

MUZIKOLOŠKI ZBORNIK
MUSICOLOGICAL ANNUAL

LJUBLJANA 1968 ZVEZEK-VOLUME IV

Urejuje uredniški odbor — Prepared by the Editorial Board

Urednik — Editor: Dragotin Cvetko

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

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

Izdajo zbornika je omogočil Sklad SRS za pospeševanje založništva v Ljubljani

VSEBINA — CONTENTS

Dragotin Cvetko: Južnoslovsanska glasba v zgodovini evropske glasbe — South Slav Music in the History of European Music	5
Dimitrije Stefanović: Prispevek k preučevanju slovanske pravoslavne glasbene kulture — A Contribution to the Study of the Begin- nings of the Orthodox Slavonic Musical Culture	21
Bojan Bujić: Zadarski neumatski fragmenti v Oxfordu — Neumatic Fragments of Zadar in Oxford	28
Cvjetko Rihtman: O poreklu staroslovanskega obrednega petja na otoku Krku — On the Origin of the Old Slavonic Chant in the Island of Krk	34
Werner Braun: Neznani Gallusov autograf? — An unknown Auto- graph of Gallus?	50
Adam Gottron: Gabriel Plautz - dvorni kapelnik v Mainzu — Gabriel Plautz - Court Chapelmaster in Mainz	57
Jože Sivec: Sezona 1826/27 v Stanovskem gledališču v Ljubljani — The Season 1826/27 in the Ljubljana Theatre	62
Josip Andreis: Pozabljeni nokturno Ferda Livadića — A Forgotten Nocturne of Ferdo Livadić	70
Marija Koren: Srbske teme v ruski glasbi druge polovice 19. stoletja — Serbian Themes in Russian Music of the Second Half of the 19th Century	78
Miloš Štédroň: Leoš Janáček in avantgarda dvajsetih let — Leoš Janáček and the Avant-garde of the Twenties	88
Borut Loparnik: Kogojevi pogledi na slovensko narodno pesem — Kogoj's Views on the Slovene Folk-Song	98
Katarina Bedina: K vprašanju o kompozicijskih nazorih Slavka Osterca — On the Question of Osterc's Views on Composition	114
Andrej Rijavec: Klavirski opus Slavka Osterca — The Piano Works of Slavko Osterc	120
Vinko Globokar: Problem instrumentalnega in glasbenega teatra — The Problem of Instrumental and Musical Theatre	132
Zmaga Kumer: Prešernova »Nezakonska mati« - ljudska pesem — »Unmarried Mother« by Prešeren as a Folk-Song	138
Disertacije — Dissertations	146
Imensko kazalo — Index	151

JUŽNOSLOVANSKA GLASBA V ZGODOVINI EVROPSKE GLASBE*

Dragotin Cvetko (Ljubljana)

Južnoslovanski narodi so šli v preteklosti skozi faze, ki so se med seboj zelo razlikovale. Doživljali so različne usode, ki so bistveno vplivale na njihovo kulturo in s tem ravno tako na glasbo.¹ S tega vidika so bili z ene strani še zlasti važni njihovi stiki z Zahodom in Bizancem, ki so bili posebno aktualni in so postali za kulturno orientacijo posameznih narodov tako rekoč usodni s pokristjanjenjem, z druge pa njihovi odnosi s sosednimi državnimi strukturami, ki se vežejo na vprašanje samostojnosti posameznih južnoslovanskih nacionalnih skupnosti in njih prehajanje pod tuje nadoblasti.

Pokristjanjenje je povzročilo prve zveze posameznih južnoslovanskih narodov s krščansko kulturo, te pa so pomenile postopno sprejemanje in utrjevanje njenih vplivov, ki so prihajali iz dveh smeri: na srbski, bolgarski, makedonski in delno še dalmatinski prostor iz Bizanca, na slovenski in večji del hrvaškega prostora pa z Zahoda. Tu in tam so se uveljavili neodvisno od domačih kultur ali so se z njimi v določenem smislu in obsegu tudi stapljali.

Viri, ki o tem pričajo, so skromni, skoraj jih ni. Kolikor so, pa dokazujejo, da so se tuji vplivi na različne načine odrazili v liturgični glasbeni praksi in v posvetni glasbi na dvorih fevdalne aristokracije, kjer in dokler je ta obstajala.

Na dvorih vladarjev in velikašev južnoslovanskega območja so delovali muziki, ki so oskrbovali glasbo na podoben način kot na zahodnoevropskih dvorih. Potujoči muzik je imel tu v splošnem isto vlogo kot njegov zahodnoevropski vrstnik. Instrumenti, ki se jih je posluževal v svoji praksi, so bili različni. Freske v raznih samostanih in cerkvah, na

* Zaključno glavno predavanje na X. kongresu Mednarodnega muzikološkega društva v Ljubljani, septembra 1967.

¹ Podrobno gl. Andreis J., *Razvoj muzičke umjetnosti u Hrvatskoj* v publ. Andreis, Cvetko, Đurić-Klajn, *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*, Zagreb 1962; Đurić-Klajn S., *Razvoj muzičke umjetnosti u Srbiji*, istotam; Cvetko D., *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem* I, II, III, Ljubljana 1958, 1959, 1960; Cvetko D., *Histoire de la musique slovène*, Maribor 1967; Kovačević K., *Hrvatski kompozitori i njihova djela*, Zagreb 1960; Krstev V., *Očerki v razvitii bolgarskoj muzyki*, Sofija 1959; *Bulgarische Musik*, Musik in Geschichte und Gegenwart, II, 453—461 (S. Brašovanov); *Jugoslawien, Kunstmusik*, istotam VII, 306 do 336 (D. Cvetko—J. Andreis—S. Đurić-Klajn—M. Pozajić—T. Skalovski).

katerih so bili upodobljeni, in drugi viri kažejo, da so to bila raznih vrst godala, pihala, trobila in tolkala. Bili so ljudski instrumenti, kot jih je uporabljal preprosti človek, ali pa instrumenti, ki so bili tuji ljudski muzikalni praksi, so prišli od drugod in so bili namenjeni umetnemu posvetnemu muziciranju. Za njih upodabljanje v likovni umetnosti je z ene strani možna razlaga, da so spadali v okvir ikonografskih pravil. Vendar je z druge strani treba njih rabo v srednjeveškem slikarstvu na območjih, ki so jih obvladovali tako zahodni kakor bizantinski vplivi, pojmovati tudi tako, da se je zanje slikar zgledoval na primerih, ki jih je videl in poznal iz prakse. Tak način pojmovanja, ki je utemeljen, omogoča delno rekonstrukcijo muzikalnega instrumentarija, kakor se je uporabljal na fevdalnih dvorih južnoslovanskega območja in je v glavnem identičen z zahodno evropskim instrumentarijem.

Enako ali še bolj kot za posvetno so zunanji vplivi razumljivi za cerkveno glasbeno prakso, ki je bila na srbsko-makedonsko-bolgarskem prostoru v glavnem vsklajena z bizantinsko. V tem smislu se je nadaljevala in razvijala tudi po delitvi v vzhodno in zahodno cerkev. Vendar je zanjo značilno, da je sprejela tudi izdatne vplive posvetne ljudske pesmi. Vplivi torej niso bili samo z ene strani. Vršili so se tudi v obratni smeri. Cerkveno petje, kakor se je z določenimi specifičnimi potezami formuliralo na bolgarskem oziroma srbskem in makedonskem prostoru, je takšno tudi samo v nekem smislu vplivalo navzven.

Ob tem je omeniti prispevek, ki ga je v bizantinsko glasbo dal slovanski element z osebo Joana Kukuzela. Zanj so glede rojstnega leta in kraja in narodnostnega porekla navedbe različne. Gradivo, ki je na voljo, kaže, da je bil južnoslovanskega rodu in se je verjetno rodil nekje v drugi polovici 14. stoletja. Velja za enega glavnih reformatorjev vzhodno pravoslavnega petja in notacije. Z njegovim imenom je zvezana uvedba neobizantinske neumatske notacije v vzhodno, ortodoksno cerkveno glasbo.²

Na slovenskem in večjem delu hrvaškega prostora je bila orientacija drugačna kot na srbsko-makedonsko-bolgarskem območju. Viri, ki jim je mogoče slediti v 10. oziroma 11. stoletje, kažejo tu in tam na neposredno zvezanost z rimsko cerkvijo. Gregorijanski koral je redno spremljal liturgične obrede. Ob njem pa se je v hrvaškem Primorju iz staroslovanskega obredja razvilo posebno, staroslovansko cerkveno petje. Znano je od 9. stoletja dalje, rabilo pa je ljudski in ne latinski jezik. Kakšno je bilo, natanko ni znano. Predajalo se je ustno, od generacije do generacije in se je zato spreminjalo. V izvorni obliki se ni ohranilo. V primerjavi z gregorijanskim koralom je bilo petje po vsej verjetnosti enostavnejše, brez melizmov, v glavnem silabično in le v posameznih primerih bogatejše okrašeno. Oficialna cerkev mu je dostikrat oporekala in ga tudi prepovedala, a se je v cerkveni glasbeni praksi navzlic temu držalo. V cerkvah senjske in krške škofije, kjer se je staroslovanska liturgija obdržala najdlje, se rabi glagolsko petje še danes, čeravno ne več enako, kot je bilo v prvotni, izvorni obliki.

² Gl. Palikarova-Verdeil R., *La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes du IXe au XIV siècle*, Copenhagen—Boston 1953, 193—209.

Stiki z Bizancem in Zahodom oziroma z Bizancem ali Zahodom so potemtakem rezultirali tako, da so se južnoslovanske skupnosti v srednjeveškem razdobju v času svoje državne samostojnosti tudi z glasbene strani vključile v evropski okvir. Od njega niso samo sprejemale, ampak so mu v določeni meri tudi same dajale.

Ta situacija postane drugačna, ko posamezni južnoslovanski narodi izgubijo svojo državno samostojnost, vendar se spremembe povsod ne kažejo na enak način in tudi ne z istimi posledicami.

Izguba politične samostojnosti povzroči ekonomsko podrejenost, zmanjša možnosti za samostojno kulturno razvijanje in intenzivira vlogo tujih kultur. Za Slovence in Hrvate pomeni tuja, nemška in madžarska nadoblast vključitev v zahodno oziroma srednjeevropsko kulturno sfero z drugačnimi konsekvencami, kot so jim bili z več stoletij trajajočo turško prevlado podvrženi Srbi, Bolgari in Makedonci.

V času turškega gospodstva je na bolgarskem, makedonskem in srbskem nacionalnem prostoru kulturno življenje zlasti v smeri literarnega in likovnega snovanja in negovanja posvetne glasbe v glavnem zamrlo. Z instrumenti spremljano petje in ples, to in ono se je kajpak razvijalo med preprostim ljudstvom dalje. V težkih razmerah podložništva in ravno zaradi tega so se ljudsko petje, glasba in ples celo močno razrasli. V določenem obsegu in načinu se je zdaj nadaljevala tudi cerkvena glasba.

O tem in onem pričajo za ta stoletja cerkveno slikarstvo, cerkveni spisi in zborniki cerkvenih spevov, pa še popotniki, ki so v času med 14. in 18. stoletjem spoznali balkanske dežele in so v svojih poročilih opisovali, kar so glasbenega slišali in doživljali na svojih potovanjih. Med njimi so bili npr. Nicéphoras Grégoras (14. stol.), Bertrandon de la Broquière (15. stol.), Stephan Gerlach, Samuel Schweigger, H. Dernschwamm in K. Rym (16. stol.), Quielet in E. Brown (17. stol.), Gerhard Cornelius Driesch (18. stol.) in drugi. Glasbeno so njihovi spisi ne samo zanimivi, ampak tudi značilni. Vsebujejo podatke o instrumentih, petju, plesu, oblikah glasbenega življenja, ki so jih spoznali ob raznih priložnostih med ljudstvom in na dvorih turških velikašev, skratka o vsem, kar je bilo v zvezi z glasbenim izživljanjem.

Cerkveno petje se je tu obdržalo navzlic turški zasedbi. V času od 15. do 18. stoletja pa so nastajali tudi novi spevi, ki so prešli v liturgični okvir in so se rabili v njem. Posebno značilne se zdijo tri himne domestika Stefana Srbina. Od njih sta se ohranili fotokopiji dveh himn, ki sta označeni kot Tvorenije domestika kir Stefana Srbina in sta obe melizmatični. Srbsko petje, za katerega srednjeveško razvojno fazo še ni jasno, ali so v njem tudi srbski elementi, je v fragmentih najti v glavnem v starocerkveni slovanščini ali njenem grškem ekvivalentu. Nekateri od muzikalnih rokopisov iz 18. stoletja, ki so v srbskem samostanu Hilandar na gori Athos in so v čast srbskih svetnikov, so v ruski cerkveni slovanščini in imajo poznobizantinsko notacijo.³ Podobne rezultate, kot jih je v tej smeri doslej dalo raziskovanje virov za srbski prostor, utegne dati tudi

³ Gl. Stefanović D., *The Serbian Chant from the 15th to the 18th Centuries*, Musiqua antiqua Europae orientalis, Warszawa 1966, 140 ss.

raziskovanje virov za druge južnoslovanske dežele, ki so bile pod turško nadoblastjo, za Makedonce in Bolgare.

Medtem ko se je cerkveno petje ohranilo in celo nadalje razvijalo in se je tudi ljudska glasba bogato množila, pa je bilo delo na področju umetne glasbe v razdobju turške nadoblasti minimalno ali ga sploh ni bilo. Z glasbo, ki je za isti čas znana za Zahodno Evropo, in z njenim razvojem ni imelo nič skupnega, od njega je bilo popolnoma izolirano. Razlike, ki so obstajale v kulturni orientaciji nasploh in tako tudi v glasbi že prej med slovenskim in hrvatskim prostorom na eni ter srbskim, bolgarskim in makedonskim prostorom na drugi strani, se s turško zasedbo južnoslovanskih pokrajin niso samo zvečale in poglobile, ampak so v razvojnih poteh umetne glasbe južnoslovanskih narodov privedle celo do diametralnih nasprotij: pri Srbih, Bolgarih in Makedoncih se je delo v smeri umetne glasbe za štiri oziroma pet stoletij in še več ustavilo in prenehalo, pri Slovencih in Hrvatih pa se ni in kaže povsem drugačno podobo.

Tuje gospodstvo, ki je Srbom, Bolgarom in Makedoncem preprečilo razvoj glasbene umetnosti, je bilo v nekem smislu negativno tudi za Slovence in Hrvate. Tudi njim ni dovolilo, da bi se v glasbi v vsem oblikovali tako, kot so se neodvisni narodi Zahodne Evrope. Vendar je bilo zanje v danih razmerah tudi pozitivno. Predvsem zaradi tega, ker so slovenske in hrvatske pokrajine v okviru državnih formacij, v katerih so se znašle po izgubi politične samostojnosti, dobile stik z zahodno kulturo. Vanjo so se vključile in sprejele so njene dosežke. To jim je pozneje omogočilo, da so lahko neposredno sodelovale v zahodnoevropski glasbi. Viri o tem zgovorno pričajo.

Na slovenska in hrvatska tla so v srednjeveških stoletjih značilno segla umetnostna hotenja Zahodne Evrope. Odrasila so se v arhitekturi in cerkvenem slikarstvu. Spomeniki, ki to potrjujejo, so razmeroma obilni. Podobno kot z likovno umetnostjo je bilo tudi z glasbo, ki se je razvijala v navedenem času na Slovenskem in Hrvatskem idejno enako ali sorodno kot v Zahodni Evropi. Njen razvoj se je vezal predvsem na samostane in cerkve, delno še na mesta. Ohranili so se številni neumatski kodeksi, od katerih je najstarejši na Slovenskem, Stiški rokopis datiran za 10., na Hrvatskem Evangelium absarense iz Osora pa za 11. stoletje. Ti kodeksi so bili prineseni od drugod ali so nastali v skriptorijih domačih samostanov. Časovno spadajo v razdobje od 10. do 15. stoletja in še pozneje ter potrjujejo zvezanost glasbenega dela hrvatskega in slovenskega ozemlja z razvojem tedanje evropske glasbe. Dejstvo njihovega obstajanja opravičuje trditev, da je za preučevanje neumatske notacije važen tudi ta prostor, ki ga potemtakem ni mogoče omejiti samo na črto Reka-Ljubljana-Gradec-Dunaj-Praga-Leipzig-Hamburg, ampak iz Slovenije razširiti še na severno Hrvatsko in na črto jugovzhodno od Reke, ob jadranski obali vse od Kotora.⁴

⁴ Prim. Suñol G., *Introduction à la paléographie musicale grégorienne*, Paris 1935; Vidaković A., *I nuovi confini della scrittura neumatica musicale nell' Europa Sud—Est*, Studien zur Musikwissenschaft, zv. 24, Wien 1961.

Razen navedenih kodeksov obstajajo še drugi viri, ki pričajo o glasbenem delu na Slovenskem in Hrvatskem v času do konca 15. stoletja. V njih so podatki o pevskih šolah, organistih in drugih muzikih, ki so se aktivno udeleževali na teh ozemljih. Omenjajo se tudi minnesängerji, meistersingerji, vaganti, za drugo polovico 15. stoletja tudi že profesionalni muziki, ki so stopali v službo mest in plemstva. Ne samo iz cerkvenega slikarstva, ampak tudi iz pisanih virov so znani podatki o instrumentih in ustreznem instrumentalnem muziciranju. O tem in gojitvi posvetne glasbe, a tudi o cerkveno glasbeni praksi je zapustil važen vir Paolo Santonino, ki je z vizitatorjem oglejskega patriarha Pietrom Carlom da Caorle in ostalim spremstvom v letih 1485—1487 obiskal slovensko ozemlje južno od reke Drave.⁵ Njegova pričevanja navajajo k sklepu, da se je v navedenem času na Slovenskem obilno gojila posvetna glasba in da je cerkvena glasba v razdobju pozne gotike tu dosegla visok vzpon ter se je stilno vzporedila z idejno orientacijo sosednje Italije in zahodno evropskih dežel. Bila je, tako sodimo iz gradiva, sestavni del tedanje evropske glasbe.

Gradivo pravi, da so v poznih srednjeveških stoletjih glasbeniki slovenskega, hrvatskega in v posameznih primerih srbskega, a najbrž tudi bolgarskega in makedonskega rodu odhajali iz svojih ožjih domovin. Razmeroma izčrpni so v tej smeri podatki zlasti za slovenske in hrvatske glasbenike. Drugam jih je gnalo spoznanje, da utegnejo imeti na tujih, bogatejših dvorih za svoj umetniški razvoj boljše pogoje in širše možnosti. Te so se zvečale zlasti potem, ko so si posamezni posvetni in cerkveni knezi osnavljali svoje pevske kapele. Nekateri muziki so seveda ostali in delovali doma, vendar je bila njihova aktivnost pogosteje reproduktivna in redkeje ustvarjalna.

Podatki za muzike, ki so ostali doma, in one, ki so odšli v tujino, so za ta čas in še za pozneje nepopolni. Delno zato, ker so taki viri v domačih arhivih pomanjkljivi in tudi v evropskem merilu še niso v celoti raziskani. Še zlasti zato, ker so glasbeniki slovanskega, torej tudi slovenskega in hrvatskega rodu, svoja imena v tujini skoraj redno prilagodili tujemu pravopisu in izgovoru, oziroma so jih v skladu s tedanjimi navadami germanizirali, romanizirali ali latinizirali. To je pogosto zbrisalo sled. Prvotna oblika tega ali onega slovenskega in hrvatskega imena se odkrije včasih le po naključju, dostikrat pa je sploh ni mogoče rekonstruirati. Zato so iskanja in raziskovanja zapletena, še posebno za starejša obdobja. Marsikaterega skladatelja hrvatskega ali slovenskega rodu narodnostno zaradi teh razlogov verjetno ne bo mogoče dognati in bo za vselej ostal v nekem drugem narodnostnem okviru.

Izpod konca 15. stoletja so znane nekatere osebnosti slovenskega rodu, ki so sodelovale v razvijanju tedanje evropske glasbe. Tako Balthasar Praspergius Merspergensis in Jurij Slatkonja (Chrysippus). Pridružuje se jima še Franciscus de Pavonibus, organist v Dubrovniku, čigar glasbeno delo podrobenje še ni znano in ga s te strani še ni mogoče pretehtati.

⁵ Gl. Cvetko D., *Testimonianza di Paolo Santonino sulle condizioni della musica in Slovenia verso la fine del secolo XV*, publ. Ettore Desderi, Bologna 1963.

Kontinuiteta z zahodnoevropsko glasbo se je iz 15. nadaljevala v naslednja stoletja, vendar je bila še vedno podvržena raznim oviram.

Ne na Slovenskem in ne na Hrvaškem splošne razmere za glasbeno delo v 16. stoletju niso bile spodbudne. Družbena trenja so se ostrila, nasprotja med plemstvom in vladarjem so rasla. Tem in drugim činiteljem, ki so izvirali iz socialnih in političnih nagibov, so se pridružili še turški vpadi. Ti so bili pogosti na slovenskem in še zlasti na severnohrvaškem, a tudi na dalmatinskem ozemlju, kamor so z zahodne strani vpadali še Benečani, ki so si ga deloma tudi osvojili. Samo Dubrovnik si je kot samostojna republika znal ohraniti neodvisnost, zaradi česar je imel mnogo večje možnosti za intenzivno glasbeno življenje. Napetosti je v 16. stoletju zvečala še reformacija, ki je zajela slovensko in zahodni del severnohrvaškega ozemlja in delno Istro, dalje na vzhod in jug pa ni segla.

V mejah možnosti je glasbeno delo teklo naprej navzlic vsem tem in drugim oviram. Zanj so bili poleg cerkva še vedno važni samostani, čeprav je njihov splošni pomen že upadal. Pomembna torišča glasbenih prizadevanj so postajala tudi mesta, ki so bila v tem pogledu zelo aktivna. Za svoje potrebe so začela najemati stalne muzike, tako na primer Ljubljana in Dubrovnik. Ta je imel domače in tuje muzike v svoji službi že v 15. stoletju in se je zatem glasbeno čedalje bolj razraščal.

Zaradi opisanih razlogov so bili pogoji za glasbeno delo precej različni. Relativno najugodnejši so bili v Dalmaciji in tu še posebno v Dubrovniku in na Slovenskem, manj ugodni, če že ne kar neugodni pa se kažejo za to in še za zadnji dve stoletji za severno Hrvaško. Temu je treba za dovršen del tega časa pripisati vzroke v obrambnem značaju, ki ga je imel ta del hrvaškega ozemlja proti Turkom.

Dalmacija in Slovenija, obe sta se usmerili predvsem v italijansko glasbo. Dalmacija ne samo zaradi geografske bližine, ampak še zlasti zaradi trgovskih odnosov z Italijo in beneške oblasti nad velikim delom njene ozemlja. Slovenija zato, ker je mejila na Italijo in je bila torej njen neposredni sosed. Vendar je ravno v 16. stoletju reformacija povzročila na Slovenskem močan dotok nemške protestantske glasbe. S tem so se tu za nekaj časa italijanski vplivi zmanjšali in omejili bolj na katoliški okvir. Gradivo pa pravi, da tudi iz protestantskega okvira niso bili popolnoma izločeni; zlasti potem, ko se je reformacija utrdila, so bili v njem relativno izdatni.

Domači glasbeniki so bili tudi zdaj aktivni tako na Slovenskem kot v Dalmaciji. Vendar je bila tudi njihova emigracija močna. Zanje so vzroki v glavnem isti kot že prej, delno pa so jo večale še specifične, razmeroma neugodne razvojne razmere tega stoletja v domačih pokrajinah. Hkrati je značilno dejstvo, da sèm prihajajo v času, ko domači glasbeniki zapuščajo rodna tla, številni glasbeniki tujega rodu. V Dalmacijo iz Italije, ki je imela presežek glasbenikov.⁶ Na Slovensko iz Nemčije, sèm gotovo zaradi reformacije, ki je tu za svoje širjenje in utrjevanje potrebovala sposobne muzike. V vrsti takih nemških protestantskih muzikov je bil tudi

⁶ Prim. Plamenac D., *Music of the 16th and 17th Centuries in Dalmatia*, Papers read at the International Congress of Musicology (1939), New York 1944.

skladatelj Wolfgang Striccius, v letih 1588—1591 kantor na stanovski latinski šoli v Ljubljani.

Tuji glasbeniki, naj so bili italijanski ali nemški, so s seboj prinašali ustrezne stilne orientacije, ki so se z njihovim delovanjem na slovenskem in hrvaškem prostoru še bolj utrjevale in širile.

Reformacija je po svoje tudi vplivala, da renesansa v 16. stoletju na Slovenskem ni imela enakega obsega kot v Dalmaciji, kjer so v višjih družbenih krogih precej negovali madrigal. S te strani je treba torej za ta čas med Dalmacijo in Slovenijo ugotoviti določene razlike, ki pa se nanašajo bolj na kvantiteto kot na stilno orientacijo in kvaliteto glasbenih prizadevanj. Stilna usmeritev je bila ne glede na vprašanje obsežnosti reproduktivnih in ustvarjalnih storitev tu in tam v načelu ista, hkrati pa taka kot v onih evropskih deželah, kjer je renesančna glasba doživljala svoj razcvet.

To potrjujejo z ene strani viri, kolikor so na voljo za glasbeno delo tega obdobja na slovenskih in hrvaških tleh, z druge pa ustvarjalni dosežki skladateljev slovenskega in hrvaškega rodu. Med njimi so bili npr. skladatelj frottol Andrea de Antiquis; Franciscus Bossinensis, ki je objavil obdelave frottol raznih avtorjev in čigar transkripcije so prispevek tedanji solistični vokalno-instrumentalni glasbi, v nekem smislu predhodnici zgodnjebaročne monodije; komponist madrigalov Andrija Patricij (Petris); Julije Skjavetić (Schiavetti, Schiavetto), ki je pisal madrigale in motete, iz katerih so vidni vplivi Palestrinove dobe; Jurij Knez (Khness, Khnes, Khuess, Khüess, Khnies), komponist magnifikatov in drugih cerkvenih skladb; in Jacobus Gallus Carniolus, ki je na srednjeevropskem prostoru uveljavil tehniko beneške kompozicijske šole, jo še nadalje razvijal in se s svojimi mašami, moteti in posvetnimi zbori zaradi izvirnosti in kvalitete uvrstil med najpomembnejše evropske skladatelje 16. stoletja.⁷

Vsi ti ustvarjalci so živeli in delali v 16. stoletju. Njihove skladbe so izšle samostojno v Benetkah, Pragi in drugod ali v pomembnih zbornikih tedanjega časa. Skoro vsi so delovali izven ožje domovine: de Antiquis na primer v Rimu in Benetkah, Bossinensis v Benetkah, Knez v Innsbrucku in v bavarski dvorni kapeli, Gallus v dunajski dvorni kapeli, v Olomoucu in Pragi. Samo Skjavetić je deloval doma, bil je v službi šibeniškega škofa. Rezultati v tujini delujočih ustvarjalcev so seveda veljali prostoru, na katerem so nastali in od koder so postali last širokega evropskega kulturnega prostora. Toliko so morda segli tudi v njihove ožje domovine, več in močnejše pa najbrž ne.

Dosežki, ki jih je reproduktivno in ustvarjalno dal slovenski in hrvaški element v 16. stoletju, so se seveda prilagodili danim možnostim in mejam. Obsežni sicer niso bili, po svoji vrednosti in pomenu pa so za-

⁷ Prim. Škerjanc, L. M., *Kompozicijska tehnika Jakoba Petelina-Gallusa*, Ljubljana 1963; Cvetko D., *Jacobus Gallus Carniolus*, Ljubljana 1965; isti, *Le problème du rythme dans les oeuvres de Jacobus Gallus*, Festschrift B. Stäblein, Kassel 1967; isti, *Jacobus Gallus à Olomouc et à Prague*, Sborník prací filosofické fakulty brněnské university XIV, F 9, Brno 1965; Jacobus Gallus, *Harmoniae morales*, Ljubljana 1966 (ured. D. Cvetko).

pustili vidno sled v evropski glasbi tega časa. Ob njih je potrebno omeniti še razgibanost, ki jo je glasbi posredovala reformacija.⁸ Zaradi nje je mogla nastati tudi prva slovenska pesmarica »Eni psalmi«, natisnjena v letu 1567 z melodijami v menzuralni notaciji. S to pesmarico so se delno ohranile srednjeveške ljudske duhovne pesmi tega etničnega ozemlja.⁹

Česar renesansa v 16. stoletju zaradi navedenih vzrokov na Slovenskem ni mogla storiti, je v časovno kratkem, a presenetljivo bogatem razcvetu nadomestila ob koncu 16. in na začetku 17. stoletja. Tedaj so se z zaključkom reformacije na tem prostoru na široko odprla vrata v Italijo, odkoder so zdaj nemoteno in pospešeno pritekali dosežki novih glasbenih gibanj, poleg renesanse že tudi zgodnjega baroka. Dokaz za to je med drugim *Inventarium librorum musicalium ecclesiae cathedralis labacensis* iz leta 1620. Viri pripovedujejo o skoraj razkošnem glasbenem življenju na Slovenskem v prvih desetletjih 17. stoletja in o njegovi neposredni zvezanosti s sodobno zahodnoevropsko glasbo. Podobno, toda brez prejšnjih ovir, ki so bile značilne za Slovenijo, so cvetela glasbena prizadevanja v tem času tudi v Dalmaciji. Tu in tam se izdatno množijo glasbeniki, ki so bili domačega rodu in so delovali doma, kaže pa se tudi intenzivna glasbena storitev, ki je dala precejšnje rezultate tako na domačih tleh kot izven ožje domovine. Le na severnem Hrvatskem je bilo glasbeno delo še razmeroma skromno in se je omejevalo bolj na plemiške dvore.

Proces emigracije se nadaljuje v obeh smereh tudi v tem razvojnem obdobju: domači glasbeniki odhajajo drugam, tuji prihajajo na slovenska in hrvatska tla. Ti in oni imajo v bistvu to vlogo, ki so jo imeli že njihovi predhodniki. Muziki slovenskega in hrvatskega rodu prispevajo razvijanju glasbe v širokem evropskem okviru, njihovi tuji vrstniki pa na slovenskem in hrvatskem prostoru. Med temi je bil zanimiv primer Tomaso (Toma) Cecchini, Italijan iz Verone, ki je na začetku 17. stoletja deloval najprej v Splitu in nato na Hvaru ter je pisal vokalne in instrumentalne kompozicije. Med temi so zlasti tehtne sonate, ki so po obliki v načinu zgodnjih trio- in solo sonat, kakršne so v tem času pisali italijanski skladatelji zgodnjega baroka. Ta Cecchinijeva dela so najstarejši ohranjeni primerki instrumentalne glasbe v Dalmaciji. Kot Cecchiniju v Dalmaciji gre na Slovenskem v določenem smislu sorodna vloga Isaacu Poschu (Poschius). Posch, čigar narodnostno poreklo še ni dokončno raziskano, je s svojimi variacijskimi suitami prispeval k razvoju tedanje evropske posvetne glasbe. Njegovo ustvarjanje se tesno veže na slovenska tla. To poleg drugega dokazujejo navedbe v njegovih zbirkah »*Musicalische Ehrnfreudt*« (1618) in »*Musicalische Tafelfreudt*« (1621).

Doma v Splitu je opravljal svoje delo Ivan Lukačić, skladatelj motetov, v katerih se kažejo dosežki italijanske zgodnjebaročne duhovne glasbe.¹⁰ Izšli so v zbirki »*Sacrae cantiones*« (1620) in so bili deloma objavljeni v Donfridovem zborniku »*Promptuarium musicum*«.

⁸ Gl. Rijavec A., *Glasbeno delo na Slovenskem v obdobju protestantizma*, Ljubljana 1967.

⁹ Gl. Cvetko D., *Die Musik der slowenischen Protestanten*, publ. Geschichte, Kultur und Geisteswelt der Slowenen, I, München 1968.

¹⁰ Plamenac D., *Ivan Lukačić: Odabrani moteti (1620)*, Zagreb 1935.

Drugi pomembnejši skladatelji začetnih desetletij 17. stoletja so delovali izven ožje domovine. Tako »symphonista« barona Losensteina v Loosdorfu na Nižjem Avstrijskem Daniel Lagkhner (Lackner), ki je bil rojen v Mariboru ob Dravi na Slovenskem in so v njegovih motetih vidni vplivi beneške šole, in kapelnik volilnega kneza v Mainzu Gabriel Plautzius (Plautz, Plautius, Plavec), ki je svojemu imenu dodal vzdevek Carniolus.¹¹ Njegovo ustvarjanje je veljalo cerkveni glasbi in kaže v zbirki »Flosculus vernalis« (1621) elemente zgodnje monodije. Ne na Reki, kjer je bil rojen, ampak v Grazu in Zabernu (Alzacija) je deloval Vinko Jelić (Jelich), čigar duhovni koncerti za glasove s continuum in ricercari za kornet in trombon iz zbirke »Parnassia militia« (1622) so usmerjeni v italijanski zgodnji barok.¹² Bil je med prvimi skladatelji, ki so na nemško-avstrijskem prostoru v svojih cerkvenih skladbah razen orgel zahtevali še druge instrumente.

Od sredine 17. stoletja dalje za precej časa ni podatkov o vidnejših skladateljih v Dalmaciji. Razloge za to je najbrž treba iskati v pomanjkljivem gradivu in uničenih virih, pa tudi v postopnem manjšanju ekonomske moči tega ozemlja in zlasti Dubrovnika, ki so mu nove, drugod se odpirajoče pomorske poti postopoma odvezemale dosedanjo trgovsko vlogo in veljavo in s tem slabile tudi kulturno življenje. Kljub temu pa so bila na tem ozemlju glasbena prizadevanja še vedno precej živahna. Zlasti so jih bogatili italijanske operne družbe, ki so gostovale v Dubrovniku in izdatno vplivale na estetski okus občinstva in umetnostno orientacijo celotnega glasbenega dela. To se je v bistvu na enak način odrazilo na Slovenskem, kjer je za Ljubljano prva izvedba italijanske opere dokazana vsaj že za leto 1660. Tudi tu so bili italijanski operisti poslej pogosti gostje. Razen njih je tu vplivalo na razvoj glasbenega življenja jezuitsko gledališče, še zlasti pa je vplivala v Ljubljani leta 1701 po zgledu italijanskih akademij osnovana Academia Philharmonicorum, ki je bila skoraj pol stoletja eden najvažnejših nosilcev glasbenega baroka na slovenskih tleh.¹³

Kot prej se je tudi zdaj, v obdobju visokega in poznega baroka glasbeno delo na Slovenskem in v Dalmaciji stilno usmerilo v glavnem tako kot v Italiji. Vplivi so bili na teh ozemljih v bistvu isti kot drugod v zahodnem evropskem prostoru, kjer je tudi imela italijanska glasba še vedno izdatno vlogo.

Za ta čas od sredine 17. do sredine 18. stoletja kaže ustvarjanje precejšnje rezultate. Obsežnejše reproduktivne možnosti so omogočile občutno pomnožitev domačih skladateljev, ki so ostali na domačih, slovenskih tleh

¹¹ Prim. *Skladatelji Gallus / Plautzius / Dolar in njihovo delo — Les compositeurs Gallus / Plautzius / Dolar et leur oeuvre*, Ljubljana 1963 (ur. D. Cvetko).

¹² Gl. Vidaković A., *Vinko Jelić i njegova zbirka duhovnih koncerata i ricercara »Parnassia militia«* (1622), Zagreb 1957.

¹³ Gl. Cvetko D., *Academia Philharmonicorum Labacensis*, Ljubljana 1962; isti, *Contribution à la question sur l'année de la fondation de l'Academia Philharmonicorum Labacensis*, Festschrift W. Wiora, Kassel 1967; isti, *Leges Academiae Philharmonicorum Labaci metropoli Carnioliae adunatorum*, Acta musicologica XXXIX, 1967.

in tu delovali. Zanje navajajo viri, da so pisali glasbo za uprizoritve jezuitskega gledališča, oratorije, serenade, trio sonate in kompozicije raznih drugih oblik s področja posvetne in cerkvene glasbe. Med njimi so izpod konca 17. in iz prvih desetletij 18. stoletja J. G. Hozvehar (Gottscheer, Gotscheer, Gottseer, Hočevár), Marijan Tshadesh (Čadež), Mihael Omerza, J. Berthold pl. Höffer, J. J. Labasser pl. Laubenburg, Wolfgangus Conradus Andreas Siberau, J. B. Polec (Poliz, Polz) in J. Blatnik (Wlatnig, Blatnig). V Ljubljani je sredi 17. stoletja začel in nato v Passau nadaljeval svoje skladateljsko delo jezuit J. B. Dolar, ki se je s svojimi sonatami in baleti uvrstil med značilne predstavnike visokega baroka evropske glasbe. Zanimiva osebnost poznega baroka italijanske smeri je bil Giuseppe Clemente Bonomi, »maestro di capella« kranjskega vicedoma. V libretu njegove, leta 1732 v ljubljanski vicedomski palači uprizorjene opere »Il Tamerlano« je posvetilo knezu Francescu Antoniu Sigifridu della Torre e Valsassina. V njem pravi Bonomi, da ima s pričujočim delom namen počastiti potomce svojega genija v tej slavni vojvodini, namreč vojvodini Kranjski, kjer njegovim prednikom ni bila usojena samo zibelka, temveč so v njej mnogo stoletij tudi srečno živeli (»Con il presente però Drama non altro intendo, che cominciare ad onorare i deboli parti del mio ingegno in questo Inclito Ducato ove i miei Antavi non solo ebbero in sorte di averne la Cuna, mà per più, e più Secoli goderono un felice soggiorno«). Njegov rod je gotovo bil italijanski. Iz omenjene stilizacije pa sodimo, da je ta rod tu, na slovenskih tleh živel že nekaj generacij sèm. Tako kaže, da Bonomija ni mogoče imeti za tujca na Slovenskem. Ta skladatelj je za zgodovino slovenske glasbe važen predvsem zato, ker je bila njegova opera »Il Tamerlano« po dosedanjih podatkih prva te vrste, ki je bila ustvarjena na slovenskih tleh.¹⁴

V sredini in na začetku druge polovice 18. stoletja se je barok enako kot drugod zaključil tudi na Slovenskem in v Dalmaciji. Nekaj časa zatem se je še skušal nadaljevati, a ne več v čisti obliki, marveč že obarvan z elementi predklasike. To potrjujejo skladbe nekaterih avtorjev začetnih desetletij druge polovice 18. stoletja, tako npr. Dubrovcana Luke Sorkočevića, slovenskega skladatelja Jakoba Zupana (Suppan), ki je bil avtor prve doslej znane izvirne slovenske opere »Belin« (1780 ali 1782), in Amandusa Ivančiča (Ivanschitz, Ivanczitz, Ivantzitz), za katerega pa pomanjkljivo biografsko gradivo zdaj še ne dovoljuje, da bi ga narodnostno uvrstili v slovensko ali hrvaško glasbo, a je gotovo, da spada v eno od teh dveh.

Težnje za nadaljevanjem baroka niso uspele. Nova stilna naziranja so postajala tudi na Slovenskem in Hrvatskem vedno razločnejša. Kažejo se v delih nekaterih skladateljev druge polovice 18. in začetka 19. stoletja, tako Antuna Sorkočevića, v Splitu delujočega Julija Bajamontija, čigar simfonije so po strukturi blizu tipu klasične simfonije, in Ljubljančana J. B. Novaka, ki je leta 1790 napisal glasbo h komediji »Veseli dan ali Maticček se ženi« A. T. Linharta z naslovom »Figaro« in jo zasnoval v na-

¹⁴ Prim. Cvetko D., *Il Tamerlano de Giuseppe Clemente Bonomi*, publ. Essays presented to Egon Wellesz, Oxford 1966.

činu zgodnjega Mozarta. V tej zvezi je še omeniti v Dubrovniku rojenega Ivana Mane Jarnovića (Jarnovich, Giornovich), ki pa ni deloval doma, temveč v Parizu in je bil violinist evropskega slovesa.¹⁵ Med njegovimi številnimi skladbami so najzanimivejši violinski koncerti, ki veljajo za predhodnike francoskega koncerta druge polovice 18. stoletja. Vanje je skladatelj v srednjem stavku prvič uvedel romanco. Stilno jih je pisal pod Mozartovim vplivom in bogato koloriral v smislu rabe francoskega rokoka.

Spremembe, ki jih kaže glasba na Hrvaškem in Slovenskem v drugi polovici 18. stoletja, so bile velike. Ne samo v stilni preorientaciji, ki pomeni ob zaključevanju 18. stoletja dokončen prehod v klasiko in tako postopen odmik od nekaj stoletij trajajoče dominacije italijanske glasbe. V zvezi s presnavljanjem tedanje evropske družbe in specifičnimi pogoji tega dela južnoslovenskega etničnega prostora se glasbena situacija ne spreminja samo umetnostno. Ne toliko na Slovenskem, kjer se kontinuiteta nadaljuje brez večjih vnanjih previranj, pač pa na Hrvaškem. Dalmacija je že nekaj časa sèm izgubljala svojo nekdanjo vlogo in z njo Dubrovnik, ki je s francosko zasedbo prenehal obstajati kot samostojna republika — Antun Sorkočević je bil njen zadnji poslanik v Parizu. Na mesto Dalmacije stopa severna Hrvaška z Zagrebom kot osrednjim mestom. Ta je doslej z glasbene strani dala le manjše rezultate, med katerimi izstopa delo Jurija Križanića, avtorja zanimivega glasbenoteoretskega spisa »Asserta musicalia« (1656),¹⁶ in historično pomemben zbornik cerkvenih pesmi z napevi »Cithara octochorda« (1701, 1723, 1757). Ob prehajanju v 19. stoletje pa se začne na tem delu hrvaškega prostora intenzivno glasbeno delo, ki kmalu pridobi na širini, kvaliteti in pomenu.

V obdobju klasicizma se je tako na Slovenskem kot na Hrvaškem vzpela zlasti reprodukcija. Ta je bila na ravni, ki nasploh ni zaostajala za ravnijo reprodukcije v pomembnejših evropskih središčih takratnega časa. Rezultati ustvarjanja pa so bili precej skromni. Razlogi za to niso bili samo v tedanji družbeni situaciji, v kateri se plemstvo umika in končno umakne meščanstvu, kar je v posledicah začasno zmanjšalo obseg umetnostnih naporov. Iskati jih je treba tudi v odsotnosti nekaterih domačih osebnosti, ki so živele in ustvarjale v tujini, npr. Ljubljancana F. Pollini v Milanu in J. Mihevec (Micheuz, Michéuz, Miheuz, Micheaux) na Dunaju ter v Parizu. Tuji, kreativno šibkejši, večidel češki glasbeniki, ki so zato, da bi našli zaposlitev, že prej, a zdaj še v večjem številu prihajali na Slovensko in Hrvaško, niso odtehtali manjkanja ustvarjalno izrazitejših domačih skladateljev.

Komaj se je po kratkem obdobju klasicizma na Slovenskem in Hrvaškem uveljavil romantizem, so se že pojavili činitelji, ki niso imeli nobene neposredne zveze z umetnostjo, a so vendar bistveno segli v nadaljnji razvoj na obeh omenjenih etničnih ozemljih, obenem pa so bili velikega po-

¹⁵ Prim. Djurić-Klajn S., *Ivan Mane Jarnović, contemporain de Mozart*, Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Wien, Mozartjahr 1956, Graz-Köln 1958.

¹⁶ Prim. Vidaković A., »Asserta musicalia« (1656) *Jurja Križanića i njegovi ostali radovi s područja glazbe*, Zagreb 1965.

mena tudi za ostali južnoslovanski prostor. Vsebinsko so se strnili v narodnostnih osvobodilnih gibanjih, ki so zajela vse južnoslovanske narode s težnjo za ponovno pridobitev nacionalne, politične in ekonomske in s tem tudi kulturne samostojnosti. Ta gibanja so pri teh narodih nastopila v prvi polovici 19. stoletja. Odvijala so se v različnih oblikah in pod različnimi pogoji ter možnostmi. Rezultirala so v ponovni pridobitvi neodvisnosti južnoslovanskih narodov proti koncu 19. in na začetku 20. stoletja.

Boj za osvoboditev je v 19. stoletju neposredno prispeval k nastajanju oziroma orientaciji glasbenega dela pri posameznih južnoslovanskih narodih. V uresničevanju ciljev narodnostnih gibanj je bila potrebna tudi glasba. Zaradi tega tam, kjer se je glasba kontinuirano razvijala in negovala že skozi stoletja, to je na Slovenskem in Hrvaškem, nekje od tridesetih let navedenega stoletja dalje, za nekaj časa stil in umetniška kvaliteta kompozicij nista bila osrednji problem, ampak sta se podredila interesom narodnostnih gibanj. Vse težnje so se usmerile v en sam cilj, ki se ni oziral na vezanost slovenske in hrvatske glasbe z novimi idejami zahodnoevropske glasbe, ampak na oblikovanje narodno zavednega Slovence oziroma Hrvata. Skladateljem, ki so se izrekli za narodnostno gibanje in njegove ideje, so bili nacionalni cilji prvi in nad umetnostnimi. Njihovemu ustvarjanju je bil izhodišče nacionalizem, ki je vsebinsko in časovno različno pogojen v tem času nastajal tudi pri drugih evropskih narodih.

Glasbeni nacionalizem se je v evropskem okviru pojavil vsaj v dveh oblikah, politično in duhovno. Politično tako, da je s sklicevanjem na liberalna in humanitarna načela zahteval svobodo nekega naroda. Duhovno se je odrazil v stremljenju po spoznanju bistva nekega naroda. Ne zato, da bi ta služil samemu sebi, ampak zato, da bi se vključil v svetovni okvir in bi s tem v razvoju sodeloval ne glede na meje, ki so sicer med narodi. Ta orientacija je bila značilna predvsem za neodvisne narode, ki jim boj za osvoboditev ni bil potreben, ker so bili svobodni. V posameznih primerih jo je mogoče zaslediti tudi pri samostojnih narodih in pri teh različno takrat, ko se je njihov boj za neodvisnost bližal koncu.

Razlika med obema orientacijama je jasna. Prva, politična je bila vsaj na začetku omejena na etnične meje. Druga, duhovna je bila širša in manj občutljiva ali celo neobčutljiva za te meje. Ta in ona sta neposredno vplivali na idejno usmeritev glasbe, ki ravno tako kaže dve varianti. Prva, ki jo je povzročil politično pogojen nacionalizem, je šla svojo razvojno pot in se je morala ozirati na specifične pogoje. Drugi možnosti, katere temelji so sloneli na duhovno pogojenem nacionalizmu, pa se na neke posebne pogoje ni bilo treba vezati.

Prva možnost se je izrazila pri odvisnih narodih, med katerimi so bili v 19. stoletju tudi Slovenci in Hrvati. Usmerjala pa je tudi Bolgare in Srbe, ki jih je potreba spodbudila k temu, da so glasbo vključili med sredstva za doseganje ciljev svojih osvobodilnih gibanj. To je povzročilo, da se je po njihovi večstoletni izločitvi iz evropskega kulturnega postora začela pri njih umetna glasba znova razvijati, za kar so bili pogoji v novo nastajajočih ali novih nacionalnih situacijah v temelju ugodni.

V trenutku, ko so si začeli južnoslovanski narodi prizadevati za pridobitev ponovne samostojnosti, se je začela glasba pri njih odvijati na način, ki je ustrežal ciljem nacionalnih gibanj. V slovenski in hrvatski glasbi je to pomenilo korak nazaj in je vodilo k začasni prekinitvi z dotedanjo evropsko glasbeno tradicijo, hkrati pa v orientacijo, ki je bila značilna za začetek razvijanja umetne glasbe pri Srbih in Bolgarih nekaj pred koncem prve oziroma sredi druge polovice 19. stoletja ter pri Makedoncih ob koncu tega stoletja. Z vidika stilne usmeritve in oblik glasbenega dela so se na ta način vsi južnoslovanski narodi v teku večjega dela 19. stoletja ne glede na zelo različne preteklosti znašli v istem ali podobnem položaju.¹⁷

Ustvarjalna prizadevanja so se izrazila različno. Tako, da so se glasbene oblike sprva omejile na področja, ki so zahtevala idejno značilne tekste, na zbor in samospev. Tako, da so ustvarjalci poenostavili kompozicijsko tehniko in prilagodili stil potrebam, da bi bila njihova dela dostopnejša širokim množicam, ki so bile glavni dejavnik v uresničevanju nacionalnih gibanj. In tako, da so vnesli v svoje skladbe elemente, ki so bili blizu občutjem preprostih ljudi. Značilnosti ljudske pesmi in glasbe so rabili v obliki citatov, stilizirano ali pregneteno skozi lastna, individualna občutja. To je streglo tudi težnjam za konkretizacijo glasbenega nacionalizma in razvijanju samobitnih, od tujih vplivov kar najbolj neodvisnih nacionalnih kultur.

Te naloge so bile sprva zahtevne. Pri Srbih in Bolgarih so bile zaradi pomanjkanja tradicije in redkih ustvarjalcev težje izvedljive kot pri Slovencih in Hrvatih. Narodnostnim gibanjem predani skladatelji niso bili kdove kako številni in vedno tudi ne dovolj spretni v kompozicijski tehniki. Zato so bili dobrodošli tudi taki, katerih kompozicije so bile tehnično zelo preproste in celo pomanjkljive. Nekateri poskusi tega časa spominjajo na glasbena prizadevanja izza začetkov reformacije v 16. stoletju — misel na tako analogijo se zdi upravičena, kajpada s pripombo, da so bila idejna izhodišča zdaj popolnoma drugačna in možnosti ter perspektive ravno tako.

Dosežki prve faze tega razvojnega obdobja so bili v prvi vrsti torej odvisni od nalog in ciljev, ki so jim služili. V mnogih primerih jim gre bolj nacionalna in politična kot umetniška vrednost. V nadaljevanju razvoja pa se je glasbeno delo kmalu razširilo, odvisno od uspehov posameznih skladateljev. Število ustvarjalcev se polagoma množi. Tudi oblike, v katerih so nastajala njihova dela, ves čas niso bile iste. Poleg vokalnih so se začele pojavljati še skladbe s področja klavirske, komorne, orkestralne in gledališke glasbe.

Stilno je to razvojno fazo težko natančno definirati. V načinu oblikovanja, rabe kompozicijskih sredstev in pojmovanju formiranja melodičnih linij so bili klasicistični prijemi na začetku še izraziti ali celo vodilni. Postopoma so se jim pridružili elementi romantičnega stila, ki so postali zlasti proti koncu te faze razločni.

¹⁷ Prim. Cvetko D., *Die Situation und die Probleme der slowenischen, kroatischen und serbischen Musik des 19. Jahrhunderts*, Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Kassel 1962, Kassel 1963; isti, *The Problem of National Style in South Slavonic Music*, *Slavonic Review* XXXIV, 1955.

Prvi ustvarjalni naporji so uspeli navzlic oviram. V glasbenih prizadevanjih južnoslovanskih narodov so se v tem času začeli risati obrisi samobitnih nacionalnih glasbenih kultur, ki so z ene strani upravičili po dolgem presledku obnovljeno razvijanje in na nove temelje postavljeno formiranje srbske ter bolgarske, pozneje tudi makedonske glasbe, z druge pa utemeljili začasen prelom slovenske in hrvatske glasbe s tradicijo in evropsko sodobnostjo.

V zadnjih desetletjih 19. stoletja se je glasbena romantika uveljavila pri vseh južnoslovanskih narodih. Italijanski vplivi, ki so se umikali že izpod konca 18. stoletja dalje, so se zdaj še bolj omejili, zrasli pa so nemški. Ti so podobno kot drugod v Evropi segli tudi v romantiko južnoslovanskih glasbenih kultur, v katerih so bili vidni tudi vplivi poljske in češke glasbe, v srbskem romantizmu pa pozneje še vplivi ruskega romantičnega realizma. Glasbeni nacionalizem, ki je na južnoslovanskem prostoru pognal korenine na samem začetku nacionalnih gibanj in se je idejno manifestiral že pred sredino in na začetku druge polovice 19. stoletja npr. z V. Lisinskim in K. Stankovićem, se proti koncu tega stoletja ni le nadaljeval, ampak se je idejno še utrdil in umetniško poglobil, tako s St. St. Mokranjcem,¹⁸ in J. Marinkovićem,¹⁹ F. Kuhačem in E. Manolovim ter v določenem smisu tudi z B. Ipavcem, torej pri Srbih, Hrvatih, Bolgarih in Slovencih.

Z vidika specifičnih razvojnih pogojev so bili rezultati glasbene romantike pri južnih Slovanih kar obilni, v primerjavi z uspehi tedanje zahodnoevropske glasbe pa so bili skromni. Zaradi opisanih razmer se je romantika na tem etničnem prostoru zamudila. Tudi to je vplivalo, da se tu ni mogla odraziti v vseh finesah, ki so sicer bile značilne za ta stil v evropskem merilu.

Fin de siècle pomeni zaključevanje romantike in nastop novih stilnih spodbud, ki se pri južnoslovanskih narodih sicer povsod ne pojavijo istočasno, vendar časovno tudi ne kažejo bistvenih razlik. Razmeroma naglo, kakor naj bi se nadomestilo, kar se je zamudilo v preteklosti, se uveljavijo pozna in nova romantika in impresionizem, vselej z izdatno prisotnostjo elementov nacionalnih stilov. Ti so v okviru novih glasbenih gibanj živi tudi zdaj, na začetku 20. stoletja in še pozneje. Manj v slovenski glasbi, čemur je menda treba iskati razlago v njeni večji zvezanosti z zahodno kulturo, ki je bila dovolj tesna tudi v prehodnem obdobju začasne prekinutve, in bolj v hrvaški, srbski, bolgarski in makedonski glasbi.

Že v drugem desetletju 20. stoletja prodre na južnoslovanski prostor tudi ekspresionizem, najprej v slovensko in nato postopoma v glasbo drugih južnoslovanskih narodov. Z njim se tudi tu začne obdobje moderne,²⁰ ki pomeni za slovensko in hrvaško glasbo ponovno vrnitev v evropsko glasbo, od katere ti dve nista samo sprejemali, ampak sta z delom ustvar-

¹⁸ Gl. Konjović P., *Stevan St. Mokranjac*, Beograd 1956.

¹⁹ Gl. Peričić V., *Josif Marinković, Život i dela*, Beograd 1967.

²⁰ Prim. Zvuk št. 77—78, 1967, 33—43 (Z. Kučukalić), 51—60 (K. Kovačević), 61—65 (D. Ortakov), 78—87 (R. Pejović), 94—99 (A. Rijavec); Kovačević K., *The History of Croatian Music of the Twentieth Century*, Zagreb 1967; Cvetko D., *Les nouvelles orientations dans la musique slovène*, Le livre slovène III, 1966.

jalcev slovenskega in hrvatskega rodu vanjo stoletja tudi konstruktivno prispevali, za srbsko, bolgarsko in pozneje še makedonsko glasbo pa dokončno vključitev v evropski okvir.

Poslej so se do danes v glasbah južnoslovanskih narodov konkretizirali vsi sodobni evropski stilni tokovi in njihovi odtenki, ki so tipični za sedanje stanje glasbe v svetu. Nastali so relativno obilni in kvalitetni rezultati, ki seveda povsod niso enaki in tudi časovno niso usklajeni, saj se individualno in nacionalno pogojene razvojne možnosti med seboj razlikujejo. Obseg in stopnja ustvarjalnih uspehov sta odvisni od osebnosti in kreativne moči ustvarjalca. Ta bo o podobi in razvojni vlogi slovenske, hrvatske, srbske, bolgarske in makedonske glasbe v nacionalnem in svetovnem merilu odločal tudi zdaj na analogen način, kakor je v načelu in praksi odločal že v preteklosti vse od trenutka, ko so se ti etnični prostori začeli vezati z evropsko glasbo.

SUMMARY

In their past the Southern Slavonic peoples have gone through certain phases of development, all of which have a very different character. For their music the contacts with Western Europe and with Byzantium were of particular importance and with christianization they became even so to say fatal for their cultural orientation. Sources giving evidence of this are at first rare, yet they prove that the foreign influences were reflected in sacred music as well as in the secular music at the courts of the aristocracy. In Serbia, Macedonia and Bulgaria the ecclesiastical musical practice mainly followed the Byzantine pattern. It is characteristic that it received also considerable influence from secular folk-songs. In Slovenia and the greater part of Croatia sacred music reveals direct contacts with the Roman Church. Liturgical rites were regularly accompanied by Gregorian Chant and on the Adriatic coast of Croatia also the Old Slavonic Chant was practised.

The loss of political independence meant for Slovenes and Croats incorporation into the Western and Middle European cultural spheres. This entailed consequences quite different from those in Serbia, Macedonia and Bulgaria where, owing to their subjection to Turkish domination for several centuries, there was only the possibility for a continuation of their church music and not of their artistic, secular music. The Slovenes and Croats, however, received the achievements of Western music and so they began to take a direct part in the Western European musical development. Evidence of this is given by numerous neumatic codices and other sources.

The contact with Western European development remained in Slovenia and in Croatia, particularly in Dalmatia, in the fifteenth as well as in the following centuries. In both areas we observe primarily an orientation to Italian music. It is due to the Reformation that in Slovenia the Renaissance in the 16th century had not the same intensity as it had in Dalmatia. However, this movement greatly increased the musical activity and gave rise to the first printed Slovene song book, »Eni Psalmi« (1567) with melodies in mensural notation.

In the Renaissance period a number of composers of Slovene and Croatian extraction are known. Some of them worked at home but the greater part of

them were active abroad, so making an important contribution to the development of European music. The same is valid for the Baroque period when conditions further improved and the musical life became intensified.

In Slovenia and Dalmatia the Baroque period came to an end largely in the middle of the 18th century and by the end of this century the transition to Classicism was completed. It is also important to mention that, at that time, the centre of gravity for music was transferred from Dalmatia to Northern Croatia. There, as well as in Slovenia, musical Classicism began to flourish at the end of the 18th century, equally in musical performance and in composition. After a short period of this style in Slovenia and Croatia, Romanticism came to the fore, yet it was temporarily interrupted by the national movement. This movement meant in the development of musical style a step backward for all Southern Slavonic peoples in the nineteenth century. Only after national movement had attained and consolidated its first successes, was it possible for art to flourish fully. And the considerable achievements of Romanticism in the second half of the 19th century among all Southern Slavs illustrate this. At the beginning of the 20th century neo-romanticism, impressionism and expressionism — with elements of national style — each in their turn came to the fore in the Southern Slavonic area. This meant for Slovene and Croat music a return once again to contemporary developments in European music: as had been common in previous centuries, they not only received new elements from this tradition but also, in the case of certain composers of Slovene and Croat extraction, made their own contributions to it. For Serbian, Bulgarian and Macedonian music the advent of Modern period meant that they became a definite element in European musical trends. Since then among all Southern Slavonic peoples all contemporary musical trends have been realised. However, contemporary musical works have achieved fruitful successes on a national and European scale.

PRISPEVEK K PREUČEVANJU ZAČETKOV SLOVANSKE PRAVO-SLAVNE GLASBENE KULTURE

Dimitrije Stefanović (Beograd)

Iz časa solunskih bratov Cirila in Metoda, »apostolov Slovanov«, ne poznamo niti bizantinskih niti slovanskih glasbenih rokopisov. Zaradi pomanjkanja neumskih rokopisov nam služijo kot vir za preučevanje začetkov slovanske pravoslavne glasbe nepopolne informacije iz življenjepisa in letopisa. Pričujoči sestavek predstavlja zato poskus preučevanja začetkov pravoslavne glasbe pri Slovanih na podlagi indirektnih dokumentov. V prvem delu bo obdelano obdobje ob koncu IX. in na začetku X. stoletja, v drugem pa bodo omenjeni zgodnji slovanski liturgični rokopisi in rezultati, ki so bili doseženi v primerjavi z bizantinskimi izvirniki. Na koncu bo podan še pregled prvega obdobja zgodovine srbskega pravoslavnega petja.

O glasbeni dejavnosti Cirila in Metoda zvemo marsikaj iz njenega življenjepisa in letopisa, kjer se omenja:

— uvajanje jutranjic, liturgije, večernic in drugih delov cerkvenega bogoslužja;

— prevod liturgičnih knjig iz grščine v staro slovansčino (evangelijev, apostolskih listov, psalterja in osmoglasnika);

— petje liturgije v slovanskem jeziku v petih rimskih cerkvah; v cerkvi sv. Marije, sv. Petra, sv. Petronile, sv. Andreja in sv. Pavla.¹

Iz tega lahko sklepamo, da so Ciril in Metod in njuni učenci konec IX. stoletja peli na Moravskem, v Panoniji, v Rimu in na ozemlju današnje Makedonije in Bolgarije najvažnejše dele bogoslužja v slovanskem jeziku.²

Jezik, ki so ga Slovani govorili v IX. stoletju okrog Soluna je bilo makedonsko narečje slovansčine. Tega sta Ciril in Metod dobro poznala. Solunska brata sta skupaj s svojimi učenci prevedla liturgične knjige iz grškega v slovanski jezik, v katerem sta opravljala bogoslužje. Od tedaj se ta jezik imenuje starocerkvenoslovanski. Zgodovinsko povezana z vsemi

¹ Ti citati so vzeti iz različnih življenjepisov in letopisov, ki jih je V. Jagić objavil v delu *Razsuzdenija južnoslavjanskoj i ruskoj starini o cerkovnoslavjanskom jazikje*, Petrograd 1896, str. 2, 5—7.

² Slovanski prevod liturgije je bil znan tudi v Dalmaciji že konec IX. stoletja. Dalmatinski glagolski breviari vsebujejo slovanske prevode delov Stare Zaveze. Pr. F. Dvornik, »*The Significance of the Mission of Cyrill and Methodius*«, *Slavic Review*, XXIII, 2, Seattle 1964, str. 208, 210.

slovanskimi jeziki je starocerkvena slovansščina še najbližja današnji makedonščini in bolgarščini.³

Prva abeceda je bila glagolica, ki jo je sestavil Konstantin-Ciril okrog leta 863. Cirilica je bila uvedena konec IX. in na začetku X. stoletja. Znani slovenski znanstvenik pokojni prof. F. Grivec pripisuje zasnovo cirilice Konstantinu presbiteriju.⁴ Cirilica je nastala po vzoru grške uncialne pisave, kateri so dodane še posamezne črke glagolske abecede. Starocerkvenoslovanski jezik se nahaja v glagolskih in cirilskih rokopisih do konca XI. stoletja. Od XI. stoletja dalje pa se razvijajo postopoma nacionalne jezikovne recenzije.

Liturgični rokopisi so bili prevedeni iz grščine v starocerkveno slovansščino v Konstantinoplju,⁵ na Moravskem, Češkem, na ozemlju današnje Bolgarije in Makedonije, na Sveti Gori (Athosu), v Solunu in v Rusiji. Konec IX. stoletja sta bili zelo aktivni dve stari slovanski literarni šoli. Prva je bila na jugu današnje Makedonije, v Ohridu. V njej je prevladovala glagolska tradicija. Druga šola je bila na vzhodu današnje Bolgarije, v Preslavu. V tej šoli so prepisovali rokopise v cirilici. Ena od nalog omenjenih šol je bila naučiti učence prevajati in prepisovati rokopise.

Ker ni bilo dovolj sposobnih kopistov za transkripcijo tekstov iz glagolice v cirilico, so uporabljali obe pisavi paralelno še celih sto let. Tako je ohranjeno vsaj še osem liturgičnih rokopisov, ki so napisani v cirilici, v katerih pa so posamezne besede ali celi odstavki še zabeleženi v glagolici.⁶

Iz življenjepisa svetega Klimenta Ohridskega zvemo, da so bili po Metodovi smrti (885) njegovi učenci izgnani iz Moravske in Panonije. Na čelu s Klementom, Naumom in Angelarjem so prišli čez Beograd v Bolgarijo⁷ in na ozemlje Makedonije. Na področju Kutmičevce, zahodno od Ohrida, so nadaljevali misijonsko in prosvetiteljsko dejavnost svojih učiteljev. Število »izbranih med drugimi« (pristašev) je doseglo tri tisoč petsto.

V svoji škofiji je Klement nastavljal učitelje za lektorje, poddiakone, diakone in duhovnike; učil jih je cerkvenega reda, petja psalmov (»psalmpetje«) in molitev; bogato je oskrboval cerkve s »psalmpodobnim pjesnopjenjem« na čast svetnikov in Marije (»molitvene i blagodarstvene pesme«); pred koncem svojega življenja je Klement prevajal liturgično knjigo, ki se imenuje Pentikostar.⁸ V svojem »poučeniju« o Vnebohodu poudarja Klement, da se kerubinska pesem poje enoglasno. Pesmi in

³ A. Dostal, »The Origins of the Slavonic Liturgy«, The Dumbarton Oaks Papers, No. 19, Washington 1965, str. 69–87.

⁴ F. Grivec, *Konstantin und Method, Lehrer der Slawen*, Wiesbaden 1960, str. 170. Grivec datira reformo okrog leta 894.

⁵ Slovanski rokopisi so bili znani v Konstantinoplju že za časa Cirila in Metoda. Prim. B. Koneski, »Ohridska književna škola«, Slovo 6–8, Zagreb, 1957, str. 181.

⁶ Seznam rokopisov se nahaja pri avtorju tega članka.

⁷ *Vizantijski izvori za istoriju naroda Jugoslavije I, Srpska akademija nauka*, posebne izdaje, knjiga CCXLI, Bizantološki institut, knjiga 3, Beograd 1955, str. 299.

⁸ A. Milev, *Teofilakt Ohridski — Žitie na Kliment Ohridski . . .*, Blgarskata akademija na naukite, Sofija 1955, str. 73, 75, 77.

»penije« se omenjajo tudi v drugih Klementovih naukih.⁹ Navaja pa se celo, da je Klement Ohridski prenesel petje v pismeni obliki:

»i s/vja/ščena pjenija pisanijem' prje dade«,¹⁰ žal pa originalni rokopisi niso ohranjeni.

Iz vseh teh citatov ni težko sklepati, da sta predstavljala petje psalmov in zlaganje »psalmopodobnih pjesnopjenija«, z drugimi besedami reproduktivna in ustvarjalna glasbena aktivnost, kot bi to danes imenovali, sestavni del misijonske in prosvetiteljski dejavnosti sv. Klementa in drugih učencev Cirila in Metoda.

Celoletni repertoar pesmi še ni bil preveden in zato še tudi ne glasbeno oblikovan. Nove pesmi, podobne melodijam psalmov, so na začetku posredovali ustno v zelo enostavni obliki, da bi se jih lahko zapomnili. Ta enostaven način petja je bil prevzet, ko so doslovno prevajali tekste pesmi iz grščine v starocerkveno slovansčino. Grške melodije so prilagojene prevedenemu tekstu. Ščasoma je število prevedenih pesmi postajalo vse večje in tako so tudi dobro znane melodije služile kot vzor drugim, novim pesmim: tekst teh novih pesmi je prilagojen že obstoječim melodijam starejših pesmi. Katere so bile vzorčne pesmi? Ne bomo se zmotili, če vidimo v njih pesmi osmih glasov *Osmoglasnika*, ki so se praviloma ponavljale vsakih osem tednov. Te sta, kot zvemo iz letopisa, prevedla še Ciril in Metod. Morda jih je tudi zato avtor Klementovega življenjepisa izpustil, ko je rekel, da je Klement zložil pesmi na čast mnogih svetnikov in Marije.

Najstarejši ohranjeni bizantinski neumski rokopisi izvirajo iz srede X. in prve polovice XI. stoletja. Najstarejši *znani* slovanski *neumski* rokopisi pa so bili napisani konec XI. in začetek XII. stoletja v Rusiji. Vendar nas njihov stari cerkvenoslovanski tekst in prisotnost arhaičnega tipa zgodnje bizantinske neumatske notacije vodita k domnevi, da je treba začetke slovanske neumatske notacije datirati v sredino X. stoletja.¹¹

Medtem ko je mogoče melodije rokopisov v zgodnejbizantinski neumski notaciji (X.—XII. stoletje) transkribirati s pomočjo poznejših rokopisov v srednejbizantinski notaciji (XII.—XIV. stol.), pa so ostale melodije iz najstarejših ruskih rokopisov do zdaj neznane. Vzrok, zakaj ne moremo transkribirati teh melodij v sodobno notno pisavo, je preprosto: ruska neumatska notacija, tako imenovana *znamennaja*, se ni razvijala po isti poti kot bizantinska. Za razliko od bizantinske ruska notacija nima svojega srednjega dijastematskega obdobja, ki nemoteno omogoča prenos neum v note. Isti znak, ki v bizantinski notaciji označuje ponavljanje tona (»ison«), ima v ruski (»stopica«) enega od naslednjih treh pomenov: a) ponavljanje predhodnjega tona, b) sekunda navzgor in c) sekunda navzdol. Da bi v vsakem posameznem primeru ugotovili natančen

⁹ Lj. V. Stojanović, »*Novija slova Klimenta slovjenskogo*«, Sbornik otdjelenija ruskogo jazika i slovjesnosti, zv. LXXX, št. 1, Spb. 1905, str. 62.

¹⁰ G. Balasčev, *Kliment' episkop' slovjenski* ... Sofija 1898, str. ke; J. Ivanov, *B'lgarski starini iz' Mahedonija*, druga izdaja, Sofija 1931, str. 321; A. Milev, »*Kratkoto žitie na sv. Kliment Ohridski*«, Duhovna kultura VIII, Sofija 1955, str. 20.

¹¹ O. Strunk, *Specimina Notationum Antiquiorum*, Monumenta Musicae Byzantinae, ser. principale, vol. VII, Pars suppletoria, Copenhagen 1966, str. 13, op. 32.

pomen tega znaka, moramo najti ustrezno melodijo v bizantinskih rokopisih, tako da konfrontiramo bizantinske znake z ruskimi. To bi bilo enostavno in uspešno, ko bi bilo število zlogov v starocerkveno slovansčini isto kot v grščini. Rezultati dosedanjih primerjalnih študij pa kažejo, da vsebuje v večini primerov starocerkveno slovanski tekst nekoliko večje število zlogov kot grški izvirnik. Mehki Ъ in trdi Ъ znak predstavljata v XII. in XIII. stoletju ločene zloge, nad katerimi so tudi bile neume. To pomeni, da so te znake — ki so še poznani kot »jerik« — peli. Včasih je obratno, tj. grške besede imajo večje število zlogov; tu in tam pa imata oba teksta isto število zlogov, (posebno kadar gre za imena svetnikov). Ne glede na vse te težave je Miloš Velimirović v svoji doktorski disertaciji ugotovil, da so končni neumski deli najstarejših slovanskih pesmi (irmosov) iz ruskih rokopisov XII. in XIII. stoletja podobni ali istovetni z ustreznimi bizantinskimi deli.¹² Primerjanje in raziskovanje še druge vrste pesmi — stihirov — je pripeljalo tudi mene do podobnih rezultatov. Pri analizi prevedenih tekstov pesmi izstopa težnja prevajalca, da se ohrani oblika grškega originala, grškega besednega reda, gramatikalne konstrukcije, metrike in sintakse. Seveda so tudi primeri, v katerih je ta tendenca manj izrazita. Razen tega pokaže primerjava prevodov istih pesmi v več rokopisih zelo instruktivno, v kakšni meri se nacionalne jezikovne recenzije med seboj razlikujejo.¹³

Vrsta slovanskih liturgičnih rokopisov, od katerih jih je večina ohranjenih fragmentarno, je v glagolici. Nedvomno so bili posamezni deli teh rokopisov namenjeni petju. Poleg *Kijevskega misala*, o katerem se še vedno izražajo nasprotna mnenja,¹⁴ je posebno važen za preučevanje eventualne glasbene rekonstrukcije starega cerkvenoslovanskega teksta *Euchologium Sinaïticum*.¹⁵ Liturgična analiza rokopisa *Euchologium Sinaïticum*, kot na primer identifikacija pesmi in oznak njihovih modusov, komparacija z grškimi izvirniki in z raznimi ruskimi rokopisi z notacijo, primerjanje števila zlogov v teh treh verzijah, vse to bo prispevalo k osvetlitvi začetkov slovanske liturgične glasbe.

Od cirilskih liturgičnih rokopisov z južnoslovanskega ozemlja je tako imenovani *Bolognski psalter*,¹⁶ napisan v vasi Ravno pri Ohridu približno

¹² M. Velimirović, *Byzantine Elements in Early Slavic Chant: The Hirmologion*, Monumenta Musicae Byzantinae, ser. subsidia, vol. IV, Copenhagen 1960.

¹³ Prim. V. Jagić, *Menaea Septembris Octobris Novembris — Carminum Christianorum Versio Palaeoslovenico — Rossica*, Petropoli 1886, str. CVIII—CXXXI.

¹⁴ Cf. E. Koschmieder, »Die vermeintlichen Akzentzeichen in den Kiever Blättern«, Slovo, 4—5, Zagreb 1955, str. 5—23; *idem*, »Wie haben Kyrill und Method zelebriert«, Anfänge der slawischen Musik, Bratislava 1966, str. 7—22. — O. Nedeljković je v svoji študiji »Akcenti ili neume u Kijeuskim listićima?«, Slovo 14, Zagreb 1964, str. 25—51, ovrigel Koschmiedrovo teorijo o neumah v Kijeuskem misalu.

¹⁵ R. Nahtigal, *Euchologium Sinaïticum I, II* Ljubljana 1941, 1942. Prim. še A. Dostal, »The Origins of the Slavonic Liturgy«, The Dumbarton Oaks Papers, No. 19, Washington 1965, str. 69—87.

¹⁶ V. Jagić, *Psalterium Bononiense*, Vindobonae, Berolini, Petropoli, 1907, s šestimi reprodukcijami; prim. zlasti str. 785—6; R. Palikarova-Verdeil, *La Musique Byzantine, chez les Russes et les Bulgares*, Monumenta Musicae Byzantinae, ser. subsidia, vol. III, Copenhagen 1953, str. 222—7; S. Djurić-Klajn, *Razvoj muzičke*

leta 1235 z znaki ekfonetske notacije, *Zografski Trifologion* — *Draganov minej* iz XIII. stoletja pa v kondakarni notaciji.¹⁷ Čeprav ju strokovna literatura citira, čakata še vedno na podrobno muzikološko analizo.

Najstarejši slovanski liturgični rokopis s kontinuirno neumsko notacijo je ruski tako imenovani *Tipografski* ali *Pskovskij Ustav-Kondakar*, rokopis št. 142 biblioteke bivše Moskovske sinodalne tipografije, ki datira iz konca XI. ali začetka XII. stoletja. Ta rokopis se sedaj nahaja v Tretjakovski galeriji v Moskvi. Predvidena je njegova publikacija v okviru serije nedavno ustanovljenega mednarodnega zbornika *Monumenta Musicae Slavicae*.¹⁸

Kar zadeva srbsko pravoslavno petje iz časa Štefana Nemanje — svetega Simeona (1114—1200) in njegovega sina Rastka Nemanjića — svetega Save (približno 1174—1235), je ugotoviti, da ni rokopisov z notacijo. Tudi v njunih življenjepisih se pogosto omenja: cerkveno petje, duhovne in »običajne« pesmi, slavoslovije, petje pri vigiliji itd.¹⁹ Imamo tudi podatek, da so ob priliki ustanovitve Hilandarja, edinega srbskega samostana na Sveti Gori, leta 1198 napravili »po običaju ustav o službi i pojanju, kao što naučiše od Vatopeda«²⁰ (grškega svetogorskega samostana). V biografiji Štefana Nemanje, ki jo je napisal njegov sin sv. Sava se pri opisu očetove smrti v Hilandarju (1200) med drugim navaja: »Pošto se svrši jutrenje, i pošto se sabraše bez broja crnci (menihi) počese pojati časno uobičajene pesme oko prečasnoga tela ... pojali su najpre Grci, po tom Iveri, zatim Rusi, po Rusima Bugari, po tom opet mi, njegovo stado sakupljeno«.²¹

Vsi ti citati ne zadostujejo za glasbeno rekonstrukcijo najstarejših slovanskih cerkvenih pesmi. Iz XIII. stoletja in pozneje so ohranjeni teksti pesmi v originalnih rokopisnih liturgijah v čast Simeona, Save in drugih srbskih svetnikov.²² Pred temi pesmimi se nahaja tudi oznaka za

umetnosti u Srbiji, Zagreb 1962, str. 559—61; D. Stefanović, »Byzantine Influence on the Slavic Chant«, Proceedings of the XIIIth International Congress of Byzantine Studies, Oxford 5—10 September 1966, London 1967, str. 141 in opomba 2. — Profesor I. Dujčev iz Sofije je nedavno izdal »Bolognski psalter« v faksimilu. — Rokopis se nahaja v univerzitetni knjižnici v Bologni pod številko 2499. —

¹⁷ O rokopisu so pisali A. Soboljevskij, M. Lisicin, V. Metallov in A. Preobraženskij: *Zografskij trifologij*, Pamjatniki drjevnej pis'mennosti iskusstva CXXXI, Spb. 1913; J. Ivanov, *B'lgarski starini iz Makedonija*, druga izdaja, Sofija 1931, str. 233—4; 468—473; R. Palikarova-Verdeil, *ibid.*, str. 227—30 in tabele XX, XXI z notacijo. — Rokopis se nahaja v biblioteki bolgarskega samostana Zografa na Athosu pod številko 55.

¹⁸ Sredi decembra leta 1967 je bil ustanovljen v Münchenu pod predsedstvom E. Koschmiedra mednarodni zbornik *Monumenta Musicae Slavicae*. V sovjetskih bibliotekah je okrog trideset ruskih neumskih rokopisov iz XII—XIV. stoletja. Prim. V. M. Metallov, *Russkaja simiografija*, Moskva 1912, str. 73—87.

¹⁹ M. Bašić, *Stare srpske biografije I*, Srpska književna zadruga, kolo XXVII, št. 180, Beograd 1924, str. 21, 22, 24, 60, 155.

²⁰ *ibidem*, str. 119.

²¹ *ibidem*, str. 22.

²² Medtem ko je celoten ostali cerkveni repertoar preveden iz grščine, so liturgije in pesmi na čast srbskih svetnikov originalne stvaritve srbskih menihov-pesnikov. Zbrani teksti se nahajajo v knjigi, ki se imenuje *Srbljak*. Prva izdaja *Srbljaka* je tiskana v Rimniku leta 1761, druga v Moskvi (dejansko v Benetkah

modus. Ker pa so teksti zabeleženi brez neum, govori edini sklep, ki ga lahko napravimo, v korist ustnega posredovanja melodij. Logična je domneva, da gre za silabične in ne melizmatске melodije. Tudi tu pa ne moremo o melodičnih linijah pesmi reči ničesar zanesljivega.

Za obdobje od prvih začetkov pa skoro vse do časa, ko je prišla srbska država pod turško oblast (1459), še nismo našli srbskih liturgičnih rokopisov z neumatsko notacijo. Od srede 15. stoletja in do današnjih dni je odkrito več kot deset liturgičnih fragmentov z bizantinsko neumatsko notacijo. Ti fragmenti predstavljajo dragocene dokumente stare srbske glasbe. Njihova transkripcija in obdelava jasneje osvetljuje zgodovino srbskega petja do XVIII. stoletja.²³ Potem, kar smo povedali, se nam ponujajo trije sklepi:

- a) za začetke slovanske pravoslavne glasbe je značilno ustno posredovanje melodij;
- b) bizantinski vpliv je bil odločujoč v prvi fazi posredovanja melodij;
- c) posebno pomembne so originalne pesmi na čast srbskih svetnikov, za katere ni grških izvornikov.

Komparativna preučevanja starih slovanskih in grških liturgičnih rokopisov so se pravzaprav šele začela. Upamo, da bodo rezultati tega raziskovanja prispevali k osvetlitvi ne dosti znanega, pa vendar zelo zanimivega obdobja evropske glasbene zgodovine.

SUMMARY

The beginnings of the Orthodox Slavonic Musical culture date from the time of the conversion of the Slavonic peoples to Christianity in the ninth century. The Apostles of the Slavs, the brothers SS. Cyril and Methodius from Thessaloniki, and their pupils, especially SS. Clement and Naoum (early tenth century) translated a number of liturgical books from Greek into the Old Church Slavonic. Some of these, e. g. the Oktoechos, were used for singing, but neither Byzantine nor Slavonic manuscripts with musical notation have been preserved from that time. Therefore, only indirect evidence is available: a number of quotations concerning singing and musical practices found in the old biographies and chronicles serve as important sources for research, although they do not help us to reconstruct the earliest melodies.

The Old Slavonic liturgical manuscripts without notation written both in the older Glagolitic and the younger Cyrillic alphabets contain signatures for the Modes. Some of these manuscripts are listed and their relevance for our research is pointed out. Next are mentioned the Slavonic liturgical manuscripts with notation and their relationship to the Byzantine manuscripts. Thanks to the results

NB!) leta 1765, tretja pa v Beogradu leta 1861. V pojasnilo druge izdaje glej J. N. Tomić, »Kad je i s kojim smerom osnovana slovenska štamparija Dimitrija Teodosija u Mlecima?«, Glas Srpske akademije nauka CXXXIII, Beograd 1929 str. 28—73, zlasti str. 60 in 68.

²³ Prim. D. Stefanović, »The Serbian Chant from the Fifteenth to the Eighteenth Centuries«, Musica Antiqua Europae Orientalis I, Warszawa 1966, str. 140—63.

obtained by Miloš Velimirović and this author it was possible to conclude that the final phrases of Slavonic Hirmoi and Stichera with notation — found in Russian manuscripts from the twelfth century — are similar if not identical with the Byzantine versions.

Concerning the beginnings and the history of the Serbian Chant no manuscript with notation has been found before the middle of the fifteenth century.

Three conclusions were arrived at:

a) for the beginnings of the Orthodox Slavonic Musical culture the oral tradition was widely spread;

b) the Byzantine influence must have been predominant in the first phase of the melodic transmission;

c) original hymns in honour of Serbian saints are especially noteworthy because there are no Byzantine models for them.

ZADARSKI NEUMATSKI FRAGMENTI V OXFORDU

Bojan B u j i ć (Sarajevo)

Med številnimi srednjeveškimi dalmatinskimi rokopisi v oxfordski Bodleian Library izstopata dva, ki sta nenavadno zanimiva za zgodovino naše srednjeveške glasbe. Do nedavnega so ju muzikološke študije pri nas docela ignorirale, čeprav so nanju že na začetku tega stoletja opozorili angleški avtorji. Rokopisa sta pripadala zbirki beneškega jezuita M. L. Canonicija, ki jo je leta 1817 odkupila od njegovih dedičev Bodleian Library, strokovnjaki pa so ju imeli nekaj časa za italijanska. Šele po podrobnem preučevanju konec 19. stoletja se je pokazalo, da rokopisa izvirata iz Zadra in da sta bila last ženskega benediktinskega samostana sv. Marije.¹ Danes imata signaturo Canonici Liturg., MS 277 (*Horae monasticae — Officia et preces siglum H. M.*) in Canonici Bib. lat. MS 61 (*Evangeliarium Vekenegae, siglum E. V.*). Transkripcijo *Exulteta* iz drugega rokopisa in detajlno in argumentirano študijo o njem je nedavno objavil Marijan Grgić.²

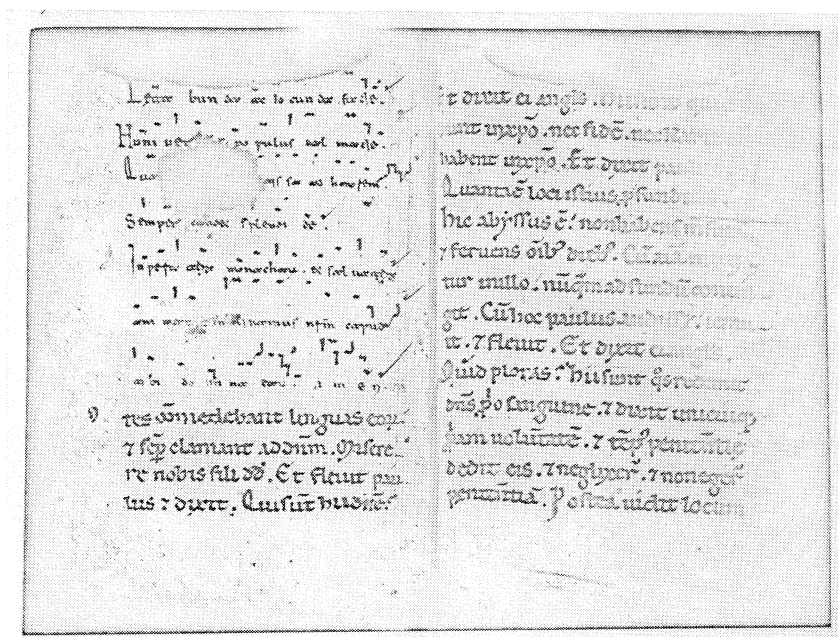
Rokopis *H. M.* je bil napisan sredi 11. stoletja v skriptoriju samostana sv. Krševana v Zadru za Čiko, sestro kralja Petra Krešimira IV, ki je leta 1066 obnovila samostan sv. Marije in umrla kot njegova opatinja verjetno leta 1095. Celo površen pregled koledarja v *H. M.* (fol. 4—18) nam pokaže slovanska imena: na fol. 8' stoji za 25. april *obiit dabrus abbas*; na fol. 11' (3. julij) *obiit dabrazza* (Dabrača); na fol. 13' (29. avgust) *obiit domazza* (Domača). To pa je že Nicholsonu pomagalo, da je ne glede na ostale dokaze dognal izvor rokopisa.³ Glavni del rokopisa, kamor spada tudi koledar s temi imeni, končuje s fol. 147 in je v beneventanski notaciji 11. stoletja. Zatem obsegajo folie 147'—153' homilijo *Visio beati Pauli apostoli*, ki je zapisana v minuskuli 12. stoletja, tu pa se skoro sredi teksta homilije na fol. 150' pojavi sedem vrstic zapisa v neumah. Zadnja beseda v tekstu homilije na predhodnji strani (fol. 150) ni dokončana: *et serpen . . .* in potem se na fol. 150' šele za neumatskim fragmentom

¹ Podrobno o njunem nastanku in poti iz Zadra v Oxford glej *Večenegin evanđelistar*: V. Novak, *Notae paleographicae*, Starine 51 JAZiU, Zagreb 1962, str. 5 ff.

² M. Grgić, *Najstarije zadarske note*, Radovi instituta JAZiU u Zadru, zv. XI—XII, Zadar 1965, str. 269—352.

³ E. Nicholson, *Early Bodleian Music*, London 1913, knj. III, str. 74—75.

nadaljuje: . . .tes. Po tem kot po arhaičnem videzu teksta v neumatskem fragmentu, bi se dalo sklepati, da je fragment starejši kot homilija. Neume so beneventanske in zapisane so na črtah. Vendar to danes za transkripcijo zelo malo pomeni. Črte, ki so, kot je videti, tri, so potegnjene zelo blede, sčasoma pa so še bolj pobledle in tako pri dešifriranju ne pomagajo niti branje pod ultravioletnimi žarki. V korekturah k V. knjigi kataloga Bodleianske biblioteke komentira Nicholson leta 1905: »(neume) so napisane na zelo obledelom enobarvnem sistemu treh črt, od katerih je jasno vidna le druga.«⁴ Čas je od tedaj napravil svoje in danes lahko črte le še s težavo zapazimo. Ni niti oznak za višino, kar vse znatno otežuje transkripcijo. Zaradi tega je transkripcija, ki jo prinašam tu, na posameznih mestih približna in tako nikakor ne mislim, da se je ne da korigirati.



MS Canonici Liturg. 277, fol. 150^v—151, Oxford, Bodleian Library

Vse folije rokopisa od fol. 138 naprej so na vrhu poškodovane, zaradi česar je neume v prvi vrsti težko prebrati, medtem ko so nekatere čisto uničene. Zato so tisti toni, ki so rekonstruirani po videzu in položaju neum v drugi vrsti, postavljeni v oklepaje. Transkripcija zadnje vrste je otežkočena, ker se obseg napeva poveča, in so neume postavljene neprecizno. Številke od 1 do 4 z leve označujejo razdelitev teksta, tako kot je to na-

⁴ F. Madan, *A Summary Catalogue of Western Manuscripts in the Bodleian Library*, Oxford 1905, knj. V, str. XV.

pravil Nicholson.⁵ Ta namreč meni, da je celoten fragment dejansko sestavljen iz delov štirih himnusov in poskuša tako rekonstruirati celo tretjo možno vrstico, ki bi se morala po njegovem nekako takole glasiti: *Laudat clarum nomen Anastasie*. Gotovo je, da manjka del teksta in glasbe izza druge vrste, saj relativno nižji ton na začetku tretje vrste ne ustreza visokemu *custosu* na koncu druge vrste. Vendar bi mogli prej reči, da so deli 1—3 fragmenti neke večje celote, medtem ko *Inperatrix monacharum* predstavlja drugi himnus. Druga beseda v tretji vrsti teksta je skoro nečitljiva, a prav ta bi lahko bila zelo pomembna za datiranje fragmenta. Nicholson in Lowe⁶ se strinjata, da beseda začenja z *ro* in da končuje z *a*. Nicholson jo bere kot *rosata*, toda ne v smislu lastnega imena, ampak kot particip »kronana z rožami«. To bi bilo tudi sprejemljivo, toda Nicholsonu ni bilo znano, da je bilo eni od opatinj sv. Marije ime Rosana (1170—1183),⁷ zaradi česar je mnogo bolj verjetno, da je treba brati kot *rosana abbatissa*. To omogoča, da za zdaj domnevamo, da je predzadnje desetletje 12. stoletja čas, ko je bil fragment zapisan. Nepopolnost fragmenta kakor tudi dejstvo, da se pojavlja *custos*, tj. znak, ki naznačuje pevcu višino tona v naslednji vrsti, tudi izza poslednje neume pri končni besedi *Amen*, kaže na to, da gre samo za del neke večje celote, ki je tu prepisan morda le za vajo.⁸

Najvažnejša melodična značilnost teh fragmentov je karakteristični postop od tonike *f* za dve veliki sekundi navzgor do *a* in zatem postopna vrnitev na *f*. V drugem himnusu pade razen tega tudi v oči doslovno, a zatem sekvenčno ponavljanje začetnega motiva štirih tonov (*f-g-a-f*): *Inperatrix = monacharum = et saluatric* (sekv.) = *animarum* (sekv.). Ta značilen melodični postop, namreč sekvenčna obravnava motiva in neka enoličnost, kaže na podobnost zadrskih fragmentov s himnusima *O veneranda trinitas* in *Christus celorum habitator* iz nekega himnarija 12. stoletja, ki je sedaj v Rimu (Biblioteca Casanatense, MS 1574.). Himnarij izvira iz Gaete, zanimivo pa je, da se himnus *O veneranda trinitas* nahaja v himnariju v Bariju, San Nicola (brez inventarne številke).⁹ Napev iz Zadra pa ni toliko soroden s tistimi iz Gaete in Barija, da bi mogli govoriti o direktnem kopiranju iz kateregakoli italijanskega vira. Najbolj verjetno je, da pripadajo himnusi istemu melodičnemu tipu, ki je bil razširjen na območju vpliva južnoitalijanskih benedektincev. Tekst zadrskih himnusov, v katerem se omenja *huniuersus populus dalmacie* in ime opatinje Rosane, je nedvomno nastal v Zadru, medtem ko je bil himnus lahko komponiran po zgledu nekega drugega himnusa, ki je bil tu v rabi.

⁵ E. Nicholson, *op. cit.*, str. 74.

⁶ E. A. Lowe, *Scriptura Beneventana*, Oxford 1929, knj. II, št. LXXV.

⁷ *Večenegin Evandelistar*; B. Telebaković-Pecarski, *Notae artis illuminatoriae*, Starine 51 JAZiU, Zagreb 1962, str. 58.

⁸ Rokopis H. M. vsebuje še glasbene zapise iz poznejšega časa. Lista 2 in 3 sta bila dodana pri poznejšem vezanju in vsebujeta Marijin himnus v notaciji poznega 13. stol., čigar začetek in konec manjkata. Na praznem prostoru na fol. 153' je nekdo na koncu 13. ali na začetku 14. stol. dopisal *Alleluia* in začetek himnusa *O mediatrix hominum*.

⁹ B. Stäblein (ur.): *Hymnen I, Monumenta monodica medii aevi, I*, Kassel in Basel 1956, str. 422 in 608.

Drugi zadarski neumatski rokopis v Oxfordu, *E. V.*, vsebuje od fol. 115 do fol. 123 *Exultet* za Veliko soboto in je napisan tudi v beneventanskih neumah. M. Grgiću je uspelo pokazati, da je bil *Exultet* prepisan leta 1095 ali 1096 iz neke predloge, ki je morala nastati med leti 1073 in 1078.¹⁰ V *E. V.* so neume skrbno razmeščene okrog ene linije, ki je vtisnjena v pergament s trdim predmetom. Če primerjamo s temi za devetdeset let mlajše neume iz fragmenta v *H. M.*, opažamo, da se slednje po obliki ne razlikujejo od neum v *E. V.* Kljub danes obledelemu tričrtnemu sistemu v *H. M.* pa je izvedeno spacioniranje okrog ene črte v *E. V.* dosti bolj skrbno. Oznake za višino se v *H. M.* še ne pojavljajo. Vse to nas nagiblje k misli, da je morda fragment starejši od časa, ko je živela opatinja Rosana, kar potem spet vključuje vprašanje, ali ni treba branje *rosana* zamenjati za verjetno pomanjševalno Nicholsonovo *rosata*. To pa je seveda težko sprejemljivo in tako nam ne preostane nič drugega, kot da se za enkrat zadovoljimo z domnevami:

a. fragmenti *H. M.* so prepisani morda za vajo iz nekega identičnega sodobnega izvlečka, v katerem so bili himnusi tudi nepopolni;

b. fragmenti so prepisani iz nekega popolnejšega himnarija, čigar sled je danes izginila;

c. fragmenti predstavljajo kombinacijo več virov: novi tekst je postavljen že pod obstoječo melodijo, ki je ali prevzeta iz tujega vira ali pa zložena v Zadru.

Edini gotov sklep, ki ga moremo napraviti iz teh podmen, je, da je moral biti nek popolnejši himnarij, bodisi iz časa opatinje Rosane ali pa starejši, ki je vseboval večje število melodij. Samostanske biblioteke v Dalmaciji so doživele toliko opustošenj, medtem ko je bilo rokopisno gradivo odneseno, da je težko verjeti, da se je ta starejši himnarij v celoti ohranil. Morda bi, če bi pregledali dalmatinske in tuje arhive, le našli neki podatek ali še kakšen podoben fragment, ki bi stvar bolj osvetlil. Šele ko nam bo dostopno večje število napevov, bomo lahko z neko gotovostjo govorili tudi o posebnostih dalmatinskega glasbeno liturgičnega repertoarja.

Ker je bila Dalmacija področje, na katerem so se srečavale tradicije vzhodne in zahodne cerkve, bo treba pri preučevanju glasbeno liturgičnih virov, a še zlasti pri melodični analizi napevov, posvetiti veliko pozornost iskanju in določanju eventualnih vzhodnih elementov v sklopu latinskega liturgičnega repertoarja. Za neposredne stike na glasbeno liturgičnem področju nimamo še nikakršnih dokazov, vendar lahko upamo, da jih bomo našli, ker najdemo indikacije v dokumentih, ki govorijo na splošno o stikih liturgičnih tradicij. Neke vire je v tem primeru vredno citirati, ker izvirajo iz časa neposredno za nastankom fragmentov iz *H. M.* Tako papež Inocent III. v pismu, ki ga je naslovil kapitlju zadarske cerkve sv. Anastazije februarja l. 1198, ugovarja glede uporabe grškega in narodnega jezika v liturgiji:

¹⁰ M. Grgić, *op. cit.*, str. 340—347.

»Cum igitur in ecclesia vestra, que sub obedientia sedis apostolice perseuerans Grecorum hactenus et ritum seruauerit et linguam per laicalem potentiam preter vestrum auctoritatem et electionem vestram non tam latinus quam barbarus fit intrusus, nos de fratrum nostrorum consilio intrusionem ipsam irritam decernentes, . . .¹¹

Če upoštevamo bizantinski kulturni vpliv na dalmatinski obali v 11. in 12. stoletju, je mogoče domnevati, da se grški elementi v bogoslužju niso omejevali samo na uporabo jezika. V bogoslužju je jezik neločljiv od napeva in tako lahko z gotovostjo trdimo, da so v Zadru še pred koncem 12. stoletja uporabljali napeve, ki niso spadali v repertoar zahodnega korala.

Drugi zanimiv podatek ni dosti mlajši od pisma Inocenta III. in izhaja iz pisma Vukana, brata Štefana Prvočenanega, istemu papežu januarja leta 1199. Vukan poroča papežu, da je odredil, da se *laudum preconia* poje na čast papežu na ozemlju, ki ga je Vukan spravil pod svojo oblast:

»Accedentes itaque ad locum, ubi antiquitus concilium celebrari solitum fuit, sanctam synodum celebrare suduerunt, de viciis et virtutibus subtiliter disserentes, in communi deo et beatissime Marie perpetue Virgini, et beato Petro Apostolorum Principi, necnon et Apostolatui vestro laudum preconia persolventes.«¹²

Vukan in Štefan sta se, ko sta izrabljala trenutno slabost Bizanca, obračala k papežu in Ogrski, ker sta pričakovala pomoč in podporo. V bistvu je to bila politična igra, v kateri je na obeh straneh v mnogočem ostalo le pri praznih obljubah. Vendar je papež od časa do časa pošiljal poslanca, ki so morali poročati o izvrševanju prevzetih obvez. Koliko je obstajal dejanski neposredni vpliv teh poslancev, lahko le ugibamo, je pa zelo verjetno, da so bili osamljeni poskusi, da se v bogoslužje bizantinskega tipa uvajajo nekateri napevi iz repertoarja zahodne cerkve.

Le malo je upanja, da bomo našli v pisanih virih dokaze o stikih vzhodne in zahodne glasbeno liturgične tradicije na našem ozemlju. Ob tem pa ne smemo nikdar pozabiti, da tisto, kar vidimo v zgodovini liturgične glasbe iz današnje perspektive v navidezno ločenih kategorijah, ni obstajalo v identičnih kategorijah v zavesti predstavnikov cerkve v 12. stoletju. Glede na to tudi ne moremo pričakovati preciznejših verbalnih opisov. Edine dokaze, na katere lahko upamo, moremo izpeljati iz podrobne melodične analize obstoječih fragmentov. V primeru zadrskih napevov iz *H. M.* je očitno sorodstvo z južnoitalijansko tradicijo. V nekaterih drugih primerih pa — dalmatinske in tuje biblioteke imajo gotovo še fragmente, ki so doslej ostali še neopaženi — ne bo nekaj nenavadnega, če bomo morali iskati sorodstvo v sestavu bizantinske glasbe.

¹¹ T. Smičiklas (ur.), *Diplomatički zbornik kraljevine Hrvatske, Dalmacije i Slavonije*, Zagreb 1904, knj. II, str. 289—290.

¹² A. Theiner, *Vetera monumenta Slavorum meridionalium*, Rim 1863, knj. I, str. 6.

SUMMARY

The Canonici collection of manuscripts in the Bodleian Library, Oxford contains a number of MSS of Dalmatian provenance of which two (Canonici Bib. lat., MS 61 and Canonici Liturg., MS 277) are of particular importance for the early history of liturgical music in this part of the world. The former of the two MSS contains a complete *Exultet* hymnus written probably in the last decade of the 11th century and the latter MS has, on fol. 150', fragments of some hymns written in beneventan neumes probably towards the end of the 12th century. Owing to the damage of the folio some neumes and one important word of the text cannot be read at all and the lines on which the neumes were written are now hardly visible. In spite of this, an attempt has been made to transcribe the music and the present writer is inclined to believe that the folio contains the fragments of two hymns copied from another, probably larger, source. There is a strong melodic similarity between the hymns from Zadar and some contemporaneous sources of South Italian provenance. Direct contact between the Italian and Dalmatian sources cannot be supposed but the existing similarity is easily explained by the fact that all these melodies came from the region in which the activity of the South Italian Benedictines was strongly felt.

It may be added that the Dalmatian liturgical repertory from the 11th and the 12th centuries is well worth studying. During these two centuries Byzantine influence was strongly felt on the Dalmatian coast and further researches into the melodic nature of this repertory may easily reveal some new data about the contacts between the Eastern and the Western chants.

O POREKLU STAROSLOVANSKEGA OBREDNEGA PETJA NA OTOKU KRKU

Cvjetko R i h t m a n (Sarajevo)

Pri obdelavi postavljene teme izhajam iz gradiva, ki sem ga zabeležil v Omišlju in Vrbniku na otoku Krku poleti 1932, in to iz tistih delov pete maše in večernic, ki jih je tedaj pel cerkovnik (»mežnjar«).¹ Petje duhovnika-župnika (»plovana«) nisem upošteval, ker takrat nisem našel več nikogar, ki bi znal peti po tradicionalnem načinu, ampak le po obnovljenem² gregorijanskem. Izpustil sem tudi himne, ki jih je pelo ljudstvo, in napeve bogoslužja za pokojne — čeprav so se ti posredovali po ustni tradiciji — ker je bilo nedvomno njihovo poreklo rimsko.

Vso pozornost je torej pritegnilo tradicionalno petje (»pojanje«), ki ga je izvajal ali cerkovnik sam ali pa antifonalno s skupino pevcev (s »likom«), petje, v katerem nisem mogel zapaziti nikakršne zveze z rimskim napevom, bodisi g r e g o r i j a n s k i m bodisi m e d i c e j s k i m,³ kot sem pričakoval.⁴

¹ Na otoku Krku je bil »mežnjar« cerkovnik, ki je tedaj opravljal službo štirih nižjih redov. Lahko je tudi bral evangelije, čeprav ni bil posvečen. Isto pravico so imeli po starem običaju tudi cerkovniki v Dalmaciji (gl. N. Kalodjera, *Pučko crkveno pjevanje u Splitu*, sv. Cecilija XV. in XVI.) Zdi se, da je bila njegova najvažnejša funkcija »bralec-lektor«, ker se je imenoval »čtec-pojac« (gl. *Pontificale Romanum* iz l. 1765: »... Lectorem ... oportet legere ... et lectiones cantare ...«).

² Z dekretom iz Rima z dne 7. 8. 1907 je predpisano, da se vse starejše izdaje gregorijanskega napeva *Cantum Gregorianum*, pri čemer ni izključena tudi medicajska, zamenjajo z vatikanskim.

³ Spremenjen in poenostavljen gregorijanski napev (v okviru ukrepov protireformacije) se imenuje m e d i c e j s k i, po izdaji objavljeni v tiskarni Medici v Rimu (1614—1615).

⁴ Dobro mi je znano, kako si je jezuitski kolegij na Reki (ustanovljen leta 1627) prizadeval v cilju izvajanja protireformacijskih ukrepov na področju Severnega Primorja, da izkorenini staroslovansko bogoslužje. Eden od učinkovitih sredstev za doseg tega je bil, da se tiskajo obredne knjige (ki jih je vedno primanjkovalo), toda ne v glagolici in staroslovanščini, ampak v latinici in v jeziku, ki je bližji govorjenemu (»ščavet-u«), ter z medicéjskimi napevi. Tipičen primer je »RITUAL RIMSKI istomaccen po Bartolomeu Kassichiu popu bogoslovca od Druxbae Jesusovae Peninteciru Apostolskomu. V Rimu 1640. Iz Vtiestenicae Sfet.

V dvomu sem se obrnil še isto jesen na A. Gastouéja, enega izmed članov redakcije vatikanske izdaje rekonstituiranega gregorijanskega napeva, ter mu pokazal svoje zapise. Zelo se je začudil, ko je v nekaterih prepoznal bizantinski napev. Leto dni pozneje je o tem srečanju zapisal:⁵ »... Neki prijatelj me je seznanil s petjem ... v nekaterih cerkvah latinsko-slovanskega obreda (glagolskega) v Jugoslaviji. Tega glasbenika so presenetile melodije, ker niso bile niti malo podobne gregorijanskim ... , jaz pa sem na svoje začudenje zapazil — kar je zelo pomembno — da se pojejo te melodije tekstov, ki so prevedeni iz latinskega bogoslužja, po napevih bizantinskega, grškega obreda ... «.

Nepričakovano odkritje bizantinskega vpliva na področju tradicionalne glasbene kulture je seveda vzbudilo veliko zanimanje, čeprav že dotlej niso bili neznani nekateri sledovi dolgotrajne vlade Bizanca nad Kvarnerskimi otoki kakor tudi podrejenost cerkvenih ustanov teh otokov Vzhodni cerkvi. Petar Skok jih odkriva v čakavskem govoru,⁶ Nada Klaić pa v organizacijski formi teritorialnih občin.⁷ V sami cerkveni organizaciji teh otokov je ostalo mnogo živega, kar izrazito spominja na običaje Vzhodne cerkve (»... ex consuetudine ecclesiae orientalis ... «),⁸ in to

Skupa od Rasplodyenya S. Vierrae.« Akcija je imela več uspeha na Reki, Cresu in v Istri kot na Krku, čeprav je bila tudi tam intenzivna (v posameznih cerkvah sem našel po več primerkov te knjige).

Kjer je sprejet »ščavet«, je sledila liturgija po kompromisni formuli, zatem latinska brez kompromisa. Kompromis je bil v tem, da so bili posamezni deli maše v slovanskem jeziku, potem ko so jih predhodno prebrali latinsko. Temeljil je na odloku papeža Hadrijana (»Hadrianus papa ... usum Slovenicae linguae post Romanam in cultu divino concedit: ... Unus vero hic servandus est mos, ut in missa primum apostolus et evangelium legantur lingua Romana, postea Slovenica ... «), zatem (880) tudi na odloku papeža Janeza VIII. (iubemus ... Latine legatur et postmodum Sclavinica lingua ... «), ki pa se je v praksi slabo upošteval (Erwin Herrmann, *Slawische-germanische Beziehungen im südostdeutschen Raum*, München 1965, str. 130).

Premišljen postopek jezuitov je naletel na odpor duhovnikov in ljudstva. O tem daje številne podatke Vjekoslav Spinčić, ki je bil tudi sam duhovnik in poslanec v dunajskem parlamentu pred prvo svetovno vojno, v svojem delu *Crtice iz hrvatske književne kulture Istre*, Zagreb 1926. Posebno zanimiva je na str. 59 zabeležka iz leta 1885 o glagoljskem Misalu iz Vabriga (Poreča): »Misal, ki ga je uporabljal v poreški cerkvi nazadnje leta 1847 duhovnik Antun Velović, o katerem pravijo, da ni znal maševati drugače kot po tem misalu. Vredno ga je hraniti v času, ko škofje teptajo naše starine in preganjajo naše duhovnike ... «; na strani 63 pa je podatek, da je v Kopru leta 1860 uvedeno latinsko bogoslužje s posredovanjem žandarjev.

⁵ V članku, ki je objavljen v prevodu v Cirilo-Methodskom vijesniku, II. letnik, Zagreb 1934, na strani 45.

⁶ Enciklopedija Jugoslavije 5, str. 421.

⁷ Ibid.

⁸ F. Šišić, *Priručnik*, str. 233 in 234.

O bizantinskem vplivu v Istri govori prepričljivo cerkev v Poreču.

Tudi v narodnem izročilu Krka se pogosto omenja grška doba. »Nenavadno je«, mi je dejal neki duhovnik, »kako to ljudstvo rado vidi v vsaki starini ostanke grških časov«.

ne glede na dolgotrajne borbe, ki so jih na zahtevo papeža Janeza X.⁹ vodile splitske cerkvene sinode¹⁰ proti slovanskemu jeziku v liturgiji, klerogamiji, dolgim lasem in bradi.

Ko pa je po uporni borbi, ki je trajala skoro cela tri stoletja, papež Inocenc IV. dovolil leta 1248 senjskemu škofu uporabo slovanskega jezika in pisave, tam, kjer je bilo to že v navadi (»... in illis dumtaxat partibus, ubi de consuetudine observatur...«), so bila mnoga mesta v glagolskih knjigah, ki so točno prevedena iz grščine, popravljena po latinskem vzoru,¹¹ da se ugotovi papeževemu pogoju, »... da bi ne bil zaradi razlike v pisavi prizadet smisel...« (... dummodo sententia ex ipsius varietate litterae non laedatur...).¹² Nekatere dobro znane navade Vzhodne cerkve, kot je velikonočni poljub in pozdrav: »Vaskrese Hrist!« z odgovorom: »Vaistinu vaskrese!«, so se obdržale na področju staroslovanske liturgije otoka Krka do najnovejšega časa.¹³

V okviru ugotovljenih sledov bizantinskega vpliva v teh krajih, je njih nepričakovano odkritje v glasbeni praksi staroslovanske liturgije dobilo poseben pomen, ki zahteva, da se raziskovanje nadaljuje in da se na podlagi primerjave z glasbeno prakso bizantinske cerkve poišče dokumentirano potrditev za domnevo, ki jo je to odkritje izzvalo.

Žal pa sem moral hitro spoznati, kako je naloga zapletena in dolgotrajna. To predvsem zato, ker je že prvo gradivo pokazalo, da to obredno petje na otoku Krku ni enotno in ker ni bilo enotno niti v bizantinskih cerkvah že v času, ko se je oblikovalo staroslovansko bogoslužje, kar velja še tudi danes.

Vrsta različnih tradicij v Vzhodni cerkvi je posledica njenega liberalnega stališča do liturgije. Za razliko od Rimske cerkve, ki se je uporno in zelo energično borila za enotno bogoslužje in je kršitev tega včasih označevala kot *heres*, Vzhodna cerkev ni vztrajala na enotnosti jezika, pisave in napevov v cerkvenih obredih, niti ni poskušala, da takšno stališče vsili. Različno stališče Vzhodne in Zahodne cerkve glede bogoslužja ima važno vlogo v njenem poslanstvu.

Razlike v napevu Omišlja in Vrbnika ni bilo težko opaziti. Za ilustracijo prilagam zapise napevov iste obredne funkcije in kategorije iz navedenih krajev.

⁹ V pismu, naslovljenem leta 925 splitskemu nadškofu in njegovim pomožnim škofom na področju bizantinske Dalmacije papež Janez X. opominja in zahteva »... da energično popravijo in store vse, kar je potrebno... da bi se vršila v deželi Slovanov služba božja po običaju rimske cerkve v latinskem in ne tujem jeziku« (Unde hortamor uos ... cunctaque per Sclauinicum terram audacter corrigere satagastis ... ita ut secundum mores ... Romanae ecclesiae in Sclauinorum terra ministerium sacrificii peragant in Latina ... lingua non autem in extranea...). F. Šišić, *Priručnik izvora hrvatske historije*, Zagreb, 1914, str. 215.

¹⁰ Glej opombe 41 in 42.

¹¹ V. Jagić, *Povijest hrvatske književnosti* I, Zagreb, 1913, str. 22 in dalje.

¹² Uporabo slovanskega jezika je odobril Inocenc IV., 1252. leta in benediktincem samostana sv. Mikule v Omišlju na priporočilo Krškega škofa »... Cum ipsi Sclavi existunt et Sclavicas litteras habent, discere latinas litteras non possunt...« (... ker so Slovani, imajo slovansko pisavo, latinske pa se ne morejo naučiti). V. Klaić, *Krčki knezovi Frankapani*, Zagreb 1901, str. 41.

¹³ V. Premyda, sv. Cecilija XXI., str. 164.

ANTIPON Vrbnik

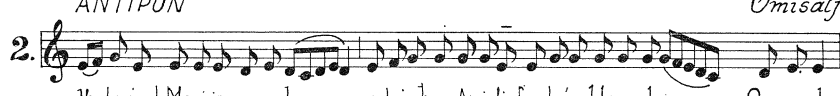
1. 

PSALAM

Reče Gospod Gospode-ve moje-mu, sede o desnuju mene. *izd.*
**Assumpta est Maria*

1. SVEČANA VAZMENA NOTA

ANTIPON Omišalj

2. 

PSALAM

Reče Gospod Gospodeve mo - - je - mu: se - de o desnu - ju me-ne. *izd.*

2. BLAGDANJSKA VELA VEČIRNJA

Oba cerkovnika, pri katerih sem zabeležil to petje, sta me opozorila, da obstajajo razlike tudi v napevu Dobrinja in Baške. Bilo je torej dokaj jasno, da se razlike v napevu krijejo s teritorialnimi mejami teh cerkvenih ustanov, tj. tako imenovanih »kapitul«,¹⁴ lahko pa bi domnevali, da se krijejo morda tudi z mejami distinktivnih govornih področij.¹⁵

Tako je naloga zahtevala, da se zbere čim bolj popolno gradivo s področja omenjenih »kapitul«, da se objasnijo pogoji ohranjanja teh tradicij (kar bi vsekakor zahtevalo daljše bivanje na otoku) in da se šele zatem izvede dolgo in naporno iskanje bizantinske tradicije, iz katere je to petje na Krku bržkone izšlo.

Določena opažanja so se kar sama po sebi vsiljevala. Zdelo se je, da se razlike v napevu Vrbnika in Omišlja lahko razloži s sprejemljivo domnevo, da je v Vrbniku tradicija bolj ohranjena. Domneva je bazirala na podatku, ki mi ga je posredoval cerkovnik, namreč, da je funkcija cerkovnika v Vrbniku dlje časa prehajala od očeta na sina¹⁶ (Pripo-

¹⁴ V. Stefanović navaja (Enciklopedija Jugoslavije 5, str. 422), da že obstajajo med XI. in XII. stoletjem vaški kapitlji v Omišlju, Dobrinju, Baški in Vrbniku, od XV. stol. dalje pa tudi v Dubašnici. Ti so bili poleg benediktinskih samostanov glavna oporišča glagolice.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Anton Šulina, tedaj cerkovnik v Vrbniku, je vršil to službo že polnih 40 let. Petja se je naučil pri očetu, od katerega je prevzel službo, ta pa spet pri svojem očetu. Oba sta opravljala to službo okrog 60 let. Kot misli Šulina, je to bilo že od nekdaj tako.

minjam, da je Gastoué prepoznal bizantinski napev v primerih iz Vrbnika). Vendar to ni edina objasnitev, ki to domnevo opravičuje. Kot se zdi, je zdaleč bolj prepričljiv razlog dejstvo, da je bil Vrbnik dejansko središče glagoljaštva. To je bil predvsem po svoji geografski legi — pot čez Novi Vinodol — torej glede na najboljšo in najkrajšo zvezo z župnijami na kopnem, ki so do ustanovitve senjske škofije pripadale škofiji v Krku.¹⁷ V tej funkciji je Vrbnik moral nujno dobiti obvezo, da oskrbuje cerkve s potrebnimi obrednimi knjigami (v rokopisu) in tako se je tu zbralo večje število glagoljašev,¹⁸ kopistov-kaligrafov, kar po eni strani pojasnjuje množino rokopisov, ki so od tod izšli, kakor tudi dejstvo, da so tam nastali najlepši rokopisi, po drugi strani pa to tudi posredno potrjuje splošne pogoje in vzdušje, ki je bilo ugodno, da se je tradicija obdržala na ustrezni višini.

Ni dvoma, da bi bilo raziskovanje znatno olajšano in razbremenjeno nepotrebnega ugibanja in tavanja, ko bi bila zanesljiveje rešena osnovna vprašanja, ki se nanašajo na začetke staroslovanskega bogoslužja po teh krajih; tako zlasti vprašanja: kdaj in kje se je to bogoslužje najprej pojavilo, kdo ga je uvedel, katere so bile njegove glavne značilnosti in kateri splošni in posebni pogoji so omogočali, da so ga sprejeli in ohranjevali.

V. Štefanić pravi,¹⁹ da se ne ve, kdaj se je pojavilo staroslovansko bogoslužje na otoku Krku. Šišić pa meni, da je to bogoslužje uvedel sam Metod, ko je, kot poroča legenda, potoval (881—882) po morju ob dalmatinski obali v Carigrad; in to najpreje na teritoriju ninske škofije, odkoder je bilo pozneje preneseno na otok Krk. Misli, da se je staroslovanska liturgija že tedaj zakoreninila in se po smrti Metoda (885) še utrdila, ko so nekateri njegovi učenci našli zatočišče na Hrvaškem.²⁰ Nadalje tudi meni, da ne more biti dvoma, da je slovanske duhovnike posvečeval sam hrvaški (ninski) škof,²¹ čeprav priznava, da obstoječi viri tega ne potrjujejo.

Kot torej vidimo, vprašanja, od katerih je v prvi vrsti odvisno pravilno usmerjevanje iskanja, niso dogovorjena, ali pa so z domnevami, ki niso dovolj utemeljene. Zadnje je posebno značilno, ker izhaja iz prepričanja, da je ninski škof v konfliktu s splitskim nadškofom branil

¹⁷ F. Šišić, *Povijest Hrvata u vrijeme narodnih vladara*, Zagreb 1925, str. 552, op. 41. »... pred ustanovitvijo senjske škofije (1185), je imela krška svoje župnije na kopnem hrvaškega ozemlja...« Gl. tudi pri T. Arcidjaku: »... Vegliensis ... episcopus ... optinebat maiorem partem parochiarum, quas nunc habet Segniensis ecclesia, que non erat tunc episcopalis sedes...« (»... škof s Krka je dobil večino župnij, ki jih ima sedaj senjska cerkev, katera pa tedaj ni bila škofija«). F. Šišić, *Priručnik...*, str. 192 in potem na str. 191 istega dela: »... skoro se ne bomo zmotili, če rečemo, da je že tedaj (852) krška škofija imela svoje župnije na kopnem od Raše proti jugu... tako kot še tudi pozneje, dokler ni prišla pod novo ustanovljeno zadarsko nadškofijo (1154) in vse do obnovljene senjske škofije (1185).«

¹⁸ Če ne računamo redovnikov v samostanih (ki jih je bilo sedem), je bilo na otoku Krku leta 1527 okrog tri sto duhovnikov, v samem Vrbniku pa leta 1527 petinštirideset. V. Klaić, *cit. op.*, str. 41.

¹⁹ *Cit. op.*, str. 422.

²⁰ Šišić, *Povijest...*, str. 373 in 388.

²¹ *Ibid.*, str. 506.

interese slovanskega bogoslužja, dasiravno to ni razvidno iz sklepov splitskih sinod. Razen tega avtor tudi ne obrazloži, zakaj ne bi latinska duhovščina izkoristila tako močan argument proti ninskemu škofu (da je posvečeval slovanske duhovnike), če je takšen argument dejansko obstajal. Tu ponovno opozarjam na pismo papeža Janeza X. (gl. op. 8), ki je bilo poslano splitskemu nadškofu, iz katerega se nikakor ne more sklepati, da se je papežev očitek nanašal na ninskega škofa. Zatem pa avtor še sam zmanjšuje utemeljenost svojih domnev s pripombo nespornega pomena, da je bila »hrvaška kneževina v IX. stoletju urejena čisto po frankovskem vzoru²² in da hrvaški vladarji niso podpirali slovansko bogoslužje«, kakor tudi s podatkom, da na ozemlju ninske škofije niso našli nikakršnega sledu glagolice, ampak nasprotno, da so vsi napisi po cerkvah in vse listine tega časa na področju te škofije izključno v latinščini, kar je po njegovem mnenju skupaj z mnogimi detajli stavbarskega stila,²³ z obliko črk,²⁴ kakor tudi imeni, ki se javljajo v hrvaških spomenikih tega časa (Asellus, Ambrosius, Theudebertus, Aldefredi . . .) »jasen dokaz frankovskega vpliva.«²⁵

Mislím, da tu ne gre toliko za dokaz vpliva kot za dokaz značaja cerkvene organizacije, ki je na ozemlju pod frankovsko oblastjo²⁶ opravljala svoje poslanstvo²⁷ v smislu načel, ki so bila osnova frankovske politike. Da so misijoni pokristjevanja služili tudi političnim ciljem,²⁸ zaradi česar je bilo energično izvajanje tega tudi v relacijah potenciala ekspanzije, je razvidno iz številnih virov tega časa.²⁹

²² Šišić, *Priručnik* . . ., str. 192.

²³ Lj. Karaman, *Iz kolijevke hrvatske prošlosti*, Zagreb 1930.

²⁴ V cerkvi sv. Križa v Ninu je iz tega časa napis v črkah frankogalske oblike. E. Herrman, *cit. op.*, str. 100.

²⁵ Šišić, *Povijest*, str. 506 in *Priručnik*, str. 124.

²⁶ Na balkanskem polotoku so južni Slovani naselili predele, ki so jih v političnem pogledu, kakor tudi glede materialne in duhovne kulture, označevali sledovi starejše razdelitve med Vzhodno in Zahodno Rimsko cesarstvo. Ker niso ustvarili močnejše državne organizacije, niso uničili starejše razdelitve, ampak so morali na teh tleh priznati interesno sfero sil Vzhoda in Zahoda — direktnih ali indirektnih naslednikov cesarstva.

Na začetku IX. stoletja je bila situacija takšna, da je po achenskih odredbah (812) Bizanc obdržal suverenost nad primorskimi mesti Dalmacije in nad otoki, vključivši Kvarnerske, medtem ko so vsi ostali deli Hrvatske prišli pod frankovsko oblast. Zaradi teh sprememb je bila zmanjšana jurisdikcija splitske nadškofije na področje bizantinske Dalmacije, za frankovski del Hrvatske pa je ustanovljena škofija v Ninu.

²⁷ V predelih, ki so jih naselili Hrvati, je že bila krščanska cerkev, tako da je teoretično možno, da so prišli pod vpliv krščanskih misijonov tudi pred frankovsko osvojitvijo. Vendar pa ni za to potrdila. Prvi nedvoumni dokazi tesnejše zveze Hrvatov s krščanstvom, in to le Hrvatov pod frankovsko oblastjo, datirajo iz časa »... okrog leta 800, tj. iz obdobja frankovskega vrhovnega gospodstva...« Šišić, *Povijest*, str. 120.

²⁸ Zanimiva je pripomba Erwina Herrmanna (*Slawisch-germanische Beziehungen im süddeutschen Raum*, München 1965, str. 16.), da se na primeru Časke lahko najbolje spremlja tok vplivov cesarstva, ki se je začel z delovanjem misijonov in končal s popolnim integriranjem dežele.

²⁹ Iz Alcuinovih pisem, v katerih je — kot pravi Erwin Herrmann v cit. delu na str. 15 — izražen program frankovskih misijonov,«... se vidi jasno, kako

Delo frankovskih misijonov se je vršilo po določenem načrtu in metodi, ki je temeljila na utrjenih principih, med katerimi je imel princip *e n o t n e* državne liturgije zelo važno vlogo.³⁰ Kot že omenjeno, je bila Vzhodna cerkev v tem pogledu manj ekskluzivna: ni nasprotovala uporabi drugih jezikov in pisav in zato se je tudi delo bizantinskih misijonov znatno razlikovalo od frankovskih. Vendar ni dvoma, da ne bi prišlo do tako ostrega konflikta med vzhodnimi in zahodnimi misijoni na Moravskem samo zaradi razlike v metodi dela, ko se bi ne bila za njihovim delovanjem skrivala težnja, da se to deželo obdrži v sferi političnih interesov ene ali druge strani.

Če jih gledamo s teh stališč, navedeni odgovori na osnovna vprašanja, ki se tu vsiljujejo, ne delujejo prepričljivo. Drugače in mnogo bolj prepričljivo pa odgovarja na ista vprašanja — in tudi bolje obrazloži poznejši razvoj staroslovanskega bogoslužja v krajih, kjer se je do danes obdržalo — nekaj najstarejših latinskih virov, ki so se še ohranili v današnji čas in vrednosti katerih doslej niso oporekali. Tako dajejo na vprašanje, kdaj se je staroslovansko bogoslužje pojavilo v naših krajih, vsi latinski viri odgovor, da je to bilo za časa Metoda.

Ker pripisujejo njemu tudi samo uvajanje tega bogoslužja, obtožuje papež Janez X.³¹ za ta »prekršek« splitskega nadškofa in njegove pomožne škofe, češ da so molče dovolili prodiranje Metodovega nauka (»... doctrinam Methodii pullulare ... uobis tacentibus et consentientibus ...«) v času, ko so prekinili zvezo z Rimsko cerkvijo (tj. dokler so bili podrejeni Carigradu) (»... cum per tot annorum ... Romanam ecclesiam ... uisitare neglexerit ...«). Na vprašanje, v katerih krajih se je to bogoslužje pojavilo najprej, pa isti papež nedvoumno odgovarja in obtožuje: »... per confinia uestrae parochiae ...«³² — v mejnih krajih vaše župnije. Ko vemo, da se je oblast splitske nadškofije v času te obtožbe krila z bizantinsko Dalmacijo, torej je bila omejena samo na primorska mesta (znotraj zidov) in na otoke do Istre, ne more biti dvoma, da je kot o b m e j n e kraje razumeti samo Kvarnerske otoke. Docela napačna je

je ožji krog Karla Velikega (in gotovo tudi on sam) resno jemal nalogo misijonov v deželah Slovanov...«. Glej še na str. 69: »... Mandate mihi per litteras ... si Vionudi (... Slavos, quos nos Vionudos dicimus ...), quos nuper adquisivit rex (Carlus) fidem Christi accipiant ...« (Pismo me obvestite, ali Venedi (Slovani, ki jim pravimo Venedi), ki si jih je nedavno podvrigel kralj (Karel), sprejemajo Kristusovo vero).

³⁰ Tako pripominja Heinrich Besseler (*Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam, 1931, str. 71), da je bila frankovsko-rimski zvezi od kronanja Pipina leta 752 dalje osnovna politična misel *e n o t n a* državna liturgija in obredna glasba. Do delitve cesarstva leta 843 je bilo poenotenje bogoslužja v glavnem že dokončano in tako sklepa, da ni čudno, če se v številnih koralnih rokopiših srednjega veka osnovna vsebina skoro docela ujema, kar je že samo rezultat frankovske kulturne in cerkvene politike.

³¹ Šišić, *Priručnik*, str. 215.

³² Parochia — župnija je lahko pomenila celotno področje pod upravo nadškofa. Tako uporablja ta izraz papež Leon VI, l. 928 v pismu, s katerim potrjuje sklepe splitske sinode: »... Spalatensem etiam archiepiscopum ... uolumus ut ... suam p a r o c h i a m retineat quaemadmodum antiquitus Salonitana ecclesia retinebat, ... per loginqua spatia terrarum ...« (Šišić, *Priručnik*, str. 224).

interpretacija tega pasusa, češ da se nanaša na ninsko škofijo. Napačna zato, ker ninski škof, kot je bilo že omenjeno, ni bil pomožni škof splitskega nadškofa in se tudi ni ločil od papeža. Zato je povsem neutemeljena misel, da je papež lahko klical na odgovornost splitskega nadškofa za delo ninske cerkve, ki mu ni bila podrejena, in to v času dokler je bil Split podrejen Carigradu in Nin Rimu.

Potrnilo za bivanje in delovanje Metoda v severnem Primorju najdemo tudi v izvlečku (Excerptum de Karentanis) spisa De Conversione Bagoariorum et Carantanorum libellus anonimnega pisca, kjer se navaja, kako je »... čez nekaj časa prišel neki Slovan iz Istre in Dalmacije (tj. bizantinske) po imenu Metod, ki je iznašel slovansko pisavo in vršil v slovanskem jeziku službo božjo...« in kako je »... nazadnje, potem ko je bil iz Koroške izgnan, odšel na Moravsko...«³³

Podatek je večkratno zanimiv, ne le zato, ker potrjuje bivanje Metoda v severnem Primorju,³⁴ ker govori o opravljanju bogoslužja v slovanskem jeziku in o sovražnem nastrojenju frankovskih oblasti do njega in njegovega dela, ampak tudi zato, ker odkriva, čeprav neposredno, razloge, ki so lahko pripravili Metoda do tega, da je na poti v Rim zavil v dežele pod b i z a n t i n s k o upravo (»katera ni bila samo nominalna«),³⁵ kjer je bil kot bizantinski državljani ne le osebno zaščiten, ampak je lahko opravljal svoje poslanstvo v dosti bolj ugodnih okoliščinah, brez strahu, ali bo izzval odpor bodi političnih bodi cerkvenih oblasti.

Morda je treba opozoriti, da je bila v obalnih krajih Istre in hrvaškega Primorja, v neposredni bližini Kvarnerskih otokov, frankovska oblast dokaj nestabilna. Takšen sklep se nam vsiljuje iz podatkov, ki jih najdemo v omenjenem delu E. Herrmanna:³⁶ ... Die Feldzüge gegen die Slawen haben fast das ganze Lebën Karlmans³⁷ ausgefüllt; praktisch war seine Hauptaufgabe, schon unter seinem Vater, die Sicherung der Südostgrenze des Reiches ... Daneben hatte auch Karl III. gelegentlich mit der Abwehr der Slawen (im i s t r i s c h e n R a u m) zu tun ...«. Ali ni to vzrok, da se meje krške škofije v tem času ne krijejo s političnimi? Kako je

³³ E. Herrmann, *op. cit.*, str. 141: »... post aliquo tempore supervenit quidam Sclavus ab Hystrie et Dalmatie partibus nomine Methodius qui adinvenit Sclavicas litteras et Sclavice celebravit divinum officium... tandem fugatus a Karentanis partibus intravit Moraviam...«.

³⁴ Metod je imel petkrat priliko, da je bival, čeprav krajši čas, v severnem Primorju: ko je potoval dvakrat v Rim (867 in 880) ob odhodu in povratku, in na poti v Carigrad (881—882), ko je, kot navaja njegov anonimni biograf, potoval po morju. Le na prvem potovanju v Rim ga je spremljal Konstantin (umrl v Rimu leta 869). Zato najstarejši podatki o širjenju glagolice, oziroma slovanskega bogoslužja med Hrvati, imenujejo slovansko bogoslužje Metodov nauk, glagolsko pisavo pa Metodov izum, medtem ko Konstantina sploh ne omenjajo. Tako navaja tudi Tomaž Arcidjakon (gl. Šišić, *Priručnik*, str. 257), kako se je na koncilu v Splitu govorilo, da je glagolico (barbarsko pisavo) izumil heretik Metod, ki je napisal mnogo lažnivega v slovanskem jeziku proti predpisom vere (»... dicebant enim, Goticas litteras a quodam Methodio heretico fuisse repertas, qui multa contra fidei normam in easdem Sclauonica lingua mentiendo conscripsit...«).

³⁵ Šišić, *Priručnik*, str. 121.

³⁶ Str. 151.

³⁷ Umrl leta 880.

sicer pojasniti dejstvo, da je krška škofija imela v tistem času svoje župnije tudi na kopnem Istre in Hrvaškega Primorja, ki je bilo pod nominalno frankovsko oblastjo? V vsakem primeru ostane dejstvo, da je prav v krajih, ki jih je v tem času obsegala krška škofija, staroslovansko bogoslužje uvedeno. Le-to se je okrepilo in pozneje obdržalo kljub nasprotovanju Rima in navzlic sklepom splitskih sinod.

O značaju tega bogoslužja govore pisani viri kakor tudi odkriti sledovi. Direktno ali indirektno kažejo viri na bizantinski vpliv. V vseh se kot bistvena oznaka poudarja uporaba slovanskega jezika in pisave, v nekaterih pa je Metod izrecno obtožen nauka, ki se n e k r i j e z naukom rimske cerkve, medtem ko se iz sklepov splitskih sinod jasno razbere, da so bili ti naperjeni ne samo proti slovanskemu jeziku in pisavi, ampak tudi proti običajem Vzhodne cerkve na področju staroslovanskega bogoslužja. Vendar ne vemo povsem zanesljivo, ali so opravljali bogoslužje po obredu Vzhodne ali Zahodne cerkve. E. Herrmann³⁸ meni, da so bile obtožbe zoper Metoda v tem pogledu neutemeljene. In to zato, ker vodi glagolski Sakramentar — ki je, kot se zdi, pripadal Konstantinu in Metodu — k sklepu, da nista uporabljala mašne knjige bizantinskega obreda. K istemu vodi tudi dejstvo, da je bilo bratoma Konstantinu in Metodu odobreno delo šele, ko sta pred papežem demonstrirala staroslovansko bogoslužje.³⁹

Kako je potem pojasniti v staroslovanski liturgiji — ne da bi upoštevali jezik in pisavo — prisotnost elementov, po katerih se ta liturgija razlikuje od rimske? Kako to pojasniti, ne da bi istočasno priznali, (seveda s stališča predpisov rimske cerkve) določeno upravičenost ugovorov glede dela Metoda, ugovorov, ki so bili poslani papežu in na podlagi katerih je papež izrazil dvom, da Metod uči d r u g a č e , kot je učil pred »apostolskim stolom«: . . . Quia vero audivimus, quia Methodius . . . aliter doceat, quam coram sede apostolica . . .⁴⁰

Na zahtevo papeža Janeza X. prepoveduje splitska sinoda leta 925 sleherno uporabo slovanskega jezika v cerkvi in samostanih razen v primeru nezadostnega števila duhovnikov, vendar tudi tedaj le s predhodnjim dovoljenjem Rima.⁴¹

³⁸ Op. cit., str. 145.

³⁹ V biografiji Konstantina Filozofa anonimni pisec izrecno navaja, da sta brata Konstantin in Metod pela pred papežem v cerkvah sv. Petra, sv. Pavla in sv. Andreja liturgijo in celonočno vigilijo.

⁴⁰ V pismu papeža Janeza VIII. Svatopluku Moravskemu leta 879 in potem v pismu Metodu: »... audivimus, quod non ea, quae sancta Romana ecclesia . . . dicit, . . . tu docendo doceas et populum in errore mittas . . . etiam, quod missas cantes in barbara, hoc est in Sclavina lingua, unde iam litteris nostris . . . tibi directis prohibuimus . . .« (slišali smo, da ne učiš, kar uči sveta rimska cerkev in da navajaš ljudstvo v zmoto ter poješ tudi maše v barbarskem, tj. slovanskem jeziku, čeprav smo Ti že v pismu, ki smo Ti ga poslali, to prepovedali . . .). E. Herrmann- op. cit., str. 152.

⁴¹ »... Ut nullum episcopus nostrae provinciae audeat in quolibet gradu Sclavinica lingua promouere; tam in clericatu et monachatu deo deseruire. Nec in sua ecclesia sinat eum missam facere; praeter si necessitatem sacerdotum haberet: par supplicationem a Romano pontifice licentiam ei sacerdotalis ministerii tribuat«. Šišić, *Priručnik*, str. 219.

Ni dvoma, da s to, čeprav zelo strogo odločbo zaželeni cilj ni bil dosežen, kajti okrog leta 1060 se je v Splitu na zahtevo papeža Nikolaja II. ponovno sestala cerkvena sinoda, ki je spet izdala vrsto odločb zoper slovansko bogoslužje in običaje Vzhodne cerkve, iz česar moramo sklepati, da se situacija niti najmanj ni spremenila. S temi odločbami se med drugim prepoveduje:⁴²

— klerogamija (poročen klerik ne more ostati niti v pevskem zboru, niti imeti kakršnega koli deleža pri cerkvenih opravilih);

— dostop v cerkev bradatim in kosmatim duhovnikom; in

— pod grožnjo ekskomunikacije sleherno sprejemanje Slovanov v svete redove kakršne koli stopnje in v katero koli službo, če se ne nauče latinščine.⁴³

Kot torej vidimo, so bile odločbe druge sinode glede slovanskega bogoslužja nekoliko milejše kot odločbe prve, ker ne prepovedujejo opravljanja liturgije; vendar pa so zaradi večje avtoritete rimske cerkve v tem času težje prizadele slovanske duhovnike. Zato je verjetno prav, če Tomaž Arhidiakon, ko gleda iz svoje perspektive, pravi, da se je slovanska duhovščina znašla v veliki stiski («... sacerdotes Sclauorum magno sunt merore confecti...»). Ker pa je bilo izvajanje odločb večidel odvisno tudi od političnih organov, od volje ljudstva in kompaktnosti slovanskih cerkva, tudi te niso enako prizadele bogoslužja na celotnem področju, na katerem se je v tem času že razširilo.⁴⁴ Kot se zdi, niso imele te odločbe na teritoriju krške škofije nikakršnega učinka. Prepričljivo potrdilo za to najdemo v baščanski plošči — aktu kralja Zvonimirja⁴⁵ o darovanju glagolskega samostana na otoku Krku — in v dejstvu, da krški škof ni prisostvoval cerkveni sinodi v Splitu leta 1075, kjer so tretjič razpravljali o istih vprašanjih in obnovili že poprej sprejete sklepe zoper staroslovansko bogoslužje.

⁴² «... Si quis amodo, episcopus, presbiter aut diaconus *feminam acceperit vel acceptam retinuerit* (proprio gradu decidat, usque ad satisfactionem veniat) nec in choro psallentium maneat, nec aliquam portionem de rebus ecclesiasticis habeat. »Si quis clericorum amodo *barbam vel comam nutrierit*: in ecclesiam intrandi facultatem non habeat...« »Sclavos, nisi *latinas litteras didicerint*, ad sacros ordines promoueri, et clericum, cuiuscunque gradus sit, laicali servituti vel mundiali... sub *excommunicationis vinculo omnimodo prohibemus*...« Šišić, *Priručnik*, str. 237.

⁴³ Pontificale Romanum Clementis VIII (1765) predpisuje, da se v nižje redove lahko sprejmejo samo tisti, ki vsaj razumejo latinsko («... qui saltem Latinam linguam intelligant...»).

⁴⁴ Da se je staroslovansko bogoslužje razširilo, nam dá slutiti glagolski roko-pis benedektinskega samostana v Rogovu pri Biogradu na moru (iz XIV stol.). V Jagić, *op. cit.* 33, *Starine VII, JAZU, Zagreb 1875*, str. 57.

⁴⁵ Tudi ne glede na odločbe splitskih sinod si je težko razložiti obdarovanja glagoljašev na otoku Krku po kralju Zvonimirju, ko poznamo negativno stališče papeža Gregorija VII do slovanskega bogoslužja in obvezo Zvonimirja do tega papeža, kateremu je pred kronanjem za hrvatskega kralja prisegel, da bo stalno izpolnjeval vse njegove ukaze («... tibi deuoueo spondeo et polliceor me incommutabiliter completurum omnia que mihi tua reurenda iniungit sanctitas...») Šišić, *Priručnik*, str. 268. Vendar je tudi ta omahljivost kralja Zvonimirja bila v neki vzročni zvezi z dejstvom, da je v vprašanjih politične pripadnosti Dalmacije v času Gregorija VII. Carigrad imel še vedno važno besedo. Šišić, *Povijest*, str. 557.

O tem, kako je reagiralo na odločbe splitskih sinod Severno Primorje, nam lahko nekaj povedo tudi »stari, dobri in preizkušeni zakoni«, ki so bili leta 1288 zapisani v Novem Gradu⁴⁶ v prisotnosti šestih krških, vinodolskih in modruških knezov ter vseh starešin vinodolskih mest, ki so se, kot se tu izrecno navaja, najbolje spominjali zakonov svojih očetov in kar so slišali od svojih starih očetov. Šestnajsti in sedemnajsti člen teh zakonov odrejata:

16. »Nijedan žakan« (dijakon) »ne more prijeti svetih redi kneštva, ako nij' od volje kneza in općine gdi je.«

17. »Nijedan od kmet i od ljudi općinskih ne more pojti prebivati v nijednu crikav, ni v nijednu opatiju ili molstir« (samostan) »služiti ili se onde položiti za obariteljnika« (čuvarja) »ako nij' s volju kneza i općine«.

Pri primerjavi z zadnjim omenjenih kanonov, ki so bili sprejeti na splitski sinodi leta 1060, bomo opazili, da navedenega člana običajnega prava Severnega Primorja praktično o n e m o g o č a t a neposredno uporabo splitskih odločb. Tudi to dokazuje, kot se mi zdi, dokaj prepričljivo, da so bili pogoji za razvoj slovanskega bogoslužja že od samega začetka dosti bolj ugodni v Severnem Primorju kot v samem središču hrvaške države.

V kompleksu vprašanj, ki se nanašajo na staroslovansko bogoslužje, se poudarja vedno vprašanje g l a g o l i c e, posebne pisave, s katero so napisane obredne knjige tega bogoslužja. Nedvomno bi pravilna rešitev tega vprašanja tudi prispevala k boljši rešitvi ostalih vprašanj. Žal pa rezultati dosedanjih raziskovanj ne delujejo spodbudno. Med velikim številom protislovnih mnenj o poreklu te pisave se mi zdi najmanj sprejemljivo tisto, po katerem bi bilo poreklo glagolice iskati v grški kurzivni pisavi. Čeprav bi se to mnenje najlaže ujemalo z ugotovljenimi elementi bizantinskega vpliva, mislim, da se to ne dá sprejeti predvsem že zato ne, ker primerjava z grško kurzivno pisavo IX. stoletja ne pokaže n i k a k r š n e skladnosti niti glede oblike črk za posamezne glasove niti glede številčne vrednosti, ki jo te črke tudi označujejo. Še težje pa je na tej podlagi dati odgovor, ki bi pojasnil, zakaj in kako je Konstantin (ali Metod) mogel napraviti takšno stilno nesorodno preoblikovanje črk; in to ne samo za slovanske glasove, ki jih v grščini ni, ampak tudi za iste glasove v obeh jezikih, pri katerih je bila potemtakem najmanj nujna potreba za kakršnokoli spremembo. Neopravičeno je tudi imenovati okroglo glagolico bolgarsko, ko pa vemo, da ni tam nastala, razen tega pa tudi ni dokazov, da so jo Bolgari dejansko uporabljali. Prav tako je neopravičeno ignorirati dejstvo, da so na otoku Krku poleg okrogle, oglate in kurzivne glagolice še druge glagolske črke, ki jih prebivalci otoka imenujejo »stare« in katerih sicer nikjer drugje ne srečujemo. Tako pripominja P. J. Šafařík, ko govori o Baščanski plošči: »... znaki pisave so podobni glagolskim, vendar tudi neglagolskim. To bi mogla biti tudi kakšna starejša pisava, morda tista izgubljena osnova glagolice«. Ko pa govori V. Jagić o istem spomeniku, poudarja: »... najvažnejše je to, da se pridružuje zna-

⁴⁶ Novi Vinodol, na poti čez Vrbnik na starem področju krške škofije.

nim polokroglim in pologlatim črkam nekoliko znakov, za katere ni zgloda nikjer drugje«. Ne da bi se spuščal v kakršnekoli domiselnosti, menim, da nas tudi ta dejstva vodijo k sklepu, da so bili prav tako pri Hrvatih čakavcih poleg splošnih pogojev še posebni razlogi za sprejemanje in ohranjanje glagolice, ki jih ni bilo niti pri Bolgarih niti pri drugih narodih. V latinskih virih, v katerih je govora o delu Konstantina in Metoda na Moravskem, in v tistih, ki poročajo o delu Metoda v bizantinski Dalmaciji in Istri. — je na več mestih omenjeno, kako so opravljali verske obrede in p e l i v slovanskem jeziku.⁴⁷ Ali je to petje (ali »pojanje« kot to ljudstvo pravi), ki sta ga brata uvedla na Moravskem in na področju Severnega Primorja, bilo isto ali različno in ali je bilo bizantinskega, rimskega ali drugačnega porekla, ni mogoče zanesljivo odgovoriti. Vendar pa lahko vsaj domnevamo — na podlagi tistega, kar je ohranjenega po tradiciji in glede na odklonilno stališče Zahodne cerkve — da ni bilo rimsko.

Če hočemo oceniti obredno petje staroslovanskega bogoslužja, ki je bilo zabeleženo na otoku Krku, je treba nujno opozoriti, da se je od samega začetka pa prav do najnovejšega časa, ohranjalo izključno po ustnem izročilu, in da je bilo skozi prvi dve in pol stoletji, tj. od druge polovice IX. stol. pa do leta 1252, ko je bilo staroslovansko bogoslužje dokončno odobreno, povsem izolirano, brez kakršne koli možnosti, da pride v stik z drugimi tradicijami, zato tudi izven nevarnosti, da jim podleže. Šele v XIII. stoletju, ko je vzpostavljena zveza z Rimom, se je lahko pojavila na otoku težnja, da se repertoar obrednega petja razširi,⁴⁸ in to zlasti s tistim delom repertoarja rimske cerkve, ki je bil v tistem času zelo popularen, kot so himnusi, sekvence ipd. Druga važna okoliščina pa je, da je bilo to obredno petje pod stalno kontrolo.⁴⁹

Izvajanje obrednega petja na Krku je lahko solistično, skupinsko in izmenoma skupinsko in solistično. Pri petju, ki se izvaja izmenoma (responsorialno), sodelujejo poleg duhovnika, ki intonira, predpevec (cerkovnik), dve skupini pevcev ali dve skupini in predpevec. Pri responsorialnem petju končujejo vsi pevci skupaj. Poje se enoglasno (solistično in unisono) in večglasno (polifono). Ljudstvo poje rado dvoglasno in tako marsikateri pevec noče peti brez drugega. Od polifonih oblik je najpogostejši cantus gemellus v paralelnih terciah in sekstah s koncem v unisonu in njegova varianta, ki nastane tako, da »drugi« glas upada s sledečo strofo, prej kot je prvi končal, s čemer preide iz vzporedne funkcije v vodilno.

Petje se deli na »običajno« ali »vsakdanje« in na »svečano«; na petje po »maloj« in po »veloj« noti. Petje »po maloj notici« je silabično,

⁴⁷ Gl. op. 40.

⁴⁸ Vsekakor ni dvoma, da je s tem namenom poslal senjski škof leta 1496 diakona Andreja, da zbira prispevke za nabavo orgel v senjski katedrali. Acta croatica I. Zagreb, str. 164.

⁴⁹ Glede na to, kar so mi na otoku sporočili ustno, se mi zdi, da je bila kontrola obrednega petja precej stroga. Ko bomo preučili poročila vizitacij, bomo imeli o tem nedvomno točnejšo predstavo.

petje »po veloj noti« pa je ornamentalnega značaja. Razdelitev ustreza bizantinski: »sýntomon« in »argòn melos«.

Iz celotnega gradiva lahko tu navedem le en primer, ki pa bo, kot upam skupaj s komentarjem vendarle omogočil določen vpogled v to tradicijo, v stanje raziskovanja, ki sem ga mogel izvršiti in v rezultate, do katerih sem prišel v zavesti, da je to le začetek raziskovanja in da je treba še mnogo storiti, preden pridemo do končnih rezultatov.

Slava va višnjih Слава ва вишних Gloria in excelsis

SVEČENIK I. LIK *Prbnik*

Sla - va va višnji h Bo - gu I na zemlji mir človekom blagovo - lje - ri - ja.

II. LIK

Hvalimo te i blago - slo - vi - mo te. Klanja je ti se i sla - vo - slo - vi - - mo te. *id.*

3. Svečano, po »veloj noti«. Izmenoma pojeta dve skupini ali predpevec in skupina.

Če primerjamo tekst staroslovanske velike doksologije s pravoslavnim, rimskim, ambrozijanskim in s tekstom šibeniškega kodeksa, opazimo, da se razlikujejo v prevodu, razporeditvi in razdelitvi.

Starosl.: Slava ... Hvalimo te i blagoslovimo te Klanjaje ti se i slavoslovimo te.

Pravsl.: Slava ... Hvalim tja, blagoslovim tja, klanjajem ti sja, slavospevim tja.

Rimsko: Gloria ... Laudamus te. Benedicamus te. Glorificamus te. Gratias agimus tibi.

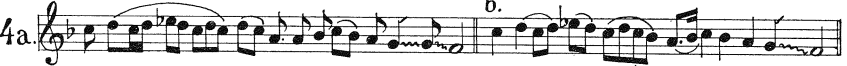
Ambroz.: Gloria ... Laudamus te. Hymnum dicimus tibi. Adoramus te. Glorificamus te.

Šibeniško: Gloria ... Laudamus te. Benedicamus te. Adoramus te. Glorificamus te.

Razlike so verjetno nastale zaradi samostojnega razvoja posameznih tradicij. Kompozicija spada v vrsto najstarejših krščanskih obrednih himnusov v prozi in se je pela na začetku po principih psalmodije. Zato je njen tekst prvotno razdeljen na simetrične dvodelne stavke z medianto. Pozneje je vzporedno z razvojem cerkvenega petja izgubila psalmodični značaj in starejšo razdelitev teksta. Le ambrozijski in staroslovanski tekst sta ohranila staro razdelitev. To ujemanje ne more biti slučajno, ko pa vemo, da je benedektinska liturgija, ki je sprva za bizantinsko edinole mogla vplivati na staroslovansko, obdržala mnogo

vezi z ambrozijsko.⁵⁰ Vendar ta hipoteza ne more obveljati, ker se napevi, čeprav še vedno psalmodičnega značaja, le znatno razlikujejo. V primerjavi z ambrozijanskim, ki je zelo enostaven, je staroslovanski speven, podobno kot napevi, ki so bili v tem času v navadi v Carigradu.⁵¹ A. Gastoué je v tem napevu prepoznal bizantinsko poreklo.⁵² Ker mi žal ni uspelo, da bi prišel do grških virov, nisem mogel napraviti v potrditev te ugotovitve potrebne primerjave. Vendar mislim, da to lahko sprejmemo ne le glede na veliko avtoriteto, ki jo A. Gastoué na tem področju uživa, ampak tudi zato, ker sem ugotovil sam na podlagi primerjave z napevi srbske pravoslavne cerkve, kar sem storil zaradi pomanjkanja grških virov, nesporno skladnost. Pripominjam, da sem napravil primerjavo po tako imenovanem »karlovaškem napevu«,⁵³ ki je med srbskimi tradicionalnimi napevi najbližji grškemu. Menim, da se iz priloženih primerjav odlomkov vrbniške »Slava« in karlovskega VIII. glasa lahko razbere skladnost ne le v modusu, oporiščnih tonih in obsegu napevov, ampak tudi v karakterističnih melodičnih obrazcih.

4. a. Vrbniška »Slava« — 4. b. Odlomek VIII. glasa po karlovaškem napevu:⁵⁴

4a.  b.

-rja-je ti se i slavo-slovi-mo te. -ko ūu ūo-mu - no - ba-nu-by-gyū.

SUMMARY

The paper is based on material collected on the isle of Krk in 1932. It refers to those parts of the mass and the evening liturgy in Old Slavonic which were at that time sung by the sacristan who was also entitled, being lector and cantor, to read the gospels though not in holy orders. This chant attracted the attention of the author because he could not discern in it any

⁵⁰ A. Gastoué, *Les orgines du chant romain*, Paris, 1907, str. 95.

⁵¹ V mozarabijski liturgiji so spevni napevi za psalme, ki jih je po zgledu carigrajskih sestavljal arhidiakon Leander. Gastoué, op. c., str. 96.

⁵² Duhovnikova intonacija (četrttega tonusa maše »Cunctipotens Genitor Deus«) seveda ni upoštevana.

⁵³ Karloški napev — obredno petje srbske pravoslavne cerkve, ki se je izoblikovalo po tradiciji v Sremskih Karlovcih in ga je zabeležil Kornelij Stanković v letih 1855—57, pozneje pa J. Živković in N. Barački. Formirano je tako kot je učil menih Anatolij, izkušen psalmist iz »Svete gore« (Atosa) /J. Živković, *Bogoslovski glasnik* IV., str. 318./ v beograjski »grški šoli« za cerkveno petje (ustanovljena 1726), ki se je pozneje preselila v Karlovce (J. Skerlić, *Srpska književnost u XVIII. vijeku*, str. 74.). V kasnejšem oblikovanju tradicije sta zlasti sodelovala Dimitrij Krstić (1762—1843), ki se je učil pri nekem grškem »daskalu« in potem petje izpopolnil po svojem glasbenem okusu (Bogdanović, *Bogoslovski glasnik* IX., str. 248) in Dionizij Čupić (1794—1845), menda prvi učitelj petja na bogoslovju (ustanovljenem leta 1794), ki pa je spet svoje petje izpopolnil po petju Dimitrija Krstića in pozneje po želji metropolita Jeroteja Mutibarića (1799—1858) nekoliko skrajšal.

⁵⁴ Iz Notnega zbornika N. Baračkega, str. 229.

connection with Roman Chant, whether Gregorian or Medicean. A. Gastoué saw in this material, when it was presented to him, Byzantine melodies.

Traces of Byzantine influence — relics of the century long Byzantine rule — have been found in different cultural spheres in this area. The trace of this influence in the chant had to be studied by means of a comparison with the musical practice of the Byzantine Church. The task is complicated because the chant on the isle of Krk is not uniform as the chant in the Byzantine Church was not uniform at the period when the Old Slavonic liturgy was being formed. (In contrast with the Roman Church which fought vigorously for a uniform liturgy, the Eastern Church did not insist on uniformity of language and chant in the liturgy.) To illustrate the difference in melody there are included two pieces having the same liturgical function from two different places on the isle of Krk. The chant in Vrbnik, where Gastoué had found Byzantine influence, seems to be better preserved probably because Vrbnik was the centre of the Glagolitic movement. (In 1556 there were 45 clergymen, monks in monasteries not being included in this figure.)

The research work would be considerably lightened if the basic problems referring to the beginnings of the Old Slavonic liturgy in this area were solved. These problems are primarily: when and where this liturgy first appeared; by whom it was introduced; what its main characteristics were; and what general and specific conditions made it possible for it to be accepted and retained. The thesis that this liturgy was at first introduced into the diocese of Nin in the centre of the Croatian State, which was at that time under the rule of the Franks, cannot be accepted owing to the fact that there is no evidence in support of it. In the opinion of this author there is no reason for rejecting the data which are present in the earliest Latin sources and which give us an answer to the questions posed. In this respect especially the letter of Pope John X (925) is interesting in which the archbishop of Split and his suffragans were accused of having permitted in the border area of their diocese the doctrine of Method at the time when it was under Constantinople. Knowing that the archbishopric of Split at the time of the accusation extended over Byzantine Dalmatia, that is it included only the littoral towns and islands up to Istria, there can be no doubt that by the border area only the Islands of Kvarner in the Northern Adriatic are meant. However, this passage has been completely misinterpreted as referring to the diocese of Nin because the bishop of Nin was not at that time a suffragan of the archbishop of Split but was connected with Rome. Therefore the idea that the Pope rebuked the archbishop of Split for the deeds of the diocese of Nin which was not subordinated to him is unfounded. At that time Split was under the ecclesiastical jurisdiction of Constantinople and Nin under that of Rome.

The sojourn of Method in the Northern Adriatic coastal area we find confirmed in the extract: *Excerptum de Karentanis* from the account *De conversione Bagoariorum et Carantanorum libellus*. Method had 5 opportunities for a sojourn in the northern Adriatic coastal area, when he travelled to and from Rome (867 and 880), and on his way to Constantinople (881—882). It was only on his first journey to Rome that he was accompanied by Constantin (d. in Rome 869). The earliest sources concerning the spread of the Glagolitic script and the Slavonic liturgy among the Croats call the use of Slavonic language and script as an invention of Method, but there is no word of Constantin at all. The earliest

Latin sources emphasise as the essential characteristic of this liturgy the use of the Slavonic language and script. Sometimes Method is explicitly accused of expounding a doctrine which does not conform to that of Rome. The conclusions of the synods of Split reveal that they were aimed not only against Slavonic language and script but also against practices of the Eastern Church in the area of the Old Slavonic liturgy, yet we are not quite sure whether the liturgy was practised according to occidental or to oriental ritual. Erwin Herrmann thinks that the accusations against Method were in this respect unfounded because the Glagolitic Sacramentary — which, as it seems, belonged to Constantin and Method — inclines us to infer that they did not use the mass books of Byzantine ritual. The same conclusion is indicated by the fact that permission was given to the brothers Constantin and Method for their work only after they had demonstrated the Old Slavonic liturgy to the Pope. Thus the elements which make this liturgy different from the Roman one can only be explained by admitting that Pope John VIII's fear (from the viewpoint of the instructions of the Roman Church) that Method was teaching differently to the way in which he had demonstrated to him was, at least in some respects not unfounded. If we compare some instructions of the jurisdiction in the Northern Adriatic, recorded in the 13th century, with those of the synod of Split we can see that these preclude a direct application of those of Split. It is a proof that the conditions for the development of the Slavonic liturgy were in the Northern Adriatic (under Byzantine administration) from the very beginning far more favourable than those in the centre of the Croat State. We read in Latin sources in many places that Method, when celebrating his rites, sang in the Slavonic language. However, we do not learn whether it was according to the Byzantine or according to the Roman rite. Yet the preserved oral tradition and the negative attitude of the Western Church inclines us to the conclusion that it was not according to the Roman rite. We must emphasise that the liturgical chant was isolated in the first two and a half centuries, that is from the second half of the 9th century to 1252 when the Old Slavonic liturgy was officially approved of in this area, and that there was no possibility of contact with any other tradition. The chant of the Old Slavonic liturgy in the island of Krk can be sung in solo, in groups or solo and groups alternating. In the responsorial chant the chant-leader, two groups of singers or two groups and the chant leader can take part in addition to the priest himself. Group singing can be in unison or polyphonic. Of the polyphonic forms *cantus gemellus* occurs most frequently. The chant can be defined as having two forms — a common and a ceremonial form.

From all the material available the »Slava« from Vrbnik is given and compared with a fragment of the 8th echos in the Serbian Orthodox version from Sremski Karlovci which is nearest to the Greek.

NEZNANI GALLUSOV AUTOGRAF?

Werner Braun (Kiel)

Kot skoro za vse pomembne skladatelje 16. stoletja velja tudi za dela Jakoba Gallusa, da so ohranjena v dobrih tiskih iz tistega časa. To daje njegovi skladateljski zapuščini značaj močne avtentičnosti in olajšuje raziskovalcu in redaktorju stare glasbe delo. Po objavi zbirke »Opus musicum« in maš v »Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich« (1899—1935)¹ in po preučevanju zbirke »Moralia«² ter ponatisu enajstih kompozicij iz te³ je ustvarjalnost »Carniolusa« dobro pregledna. S to ugotovitvijo pa močno nasprotuje redkost biografskih dokumentov. Sicer je raziskovanje Gallusa zlasti v Jugoslaviji v zadnjem času veliko prispevalo k osvetlitvi njegove življenjske poti;⁴ vendar manjka še vedno na primer neoporečno overovljen autograf tega glasbenika.⁵ To nas v toliko preseneča, ker so že v 16. stoletju prišle kompozicije direktno od avtorja k morebitnim interesentom. Tudi Gallus je vedel, na koga se je obračal. Svoje tiske je pošiljal prijateljem in mecenom⁶ in njegove osebne zveze so segale daleč v osrednjo Nemčijo.

Kdor se ukvarja z glasbeno zgodovino tega področja, naleti vedno znova na sledove Gallusa. Tu je imelo njegovo delo naravnost kanonsko veljavo; bil je »ljubljenec saških kantorij«.⁷ Skoro ni glasbenega inventarja iz konca 16. in iz 17. stoletja, ki ne omenja partov njegovih kompozicij in marsikatera zbirka rokopisov na Saškem navaja najpogosteje

¹ *Opus musicum*, 6 delov, izdala E. Bezceny in J. Mantuani v DTÖ VI, 1, XII, 1; XV, 1; XX, 1; XXIV; *Sechs Messen*, izdal A. Pisk, istotam XLII, 1.

² H. W. Lanzke, *Die weltlichen Chorgesänge von J. Gallus*, disertacija Mainz 1963; prim. *Die Musikforschung* XVIII, 1965, str. 323.

³ *Skladatelji Gallus, Plautzius, Dolar*, izdal D. Cvetko, Ljubljana 1963, str. 3—60.

⁴ Prim. D. Cvetko, *J. Gallus à Olomuc et à Prague*, Sborník praci filosofické fakulty Brněnské university XIV, 1965, str. 59—69 in druga dela tega avtorja.

⁵ Prim. sliko na str. 201 v Cvetkovi knjigi *Jacobus Gallus Carniolus*, Ljubljana 1965. Ta kaže drugačne poteze kot vir, ki ga preučujem v svojem spisu. — Za prijazna pojasnila se zahvaljujem dr. Martineku iz Prage.

⁶ Na primer opatu Janezu III Spindlerju v Kremsmünstru: A. Kellner, *Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster*, Kassel 1965, str. 150. Prim. tudi J. Mantuani v DTÖ VI, 1, XVIII in XXV.

⁷ H. Kretschmar v *Grenzboten*, 1895, str. 23.

njegovo ime.⁸ Nekatere kompozicije so bile posebno cenjene in spadale so k osrednjenemškemu standardnemu repertoarju; tako homofoni osemglasni zbor »Laus et perennins gloria«⁹ in seveda skoro večno znameniti žalni štiriglasni spev »Ecce quomodo moritur justus«.¹⁰ Drugo zelo razširjeno delo, petglasni motet »Repleatur os meum« pa je Samuel Scheidt preoblikoval v obsežen duhovni koncert.¹¹ Dokler je Gallus živel, so se pismenim stikom utegnili pridružiti še osebni. Podatek, ki ga je literatura o Gallusu doslej spregledala, pravi, da se je leta 1588 mudil kot gost pri kantoriji v Oschatzu.¹² Potemtakem ni torej poznal le mesti Breslau in Görlitz v Šleziji, ampak so mu bile najbrž poznane kulturne razmere v osrednji deželi Luthrove reformacije. Vsekakor bi bila koristna naloga, ko bi njegove sledove tu podrobno raziskali. Zdaj naj sledim le tistemu, ki nas vodi v Naumburg, kjer se nahaja obsežen, sijajen rokopis, ki ga je močeno napisal sam mojster iz Kranjske.

Tam srečamo v mestnih računih njegovo ime dvakrat. Prvič leta 1588, ko beremo »4 Rhein. Goldgulden Jacoben Gallen vor ezliche in roth Leder mit einem gulden Adler eingebundene Partes, so er dem Rath durch den Schösser zu Eckartsberga anhero geschickt«. Krajša je kasnejša zabeležba z dne 7. marca 1596 o izplačilu šestih renskih zlatih goldinarjev, ki se glasi: »Jacobi Händeln, sonst Gallus genannt, vor die anher geschickten Partes.«¹³ Pri tej zabeležbi preseneča, da govori o glasbeniku, ki je že leta 1591 umrl, kot o nekom, ki še živi. Na srečo lahko stvar natančno preučimo, kajti od obsežne in v marsikaterem oziru edinstvene glasbene biblioteke cerkve sv. Venceslava v Naumburgu je ohranjen le prepis dela skladatelja Antonia Scandellusa, ki je opremljen z razkošnimi barvami. Ta zvezek je bil brzkone najvažnejši del tiste pošiljke, na katero se nanaša zabeležba računa iz leta 1596. Pri tem gre za kodeks v formatu zbornske knjige (43,5 × 31,6 cm).¹⁴ Rdeči napis, ki je bil poprej napisan na zeleno obarvani platnici iz svinjskega usnja, je obledel. Zdaj lahko prepoznamo le še »ANNO [sledí neka okrasna oblika] 1595«. Naslov se glasi: »Die Aufferstehung vnsers | lieben herrn vnd heilandes | Jhesu Christi mitt be — | sonderm fleis | Componirt | vonn Antonio Scandello«. Roko-

⁸ Med drugim velja to za repertoar iz Zörbiga iz približno leta 1600: W. Braun, *Zur Musikgeschichte der Stadt Zörbig im 17. Jahrhundert*, Archiv für Musikwissenschaft XIII, 1956, str. 274 in dalje.

⁹ Isti, *Der kantor C. Schultze (1606—1683) und die »Neue Musik« in Delitzsch*, Wissenschaftliche Zeitschrift Universität Halle-Wittenberg, X/4, 1961, str. 1208.

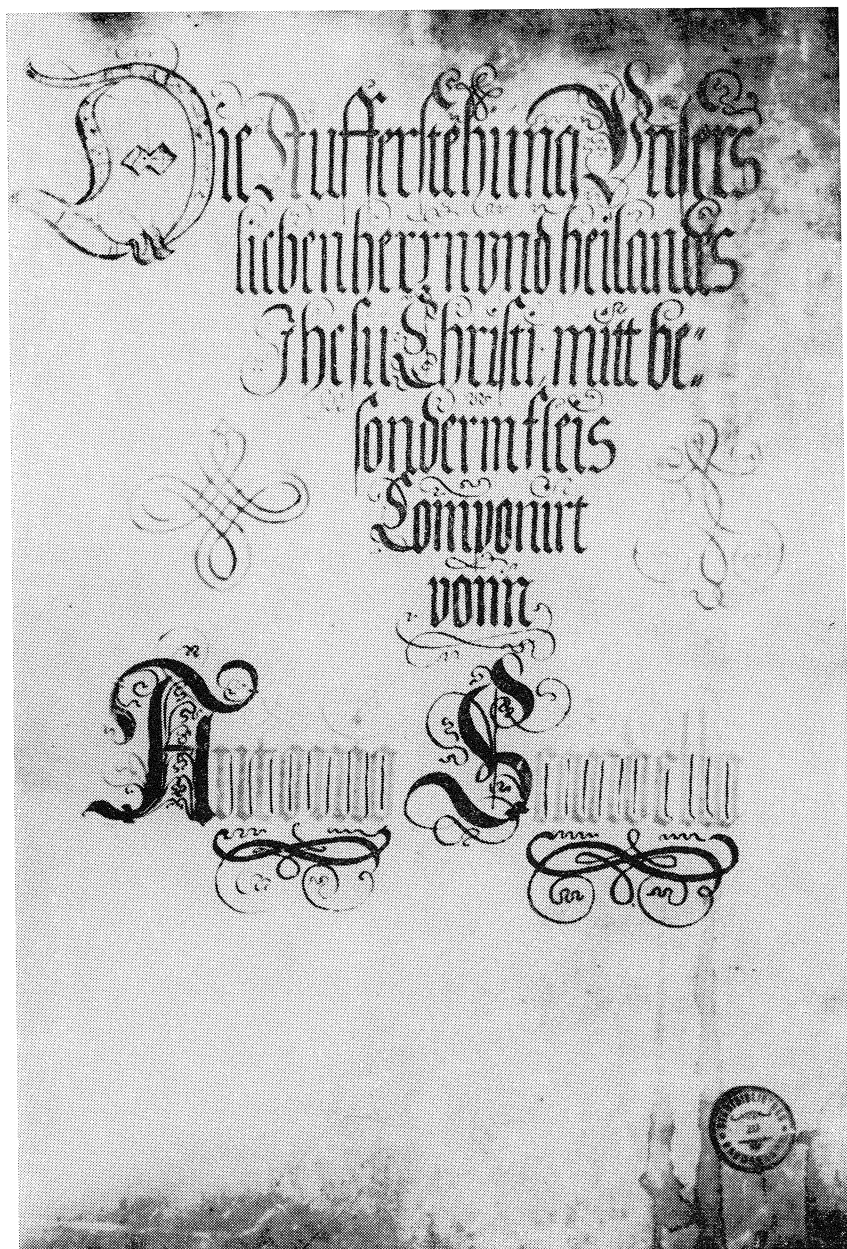
¹⁰ Isti, *Die mitteldeutsche Choralpassion in 18. Jahrhundert*, Berlin 1960, str. 188 in dalje.

¹¹ Prim. str. 1212 in dalje v delu, ki je citirano v opombi 9; nadalje od istega avtorja: *S. Scheidts Bearbeitungen alter Motetten*, Archiv für Musikwissenschaft XIX/XX, 1962/63, str. 61.

¹² J. Rautenstrauch, *Luther und die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen*, Leipzig 1907, str. 210.

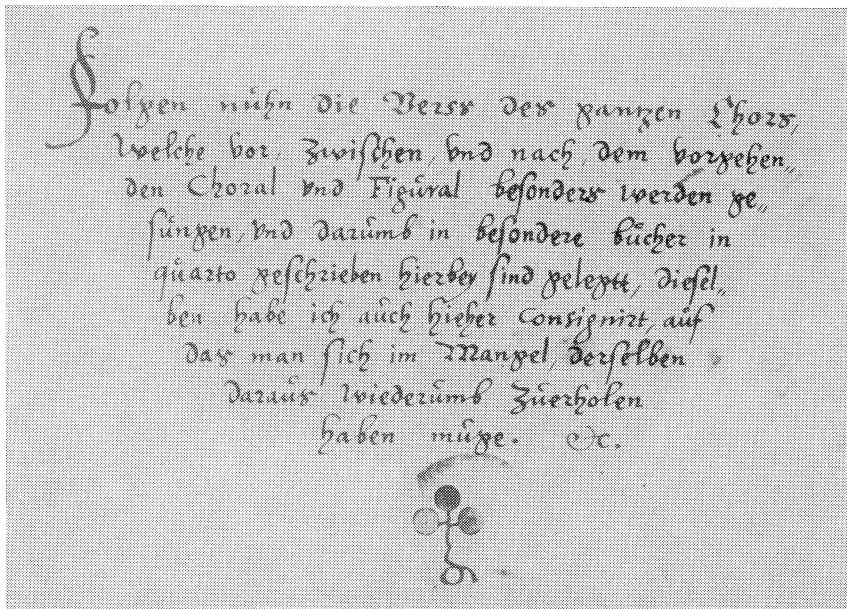
¹³ A. Werner, *Die alte Musikbibliothek und die Instrumentensammlung an St. Wenzel in Naumburg a. d. Saale*, Archiv für Musikwissenschaft VIII, 1926, str. 399.

¹⁴ K temu prim. W. Braun, *A. Unger und die biblische Historie in Naumburg a. d. Saale*, Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie VII, 1962, str. 173, 177 in 179.



Naslovni list skladbe Die Auferstehung Vnsers | lieben herrn vnd heilandes | Jhesu Christi Antonia Scandella

pis obsega 32 listov (30 listov po starem štetju = 60 popisanih strani) in posreduje vse enoglasne in večglasne solistične vloge. Na koncu zvezka pa slede, kot je zabeleženo, »Folgen nuhn die Vers des gantzen Chors, welche vor -zwischen, und nach, dem vorhergehenden Choral und Figural besonders werden gesungen, und darumb in besondere bucher in quarto geschrieben hierbey sind gelegt, dieselben habe ich auch hierher consignirt [= geschrieben], auf das man sich im Mangel, derselben daraus wiederumb zuerholen haben muge.« Podpisano je z rdečim monogramom, ki ga berem kot »JCH.« in prav tako barvastim križem, ki ima kot podstavek



Fragment iz zvezka, ki vsebuje skladbo *Die Auferstehung ... Antonia Scandella*

črki »g« podobno zanko.^{14a} Dodani deli so same zbarske kompozicije: »Intonatio«, »Primus Versus«, »Secundus Versus« in »Conclusio et Gratiarum actio«. »Besondere bucher in quarto« danes manjkajo. Vse recitacije evangelista in »Vers des gantzen Chors« kažejo kvadratne oblike not, ki so bile običajne v 16. stoletju. Partije Kristusa imajo napise z zlatimi črkami in so notirane v okroglih, črno obrobljenih notah na rdečih linijah.^{14b} Kot vodeni znak prepoznamo orla z dvojno glavo.¹⁵

^{14a} Podobne okrasne oblike srečujemo večkrat v 16. stoletju, npr. v Kleberjevi rokopisni orgelski tabulaturi (J. Wolf, *Musikalische Schrifttafeln für den Unterricht in der Notationskunde*, Bückenburg, Leipzig 1922, list 16) ali — kot triperesno deteljico — v tiskih iz časa reformacije.

^{14b} Slike 1—3: besede in znaki, ki so na fotografiji blede, so v izvirniku v barvah. Prim. opis rokopisa. Posnetki: Zentralarchiv Merseburg in privatno.

¹⁵ Ne pri Briquetu. Prim. tudi zgoraj navedeni opis *Knjig glasov* iz leta 1588.



Fragmenti iz skladbe Die Auferstehung... Antonia Scandella

Istovetenje pošiljke, ki jo omenja zabeležba računa iz leta 1596, s tem rokopisom se opira seveda najprej na monogram »JHC«, ki ga lahko razrešimo kot »Jakob Handl Carniolus« in ki je verjetno dopolnjen s »G« = »Gallus« v spodnjem delu križa. Razen tega na dejstvo, da se zabeležba z dne 7. marca 1595 dobro ujema z velikonočno kompozicijo z letnico 1595. S tem bi si lahko razložili tudi nenavadno nespretno formulacijo komentarja, saj po splošnem naziranju nemščina ni bila materin jezik »Carniolusa«. Kako pa je potem odstraniti protislovje med temi ugotovitvami in biografijo skladatelja? Očitno imamo opraviti s spretno manipulacijo skladateljevega brata in dediča Jurija Gallusa.¹⁶ Jurija, ki je bil tiskar v Pragi, je kot upravitelja zapuščine znamenite osebnosti vodila želja, da bi dal tiskati še nenatisnjene Jakobove kompozicije, in jih s tem napraviti splošno dostopne. Razen tega si je obetal od tega in od prodaje drugih muzikalij, ki so pripadale njemu, finančni dobiček. Leta 1596 je posvetil »Moralia« kot zadnji del posvetnih kompozicij svojega brata senatu mesta Prage. »Zgodbo o vstajenju« je napravil aktualno z dodatkom letnice »1595« ali pa s korekturo nekega starejšega datuma na ovitku in jo tako poslal z napačnim ali manjkajočim imenom svetu mesta, kamor, kot je domneval, vest o smrti njegovega brata še ni dospela. Kot »Jakob Handl Carniolus« si je nadejal večjih nasprotnih uslug kot pa »Georg Handl Carniolus«. Tiskar se res ni varal. Prejel je za tedanje razmere nikakor neznatno vsoto šestih renskih zlatih goldinarjev, medtem ko je

¹⁶ Nepopoln ponatis inventarja iz leta 1591 pri J. Mantuaniju, DTÖ VI, 1, str. XXXII in dalje.

dobil osem let poprej davkar iz Eckartsberga, ki je posredoval za skladatelja, za rdeče parte (gotovo dele zbirke »Opus musicum«, ki je omenjena v naumburškem inventarju iz leta 1636) le štiri renške zlate goldinarje.

Če so ta razmišljanja pravilna, bi bil pobliže opredeljen eden od najbolj impresivnih srednjenemških glasbenih rokopisov iz zadnje tretjine 16. stoletja, ki je vplival na glasbo Naumburga vse v 18. stoletje,¹⁷ raziskovanje Gallusa pa bi bilo tudi obogateno z dragocenim dokumentom. Znova bi postalo jasno, kako sta si bili še tedaj blizu umetnost lepega pisanja in umetnost skladanja. Kot kažejo priložene slike, izvirajo vsaj notam podloženi teksti, oznake glasov in komentar z monogramom »JHC« oziroma »G« iz iste roke. Verjetno pa tudi note, naslov in napisi k osebam, ki pojejo. Ker zasluži letnica, ki je vpisana na ovitek, nezaupanje, in ker se vodnega znaka uporabljenega papirja doslej ni dalo z gotovostjo datirati, ostane čas nastanka kodeksa neznan. Vendar mu kot domnevnom autografu enega od najpomembnejših glasbenikov pred letom 1591 pripada velik pomen vira. Dejansko sledi še stari razporeditvi teksta Johanna Bugenhagena,¹⁸ ki pa je bila spremenjena v tiskih 17. stoletja. Ni izključeno, da je dobil predlogo Gallus neposredno od dresdenskega kapelnika Antonia Scandella (1517—1580). Ker je bil zvezek prodan šele po smrti osebe, ki ga je izdelala, se vsiljuje domneva, da je bila nemška »Zgodba o vstajenju« tega italijanskega konvertita, ki je nastala za protestantsko bogoslužje v saški prestolnici, izvedena v cerkvi cesarske Prage, kjer je služboval katoliški kantor in kranjski mojster Jakob Handl (Gallus) —, res »internacionalna« perspektiva.

SUMMARY

Almost the only work from the large library of the church of St. Wenceslas in Naumburg still extant is a copy of the *Auferstehungshistorie* of Antonio Scandello. The manuscript, dated 1595, contains both monophonic and polyphonic solo roles; at the end the verses of the entire chorus are also added. This manuscript is signed with a red monogram consisting of the letters J. H. C. and a cross, with a loop at the foot of the shape of a letter G. This monogram could be explained as denoting Jacob Handl Carniolus and as Gallus. This assumption is corroborated by an entry in an accounts book where we find in connection with the payment of 6 golden Rhenish guilders on the date 7th March 1596 the following comment: »Jacobi Händeln, sonst Gallus genannt, vor die anher geschickten Partes«. Apparently the manuscript of the church of St. Wenceslas is identical with the compositions of the consignment referred to in the accounts book. As Jacob Gallus was already dead in 1591 his brother George sent the manuscript of the *Auferstehungshistorie*, which was among the belongings of the composer, to the town council of Naumburg. Hoping to obtain more money for it he sent it under the name of his famous brother. The commentary in the *Auferstehungshistorie* is written in an awkward language, which is completely in accordance with the general opinion

¹⁷ Prim. op. 14.

¹⁸ Str. 189 v delu, navedenem v opombi 10.

that German was not the mother tongue of Gallus. As can be seen from the photographs accompanying this paper, the texts under the music, the annotation of the voices, and the commentary, with the monogram J. H. C. and G. come from the same hand. Probably also the musical notation, the title and the inscriptions for individual singing characters have the same origin. It seems we have a precious document to deal with which might mean an enrichment of the field of Gallus research.

GABRIEL PLAUTZ — DVORNI KAPELNIK V MAINZU

(Prispevek k biografiji)

Adam G o t t r o n (Mainz)

Fr. Mantenesius¹ poroča, da je prišel volilni knez Johann Schweikard von Kronberg iz Mainza dne 20. 7. 1621 s 230 konji na izvolitev cesarja in kronanje v Frankfurt, pomožni škof Stephan Weber iz Mainza pa je imel dne 28. 8. svečano mašo de Spiritu sancto, ki jo je krasila »exquisita et rara musica«. Kapela, ki je to mašo pela, je bila dvorna kapela iz Mainza, ki jo je sestavljalo 15 glasbenikov. Tem se je pridružilo še 16 trobentačev.² Kapelnik je bil Gabriel Plautz iz Ljubljane, kot ga imenuje knjiga uslužbencev v Mainzu.³ Očitno so ga nastavili glede na bližnje volitve cesarja.

Neki drugi Gabriel Plavec se navaja v Ljubljani leta 1619/20 kot organist in leta 1626 kot vodja jezuitske pevske šole.⁴ To je bil bržkone kak sorodnik, morda stric ali bratranec dvornega kapelnika v Mainzu.

Matične knjige v Aschaffenburgu ga navajajo kot krstnega botra in označujejo »Capellae magister seu praefectus musicorum«. Nadalje izpričujejo še za dne 3. 8. 1621 njegovo poroko z Marijo Todel, hčerko Ulricha Todla iz Kemptena. Njunji otroci niso vpisani niti v Mainzu niti v Aschaffenburgu.⁵

Plautz (Plautzius, Plavec) je umrl v Mainzu in dne 11. 1. 1641 so ga pokopali pri sv. Petru. To bi utegnilo kazati, da ni stanoval niti v gradu niti v njegovi bližini. Pomembna zabeležba se glasi: »... obiit egregius Dominus Gabriel Plautz Reverendissimi Moguntini capellae magister eximius in musicis instrumentis exquisitissimus, in arte compositionis 10. 12. vocum non habens sibi parem, postquam hydrope longinquo tempore quassatus, tandem pie et sancte sacra synaxi praemunitus oboeque sacro inunctus testamentum condidit et in puncto vitam finivit.«⁶ Ne navadno je, da je njegova glasba tu prav tako kot v dnevniku o kronanju

¹ Fr. Mantenesius, *De parentela, electione et coronatione* ... Cöln 1621.

² Karl Schweickert, *Die Musikpflege am Hofe des Kurfürsten von Mainz im 17. u. 18. Jahrhundert*, Mainz. Btr., zv. 11, Mainz 1937, 5 in dalje.

³ Knjige o uslužbencih v Mainzu. Državni arhiv Würzburg MB 4, 16.

⁴ Dragotin Cvetko v MGG X, 1343 in dalje; isti, *Histoire de la musique slo-vène*, 1967, 90 in dalje.

⁵ Heinz F. Friedrichs, *Aschaffenburg im Spiegel der Aschaffener Stiftsmatrikel 1605—1650*, objavil v *Gesch. u. Kunstverein Aschaffenburg*, št. 6, Aschaffenburg 1962, 7 in 110.

⁶ Mrliška knjiga župnije sv. Peter v Mainzu. Mestni arhiv v Mainzu.

Fr. Mantenesiusa označena kot »Exquisit«. Medtem ko je bil njegov predhodnik Jan le Febure zadnji predstavnik klasičnega polifonega stila, je bila pod Plautzem uvedena instrumentalna glasba. Hkrati z njim je bil nastavljen kot dvorni organist Johann Textor iz Graza, ki ga je leta 1627 zamenjal Daniel Bollius.⁷ Ta je zastopal Plautza med njegovo boleznijo od leta 1631 dalje. Kar je Plautz uvedel v Mainzu novega, je najbrž tehnika cori spezzati, uporabljanje polifonije hkrati s parlandom in dodajanje instrumentov k vokalnemu stavku.

Končno je bilo odkrito še lastnoročno pismo mojstra, ki ga je pisal opatu Johannu v benedektinskem samostanu Münster Schwarzach na Maini,⁸ ki nam pokaže njegovo pisavo v latinici in gotici. Ta se glasi:

An den Wohl Ehrwürdigen undt in Gott Andechtigen Herrn Johann Abten und Prelatten des Closters und Gottes Haus Münsterschwarzach, meinen gnädigen Herren.

Wohl Ehrwürdiger und andechtiger, Wohlehrw und und seyen mein gantz Bereitwilliger Gruss yeder Zeit mit vleis zuvor, Insonderss grossgünstiger Herr Abbt.

Obwohl Ich beyliegendes Musicalisch opus, als primitias mei laboris zuvorderst Gott dem Allmechtigen, und dann der hochgebenedeyten Himmelskönigin Mariae Dediciret, und naher Tettelbach voviert, so hab ich jedoch solches E. Wohlehrwürden und deme Ehrwürdigen convent: in erwegung, dass dieselben sonderliche Liebhaber und Befürderer der Lieblichen Music, dardurch dann vornemblich der Dienst, Lob, Ehr und Preiss Gottes herrlich gemacht, geziehrt, und gemehrt wird: hiemit auch undertänig communiciren, und offeriren wöllen, gehorsamblich Pittendt, die wöllen solches von mir mit gnediger affection an- und auffnehmen, und mir benebenss mit beharrlichen gnaden wohlgeuogen verpleiben.

Aschaffenburg den 2. Aprilis Anno 1622.

Ew. Wohlehrw. und und:
Allzeit Dienst: und bereitwilliger

Gabriel Plautz
Churfürstl. Maintzischer
Capellenmaister

PS. Ich hette zwar dieses opus neben offerierung meiner unterthänigsten dienst E. Gn. ganz Persönlich presentiert, so hab Ich mich aber auf dieser Reiss durch das gehen dermassen abgemüet undt verderbt also, dass ich salva reverentia schier auf keinem fuess stehen oder gehen khan, bitt daroben gantz unterthänig mir soliches nit in Ungenaden zu vermerkhen, Datum Tettelbach den 23. Apprilis 1622.

⁷ Ernest F. Schmid, *Musik an den schwäbischen Zollernhöfen der Renaissance*, Kassel 1962, 114 in dalje. Njegova kompozicija »Domine puer meus za alt, bas, 3 violine, 3 pozavne in generalbas je natisnjena na str. 686 in dalje.

⁸ Univerzitetna knjižnica v Würzburgu, rokopisni oddelkek, Mch f 636.

Od Plautza poznamo edino le to delo: *Flosculus vernalis, sacras Cationes, Missas, aliasque Laudes B. Mariae continens, a 3. 4. 5. 6. & 8. Cum basso Generali. Authore Gabriele Plautzio Carniolo Reverendissimi illustrissimi Principis et Domini D. Joannis Schvvikardi Archiepiscopi Mogunt. S. R. Imp. per Germ. Archicanc. ac Princ. Elect. Capellae Magistro. Aschaffenburgi, apud Balthas. Lipp sumptibus Auctoris Anno M.DC.XXII.*⁹

Prav je, da je bil uporabljen za slovensko gramofonsko ploščo dvojni zbor »Ave dulcis«, ki ne potrebuje dodatnega generalbasa, ker ima njegovo sonorno dvozborno po benečanskem načinu že svojo osnovo. Začetek dela spominja po svoji razpoloženski vsebini razločno na začetek dvozbornega *Stabat mater Palestrine*.¹⁰ Mala kantata »Dic Maria, quid vidisti«, ki potrebuje štiri soliste in skoro homofon štiriglasni zbor, pa brez generalbasa ni izvedljiva.¹¹

Ave maris stella (št. 20) ima izpeljano koralno melodijo v posameznih glasovih. Štiriglasna Ave Maria, ki se jo lahko poje trikrat naraščajoče do Angelus, uporablja izdatno koralno melodijo v germanskem dialektu iz Mainza.¹²

Kar zadeva avtorstvo Gabriela Plautza pri pesmarici *Himmliche Harmony*, Mainz 1628, je še treba počakati delo Herberta Heineja o pesmaricah v Mainzu od 1567 do 1800.

SUMMARY

In the article the author contributes some data to help elucidate some details in the life and the work of the composer, Gabriel Plautz, the chapelmaster at the court of the Electoral Prince in Mainz. In this connection it is of special interest that

⁹ Naslovni list je ponatisnjen v knjigi: Adam Gottron, *Mainzer Musikgeschichte von 1500 bis 1800*. Mainz, Btr., zv. 18, Mainz 1959, tabela 2.

¹⁰ Podobne stilne momente kaže po C. Winterju, *Ruggiero Giovanelli*. Schriftenreihe des mw. Sem. d. Univ. München, zv. I., München 1935, str. 56.

¹¹ Edicije del Gabriela Plautza so izšle pri založbi W. Müller v Heidelbergu: *Musica sacra* Nr 2 Gabriel Plautz, *Ave Mundi spes Maria-Musica sacra* Nr 17 Gabriel Plautz, *Dic Maria quid vidisti*. Maša super *Se dessio di fuggir ad quinque voces inaequales* je izšla v glasbeni založbi Schwann, Düsseldorf 1957. Škofijski inštitut za cerkveno glasbo v Mainzu je izdal za sopran, mezzo in alt Marijin motet *Tu in mulieribus XXIV* (N 212) in prvi del moteta *Fructus tuus regia virgo (XXV)* z nemškim tekstom (*Freu dich Himmel, jauchze du Erde*). (S. A. T.) (N 190).

¹² Sopran intonira besede »Ave Maria« v germanskem koralnem dialektu, kot je bilo običaj na področju Mainza in Würzburga. Potem prinaša v celinkah besede »gratia plena, Dominus tecum« točno po koralni melodiji, alt in tenor pa svobodno kontrapunktirata. Ko vstopi pri »benedicta tu in mulieribus« bas, se pomakne koralna melodija v tenor, nakar ponove besede svobodno trije zgornji glasovi. Prav tako je svobodna tudi melodija na Alleluja, ki jo izvedejo zgornji trije glasovi v šestih zaključnih taktih, pri čemer prinese bas po načinu zvonjenja zvonov temo generalbasa na treh različnih stopnjah. Ker konča kompozicija s prazno kvinto, je možno intonirati ponovitev za en ton više. (NB Ave se poje pri Angelus trikrat). Kljub temu, da vsebuje le 18 taktov, je Ave Maria mala mojstrovina. V prilogi XIX Ave maris stella se dobro vidi način, kako je Plautz uporabil gregorijansko melodijo.

his music is mentioned both in the diary of the Imperial Coronation by F. Mantesius and in the parish death records as being »exquisit«. The novelty he introduced in Mainz consisted probably in his *cori-spezzati* technique, his employment of polyphony simultaneously with the *parlando*, and his inclusion of instruments in vocal compositions. Finally the author mentions the discovery of an autograph letter which Plautz wrote to the abbot of the Benedictine monastery in Münster Schwarzach when he sent him his collection of compositions, »*Flosculus Vernalis*«.

SEZONA 1826/27 V STANOVSKEM GLEDALIŠČU V LJUBLJANI

Jože Sivec (Ljubljana)

Obdobje zadnjih let 18. in začetka 19. stoletja je nemirno obdobje Napoleonovih vojn. Avstrija je v dolgotrajnih vojnah s Francijo utrpela težke izgube in inflacija je povzročila obubožanje najširših krogov prebivalstva.¹ Moč stanov je pešala že vse od druge polovice 18. stoletja.

Že vrsto let izza francoske okupacije je bila uprava ljubljanskega Stanovskega gledališča prisiljena jemati posojila iz provincialnega fonda za popravila gledališkega poslopja, pa tudi za dodeljevanje podpore impresarijem. Razen tega je vedno bolj izostajalo plačevanje davkov, ki jih gledališka direkcija ni mogla poravnati že od leta 1814 dalje.² V svojem težkem položaju se je obračala na lastnike lož in prijatelje gledališča za prostovoljne prispevke, ki pa niso bili stalni in zadostni.

Ker se je gubernij prepričal, da vladajo v gledališču in njemu pripadajočem fondu tako slabe razmere, da mora gledališče prenehati delovati, če se ne ustvari nov red, je leta 1819 izdal odlok o reorganizaciji gledališke uprave, ki so jo poleg sestavljali gubernijski svetnik in šest odbornikov: po dva predstavnika plemstva in uglednega meščanstva ter direktor in en član Filharmonične družbe. Gubernij je zahteval v gledališki upravi zastopstvo filharmonije, ker je bila potrebna gledališkemu orkestru pomoč in vodstvo, kar je bilo pričakovati prav od te ustanove.³ S tem, da je postal direktor uprave gubernijski svetnik, ki je bil tedaj grof Leopold Štubenberg, pa je hotel gubernij uveljaviti svoje nadzorstvo nad gledališčem in njegovo programsko politiko, ki je bila v času poostrene cenzure predmarčne Avstrije občutljiv problem.⁴

Vendar se delo Stanovskega gledališča po omenjeni reorganizaciji ni prav nič spremenilo, kajti ta ni imela bistvenega vpliva niti na repertoar niti na ekonomsko stanje gledališča, ki se ni prav nič izboljšalo, ampak

¹ Prim. Hellbling E., *Oesterreichische Verfassungs- und Verwaltungsgeschichte*, Wien 1956, str. 332—339.

² Prim. *DAS-Gl a*, (Državni arhiv Slovenije — gledališki akti), Fasc. 75, 1820, št. 55; Fasc. 78, 1827, št. 4.

³ Prim. *DAS-Gl a*, Fasc. 74, 7. V. 1819; *Stenographischer Bericht der XX. Sitzung des krainischen Landtages zu Laibach vom 3. März 1863*.

⁴ Cvetko D., *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, II, Ljubljana 1959, str. 211; Grafenauer B., *Zgodovina slovenskega naroda*, V, Ljubljana 1962; str. 188 do 195.

le še slabšalo. Reorganizacija je bila izključno formalnega značaja in nastala je predvsem zaradi smernic, ki so tedaj veljale za urejevanje gledališkega dela po vsej Avstriji.⁵

Ker je bilo jasno, da se gledališče ne more vzdrževati brez posebne dotacije in samo s pomočjo prostovoljnih prispevkov lastnikov lož in prijateljev gledališča, je gledališka uprava nekajkrat poskušala, da si zagotovi podporo iz javnega sklada, vendar pa ji to ni uspelo.⁶ V tedanjem času višji oblasti gledališče v provincialnem mestu, kot je bila Ljubljana, ni bilo nujno potrebna kulturna ustanova. Zato naj bi bilo navezano le na svoje lastne dohodke in na podporo občinstva.

Tako je guverner Schmidburg leta 1823 posredoval pri notranjem ministru in kanclerju grofu Saurau in predlagal letno podporo v višini 2000 fl.: 1500 fl. iz mestne blagajne in 500 fl. iz provincialnega fonda.⁷ Vendar je dobil negativen odgovor. Na prispevek iz provincialnega fonda sploh ni bilo računati, medtem ko bi bil prispevek iz mestne blagajne možen šele, ko bi se definitivno uredile ekonomske razmere mesta Ljubljane.

Naslednje leto je gledališka uprava dne 2. avgusta jasno predočila kritično situacijo guberniju. V svoji vlogi je opozorila, da sta možna le dva izhoda: ali odobritev pomoči v višini 2000 fl. ali sekvestracija dohodkov gledališkega fonda za odplačevanje davkov in dolgov, kar bi pomenilo, da bi se morala Ljubljana odpovedati gledališču.⁸ S priloženim izkazom je gledališka uprava guberniju dokazala, da so dosegali dohodki fonda letno le 600 fl., medtem ko je značal deficit 2013 fl. 25 kr., in nadalje poudarila, da ni poštenega gledališča v monarhiji, ki ne bi uživalo s te ali one strani precej večje podpore, kot je vsota navedenega deficita. Žal pa tudi ta apel ni našel odmeva.

Ker gledališka uprava nikakor ni zmogla odplačati dolga, ki je znašal septembra leta 1824 že 7798 fl. 51 3/3 kr. — od tega 2552 fl. 37 kr. na račun zaostanka davkov in 5246 fl. 14 3/4 kr. na račun posojila iz provincialnega fonda — je gubernij dne 18. septembra 1824 odredil sekvestracijo gledališkega fonda, ki je stopila v veljavo dne 9. maja 1825.⁹ To pa je pomenilo, da je bilo ljubljansko gledališče docela odrezano še od dotedanjih skromnih dohodkov in da je podpora impresarijem bila v bodoče odvisna izključno od nestalnih prostovoljnih prispevkov lastnikov lož in prijateljev gledališča ter večinoma pičlih dohodkov gledaliških in redutnih plesov.

Navzlic temu pa je gledališka uprava tudi spomladi leta 1826 poskušala preskrbeti Ljubljančanom za naslednjo zimo gledališke predstave. Razpisala je natečaj,¹⁰ v katerem je seveda mogla bodočemu podjetniku zagotoviti le običajne skromne ugodnosti brez sleherne podpore v gotovini. Glede na to je tudi razumljivo, da ni mogla postavljati izrecnih zahtev po

⁵ Prim. Cvetko D., *ib.* 211.

⁶ Prim. *DAS-Gl a*, Fasc. 75, 1823, št. 17.

⁷ Prim. *DAS-Gl a*, Fasc. 75, 1823, št. 30, 427.

⁸ Prim. *DAS-Gl a*, Fasc. 78, 1824, št. 9.

⁹ Prim. *DAS-Gl a*, Fasc. 78, 1825, št. 2, 17, 19; 1826, št. 22.

¹⁰ Prim. *DAS-Gl a*, Fasc. 78, 12. IV. 1826.

operi, kar se odraža v sami stilizaciji razpisa, ki od podjetnika zahteva le angažiranje igralske družbe, katera bi bila sposobna izvajati poleg dramskega repertoarja kvečjemu še igrokaze s petjem.

Navzlic odrekanju sleherne denarne podpore pa je bilo zanimanje za ljubljansko gledališče tokrat dovolj živahno in tako so poslali prošnje, opremljene z vsemi potrebnimi listinami, trije konkurenti: Carl Waidinger, režiser in igralec v Innsbrucku, Carl Vio, gledališki podjetnik v Hartbergu na Štajerskem, in Sigmund van Binst, gledališki podjetnik iz Ulma.¹¹

V Waidingerja uprava ni imela zaupanja, ker je že pred nekaj leti v Ljubljani s svojo družbo znatno prekoračil dane materialne možnosti in zapustil dolgove, medtem ko se ji je zdela družba Carla Via, ki je nastopala le po manjših mestih Štajerske, dvomljive kvalitete. Tako je prišel v poštev le van Binst, ki je imel odlična priporočila. Toda gledališka uprava, ki je bila zaradi uvedene sekvestracije fonda brez denarnih sredstev, ni hotela tvegati, da podeli entreprizo temu sicer sposobnemu impresariju, ki bi se moral s svojo družbo odpraviti na dolgo pot v kraje, kjer vlada popolna negotovost. Zato je v svoji vlogi deželnemu prezidiju predlagala, da se najem gledališča ustavi za nedoločen čas, dokler ne pridejo kako do denarja. Deželni prezidij je ta predlog dne 4. julija 1826 odobril, o čemer so tudi obvestili prosilce.¹²

Potem, ko gledališka uprava zaradi pomanjkanja denarnih sredstev ni tvegala angažirati čez zimo primerne družbe, je najprej skušala vsaj delno izpolniti to občutno vrzel v kulturnem življenju mesta z angažiranjem družbe operistov italijanskega impresarija Trevisana iz Udin, katere nastop z osemnajst do štiriindvajset predstavami so predvidevali v zadnjih dveh mesecih leta 1826. Ker ni mogla plačati regala, je izdala prijateljem gledališča poziv za prostovoljne prispevke.¹³ Kakšen rezultat je ta akcija dosegla, iz aktov ne izvemo. Gotovo je le, da Italijanov tisto leto iz tega ali drugačnega vzroka v Ljubljano ni bilo.

Da pa Ljubljančani le ne bi ostali čisto brez gledališča, je guverner baron Schmidburg vzpodbudil kapelnika in skladatelja Gašparja Maška, ki je bil po rodu iz Češke in je že od leta 1820 deloval v Ljubljani,¹⁴ da je zbral družbo diletantov, ki je uprizarjala dramske in operne predstave. Pevce in orkester tega ansambla so sestavljali člani Filharmonične družbe. Opero je vodil Mašek sam, medtem ko je vodstvo drame prevzela njegova žena Amalija, ki je bila pri nas že vrsto let znana kot izvrstna operna pevka.¹⁵ Keesbacher omenja,¹⁶ da so se vrstili vso sezono vsak teden izmenjaje po en koncert, ena dramska in ena operna predstava.

¹¹ Prim. *DAS-Gl a*, Fasc. 78, 1826, št. 8—11, 13—15.

¹² Prim. *DAS-Gl a*, Fasc. 78, 1826, št. 15, 16.

¹³ Prim. *DAS-Gl a*, Fasc. 78, 1826, št. 18, 20.

¹⁴ Prim. *C-ZS* (Comedien-Zattel Sammlung v Narodnem muzeju v Ljubljani) za 1820/21; D. Cvetko, *ib.*, str. 170.

¹⁵ Prim. Cvetko D., *ib.*, str. 195—200; Cvetko D., *Odmevi glasbene klasike na Slovenskem*, Ljubljana 1955, str. 96—97.

¹⁶ Keesbacher F., *Die Philharmosniche Gesellschaft in Laibach seit dem Jahre ihrer Gründung 1702 bis zu ihrer letzten Umgestaltung*, Laibach 1862, str. 77.

Sprva so bile gledališke predstave enako kot koncerti kar v redutni dvorani, pozneje pa v Stanovskem gledališču.

Vsekakor je to edinstven primer v zgodovini ljubljanskega gledališča, da so diletanti, ki so sicer le tu in tam uprizorili kako dramsko delo, oskrbeli s svojimi predstavami celo zimsko sezono in odpeli kar več oper.¹⁷ Keesbacher tudi navaja, da so diletanti izvedli naslednja glasbena dela: Boieldieujevi »Le Nouveau Seigneur de Village« in »Le Dame Blanche«, »Deux Mots« N. Dalayraca, »Le Petit Matelot« P. Gaveauxa, Weiglovo »Die Schweizerfamilie«, »Joconde« N. Isouarda in Webrovo »Der Freischütz«.

Žal Keesbacher ne citira nikakršnega vira. Točno preverjanje njegovih podatkov pa ni mogoče, ker so viri, ki so na voljo, pomanjkljivi. Repertoarja za to sezono v »Comedien-Zettel Sammlung« v Narodnem muzeju sploh ni, v mapi »Gledališki tiski« v Državnem arhivu Slovenije pa so ohranjeni za čas od 21. XI. 1826 do 28. III. 1827 le posamezni lepaki diletantskih predstav, in to za operi »Der Freischütz« (13. I. 1827) in »Joconde« (11. II. 1827) ter še za več dramskih iger. Iz lepakov, ki najavljajo dramske igre, razvidimo, da so diletanti v odmorih med dejanji tudi peli operne arije in ansamble, tako npr. arijo z zborom iz »Otellac«, arijo iz oper »Die Zauberflöte« in »Der Freischütz«, duet iz »Sargina«, »Tancreda« in »La gazza ladra« ter kvartet iz Rossinijeve »Armide«, kar kaže, da so se povsem ravnali po praksi, ki je bila tedaj v navadi v poklicnem gledališču.

Enako kot ohranjeni lepaki pa nam ne dajo točne slike o sporedu diletantskih predstav kratke notice v »Laibacher Zeitung«, ki zajemajo čas od začetka decembra 1826 do začetka aprila 1827, a omenjajo še opere »Die Schweizerfamilie« (7. XII), »Der Freischütz« (7. I. in 24. II) in »Joconde« (11. II. in 19. III.).¹⁸

Sicer je sploh vprašanje, če so vsa dela, ki jih omenja Keesbacher, diletanti tudi res izvedli. Glede Boieldieujeve »Le Dame Blanche« se zbuja dvom, ker nepodpisani recenzent, ki obširno poroča o predstavi te opere, ki je bila dne 12. XII. 1829, uvodoma v svojem precej obsežnem poročilu poudarja, da je to prva predstava na ljubljanskem odru.¹⁹ Morda pa so diletanti uprizorili »Le Dame Blanche« le v redutni dvorani. Tako zaradi pomanjkanja virov za zdaj ni mogoče dokončno rešiti vprašanja datuma ljubljanske premiere te opere.

Spored, ki so se ga lotili naštudirati diletanti, je bil kvaliteten in za raven, ki jo moremo od njih pričakovati, zelo zahteven. V stilnem pogledu kaže v celoti iste značilnosti kot repertoarji poklicnih nemških družb, ki so v tistem času pri nas nastopale, tj. dominacijo opere romanskih avtorjev in ob prevladujoči klasiki že postopno uveljavljanje nove stilne smeri romantike. Od oper, ki jih navaja v zvezi z diletantskimi predstavami Keesbacher, sta bili Boieldieujeva »Le Dame Blanche« in Isouardova »Joconde« za Ljubljano pomembni noviteti.

¹⁷ Kasneje je izjema le še Bellinijeva »La Sonnambula« v izvedbi članov Filharmonične družbe l. 1850; prim. LZg 1850, št. 13, 25, 18, 31.

¹⁸ Prim. LZg 1826 št. 97, 1827 št. 12, 14 in 21; IB 1827, št. 10.

¹⁹ IB 1829, št. 51.

Opera »Joconde« spada med poslednja in najvrednejša dela skladatelja N. Isouarda.²⁰ Clément, Larousse in Bitter jo soglasno ocenjujejo kot enega najbolj dovršenih primerov opére comique.²¹ To je delo, ki ga lahko postavimo ob stran operama, kot sta Boieldieujeva »Le Dame Blanche« ali Auberov »Fra Diavolo«. Njegove odlike so lahkota, milina, živahnost ter duhovita in plemenita melodika. Skoro vse točke pokažejo skladatelja v najboljši luči. Posebna mojstrovina pa je kvartet v drugem dejanju, ki ga odlikuje obilje melodičnega čara, nenavadno fino tretiranje melodije in živo karakteriziranje oseb in situacij.

Opero »Joconde ou Les Coureurs d'Aventures«, za katero je napisal tekst C. G. Etienne, so prvič izvedli v Parizu leta 1814, naslednje leto že na Dunaju, v Budimpešti, Warszawi in Petrogradu. Nato so sledile uprizoritve kot npr. leta 1816 v Pragi, Münchenu, Berlinu in Madridu ter leta 1817 v Moskvi. Opero »Joconde« izvajajo tudi v zadnjem času. Tako so jo peli leta 1918 v Parizu in leta 1931 v Beauvaisu.²²

»Le Dame Blanche« je bila v naslednjih desetletjih pri ljubljanski publiko najbolj priljubljena francoska opera.²³ Ta opera je po krstni predstavi, ki je bila leta 1825 v Parizu, z nenavadno naglico osvojila evropska gledališča, tako da so jo že naslednje leto peli v Londonu, na Dunaju, v Berlinu, Bratislavi in Budimpešti. O njeni široki popularnosti govori tudi to, da se je pojavila kar v šestih nemških prevodih.²⁴

»Le Dame Blanche« je vrh Boieldieujeve ustvarjalnosti in eden najvrednejših primerov francoske opére comique. Libretist E. Scribe se je pri pisanju libreta naslanjal na nekatere dogodke romanov »The Monastery« in »Guy Mannering« angleškega pripovednika W. Scotta in znal učinkovito povezati motive, kot so dozdevno izgubljeni junak, grad, v katerem straši, skriti zaklad in podobno. Značilno je pri tem tipično romantično mešanje prizorov iz stvarnosti in fantastike. Če izvzamemo sceno dražbe, operi docela manjka komični element, tako da je njen naziv komična opera upravičen le glede na njeno formo, ki vsebuje še govorjeni dialog.

»Le Dame Blanche« je eden prvih izrazitih primerov romantične opere. Nekateri jo celo imenujejo francoski pendant nemškega »Čarostrelca«, ker je imela v Franciji podobno vlogo kot ta Webrova opera v nemških deželah. Podobno kot izhaja Webrova glasba iz duha nemške ljudske pesmi, izhaja Boieldieujeva iz francoskega chasona. Razen tega pa je Boieldieu uporabil še škotske napeve, ki jih je učinkovito vpletal v svojo opero.

²⁰ Prim. MGG VI, str. 1458, M. Briquet, članek N. Isouard.

²¹ Prim. Clément F.-Larousse P., *Dictionnaire des Opéras*, Paris 1904, geslo »Joconde«; Bitter C. H., *Vergessene Opern*, Gesammelte Schriften von C. H. Bitter, Berlin 1887, str. 106—107.

²² Prim. Loewenberg A., *Annals of Opera 1597—1940*, Cambridge 1943, str. 317.

²³ Prim. C-ZS od 1829—1837 in Blaznikovo Delovno knjigo za naslednja leta v Narodni in Univerzitetni knjižnici.

²⁴ Prim. Loewenberg A., *ib.*, str. 350—351.

Boieldieu se sicer tudi tu ne pokaže kot skladatelj posebne izrazne globine. Toda navzlic temu odlikujejo njegovo glasbo kvalitete, ki opravičujejo dejstvo, da se je ta opera obdržala na repertoarju vse do današnjih dni. Dokaj obsežno delo v treh dejanjih ne deluje dolgovežno in nas nikjer ne dolgočasi. Skladateljeva invencija nikoli ne popusti. Sicer včasih nekoliko pusta Boieldieujeva melodika je zdaj pridobila pri toplini in prožnosti. Orkestracija je izpeljana s sigurno roko in je barvita. Poleg učinkovitih arij vsebuje opera tudi izvrstne ansamble, ki predstavljajo najmočnejšo umetniško vrednost partiture.²⁵

Sicer pa so diletanti uprizorili le opere, ki so bile v Ljubljani že dobro znane. Med temi je poleg genialne in splošno znane Webrove mojstrovine »Der Freischütz«²⁶ umetniško najbolj pomembna Boieldieujeva enodejanka »Le Nouveau Seigneur de Village«,²⁷ ki so jo v Parizu peli vse do leta 1898 in potem obnovili še leta 1934.²⁸ Na libretu, katerega dialog je fin, lahek in uglašen, šale duhovite in z mero okusa, se je skladatelju posrečilo zgraditi muzikalno resnično bogato partituro.²⁹

Ostalo opere glasbenega sporeda diletantskih predstav »Deux mots ou Une nuit dans la forêt«, »Le Petit Matelot« in »Die Schweizerfamilie« so bile v tistem času sicer zelo priljubljene, vendar se v današnji čas niso ohranile. Lirsko opero »Die Schweizerfamilie«³⁰ nekoč renomiranega dunajskega skladatelja Josefa Weigla, so izvajali na vseh nemških odrih, razen tega pa tudi v drugih deželah.³¹ Weiglova glasba se izvrstno prilaga značaju teksta, v katerem se spajata vedri in sentimentalno obarvani resni element v enovito idilo. Ta glasba je prijetna, vsebuje ljubke in naivne melodije in nekaj efektnih ansamblov. Prav glede gradnje le-teh pa je Weigl pokazal več znanja kot njegova dunajska sodobnika Schenk in Müller.³² Tudi nepretenciozna glasba enodejanke »Deux mots ou Une nuit dans la forêt«³³ teče gladko in neprisljmeno, a je mestoma prav duhovita. N. Dalayrac, ki je verno sledil tradiciji Monsignyja in Grétryja, je vsekakor znal pogoditi lahkotni konverzacijski ton francoske komedije. Instrumentalna spremljava je izdelana skrbno. Skladatelj je pokazal smisel za kolorit, ki ga dosega z domiselnim izkoriščanjem pihal.³⁴ Komična opera »Le Petit Matelot« skladatelja P. Gaveauxa^{34a} je uživala nekoč velik

²⁵ Prim. Grout D. J., *A Short History of Opera*, New York 1956; Knepler G., *Musikgeschichte des XIX. Jahrhunderts*, I, Berlin 1961, str. 260—261; MGG (*Musik in Geschichte und Gegenwart*), II, str. 68.

²⁶ Ljubljanska premiera l. 1825, gl. C-ZS 1824/25.

²⁷ Ljubljanska premiera l. 1822, gl. C-ZS 1821/22.

²⁸ Loewenberg A., *ib.*, str. 316.

²⁹ Prim. Favre G., *Boieldieu*, II, Paris 1945, str. 67—68; Klob K. M., *Die Oper von Gluck bis Wagner*, Ulm 1913, str. 242—244.

³⁰ Ljubljanska premiera l. 1815, gl. C-ZS 1814/15.

³¹ Loewenberg A., *ib.*, str. 112.

³² Prim. Bollert W., *Josef Weigl und das deutsche Singspiel* v Aufsätze zur Musikgeschichte 1938, str. 99, 100; Klob K. M., *ib.*, str. 179—180; Wallaschek R., *Das k. k. Hofoperntheater*, Wien 1909, str. 51—52.

³³ Ljubljanska premiera 1822, gl. C-ZS 1821/22.

³⁴ Prim. partituro 25054 v Österreichische National Bibliothek.

^{34a} Ljubljanska premiera l. 1815, gl. C-ZS 1814/15.

sloves predvsem zaradi glasbenega slikanja nevihte, ki deluje danes precej otročje in banalno, a je bila publiki tistih časov zelo všeč.^{34b}

Že samo obravnavani spored diletantskih predstav za sezono 1826/27 izpričuje torej nedvomno veliko vnemo in prizadevnost ter resno umetniško voljo njihovega glasbenega vodje, dirigenta Maška. Škoda, da kratke časopisne notice ne pristavljajo niti besedice, ki bi vsaj malo nakazovala kvaliteto in uspeh predstav. Keesbacher sicer pravi, da so bili diletanti polni najboljših vneme, tako da je bila dosežena zaokroženost izvedb, kot da so člani tega ansambla že leta navajeni drug drugega.³⁵ Žal pa svoje trditve ne podpre z virom. Vendar je videti, da ta le ni neosnovana, saj jo potrjuje tudi izjava same Maškove v prošnji za podelitev ljubljanskega gledališča za leto 1834/35, v kateri se sklicuje na predstave diletantov, »ki jih je vodila s svojim soprogom zelo uspešno in v splošno odobravanje.³⁶

Ne glede na to je jasno, da diletanti niso mogli doseči tistega, kar so zmožni dati poklicni pevci in igralci. Ker torej diletantsko gledališče ni moglo biti enakovredno nadomestilo za profesionalno in ker od diletantov tudi ni pričakovati, da bi se dlje časa v širšem obsegu posvečali gledališkemu delu, je gledališka uprava navzlic sekvestraciji fonda poskušala obnoviti profesionalno gledališče in objavila v časopisju razpis za sezono 1827/28.³⁷ Zaradi pomanjkanja slehernih lastnih denarnih sredstev pa je bila pripravljena, da se zadovolji tudi s kakšno povprečno gledališko družbo brez opere. In tako se je moralo ljubljansko občinstvo v naslednjih dveh sezonah, ko je bilo umetniško vodstvo gledališča v rokah impresarija Carla Waidingerja,³⁸ spet odreči uživanju operne umetnosti.

SUMMARY

Since the economic situation of the Ljubljana Theatre after the reorganisation of its administration in 1819 instead of improving had been continually deteriorating, the Theatre Board tried to obtain assistance from public funds. Unfortunately its request was turned down and so the theatre had to continue to depend on its own income and the support of the public. Owing to a large increase in debts and the non-payment of taxes, the government ordered the sequestration of the theatre funds. This came into effect in 1825. The theatre was being completely cut off from its modest income, the subsidy for the impresarios depended exclusively on the irregular voluntary subscriptions of the box-owners and the friends of the theatre and the generally meagre income from theatre balls and theatre-directed town balls. As a consequence of this the Board in its communication to the Provincial Praesidium suggested that they might give up the lease for an indefinite period until the money should be available. The suggestion was accepted by the Praesidium.

^{34b} Prim. Clément F.-Larouse P., *ib.*, geslo »Le Petit Matelot«.

³⁵ Prim. Keesbacher F., *ib.*, str. 77.

³⁶ *DAS-Gl a*, Fasc. 78, št. 158, 17. V. 1833.

³⁷ Prim. *DAS-Gl a*, Fasc. 78, 8. III. 1827, št. 2.

³⁸ Prim. *C-ZS* 1827—1829.

That the public of Ljubljana should not lack theatre performances throughout the season 1826—27 the Governor Schmidburg encouraged the composer and conductor Gašpar Mašek to assemble a company of amateurs to stage dramatic and operatic works. Their repertoire included the following operas: »Le Nouveau Seigneur de Village« and »Le Dame Blanche« by Boieldieu, »Deux Mots« by N. Dalayrac, »Le Petit Matelot« by S. Gaveaux, »Die Schweizerfamilie« by Weigl, »Joconde« by N. Isouard and Weber's »Der Freischütz«. At any rate it is a unique case in the history of the Ljubljana Theatre that the amateurs who otherwise only performed a few dramatic plays provided drama for a whole season and staged even several operas. The repertoire mentioned was exacting and of high quality and testifies to their ardour and their strong determination. According to the report of Keesbacher the opera performances were also of an adequate artistic standard.

Nevertheless it is clear that the amateurs were unable to attain the same level as professional actors and singers. Consequently the Theatre Board tried in spite of the sequestration of the funds to re-open the professional theatre and, to this end, it announced the re-letting of the theatre for the season 1827—28.

POZABLJENI NOKTURNO FERDA LIVADIĆA

Josip Andreis (Zagreb)

Obdobje glasbene romantike je pomenilo za evropsko glasbo čas novih, neslutnih umetniških dosežkov in zmag. Kot romantika nasploh, tako je tudi glasbena romantika prinesla s seboj nov dih lirске svežosti, nagnjenje k subjektivnim izlivom, k izpovedovanju lastnega trpljenja in radosti. Romantika je tudi v glasbi zahtevala novo vsebino, kar pomeni tudi nove forme. Pogumno je rušila tradicionalne okvire, ki jih ni več imela s čim napolniti, in iskala nove, s katerimi je postopoma preobrazala in bogatila evropsko glasbeno dediščino.

Tako pomembna lirska komponenta romantične glasbene govornice se ni morda nikjer pokazala tako jasno, gotovo in izvirno kot na področju klavirske glasbe. Klavir je tipično romantični instrument, kateremu umetnik zaupa izražanje svojih najintimnejših čustev in razpoloženj. Klavirske tipke sprejemajo in zadržujejo tiste, za romantiko tako značilne »eksplozije duha«, odraz trenutnih, ekstremnih nastrojenj, za katere ni treba niti mnogo prostora niti mnogo časa, da bi dobila svoje umetniško obličje. Samo tako se je lahko rodila v romantiki klavirska miniaturo, pred katero je bila svetla in dolga prihodnost. Skozi majhno ogrodje plesa, preludija, karakterne kompozicije s programskim naslovom izraža romantični skladatelj doživljanje sebe in stvarnosti, pri čemer razkriva vse svoje afinitete za življenje prirode in vasi, za fantastiko in eksotiko, za pravljico in legendo.

Romantik doživlja na poseben način čar noči. Noč se pojavi v liriki romantike kot nosilec novih emocij, ki se lahko rode samo daleč od sončne svetlobe, v svetu, kateremu daje nočna tišina, oblita s srebrno mesečino, novo dimenzijo in težo. Noč je čas, v katerem najde romantik drugačne možnosti za sanjarjenje, za izražanje svojih lirskih teženj in nagnjenj, za oživitve ljubezenskega sveta, v katerem se izmenjujeta bolečina in opojnost, ki enako spodbujata ustvarjanje in umetniško izživljanje.

Kult noči se je na poseben način odrazil v romantični klavirski glasbi in priklical k življenju »nokturno« — »nočno glasbo«, miniaturo, v kateri je manifestiralo veliko število skladateljev XIX. stoletja, pa še tudi pozneje, svoje doživljanje noči.¹

¹ Izraz »nocturne« se ne javlja prvič v romantiki. Tu ga srečamo prvič le v klavirski glasbi. Na drugih področjih je znan že prej. Nova, 12. izdaja Rieman-

Že zdavnaj je znano, kdo je oče klavirskega nokturna. To je bil Irec John Field (1782—1837), Clementijev učenec, ki je velik del življenja prebil v Rusiji, kjer je tudi umrl, cenjen kot pedagog, skladatelj in pianist.² Od njega izhajajo prvi klavirski nokturni, katerim je dal vse karakteristične elemente: lirsko elegičnost melodične, pogosto tridelno mero (3/4, 6/8, 12/8), spremljavo v triolah na osnovi razloženih akordov, tridelnost forme. Toda kot poudarja poljski muzikolog Zd. Jachimecki, je Field tudi v svojih nokturnih psevdoklasicist in povezan z italijanskimi vzori. Ne da bi v izboru harmonij presešel okvir Dunajske klasike in italijanskih skladateljev zadnjih desetletij XVIII. stoletja, se zdi, kot da Field pogosto presaja glasbo italijanskih oper na klavirske tipke.³ Od Fielda je prevzel nokturno Chopin in ga v vsakem pogledu dvignil na zdaleč višjo umetniško raven: in to z lepoto izrazito romantične melodične misli (ki ponekod spominja na čistost italijanskega opernega belcanta), z zaokroženostjo oblik, v katere vnaša uspešne kontrastne elemente, z novostjo in zanimivostjo harmonij (ki so pogosto bogato alterirane) in napredno kompliciranostjo klavirskega sloga.

Field je pisal svoje prve nokturne za klavir leta 1814, medtem ko je prvi Chopinov nokturno v e-molu (objavljen posthumno kot op. 72, št. 1) nastal leta 1827.

Medtem pa najdemo leta 1822 klavirski nokturno, ki je deloma romantično obarvan, tam, kjer ga v tem času ne bi pričakovali: v hrvaški klavirski glasbi. Gre za nokturno v fis-molu, ki ga je v navedenem letu komponiral Ferdo Livadić (1799—1878), poleg Vatroslava Lisinskega najpomembnejši ilirski skladatelj, avtor številnih samospevov, klavirskih skladb in cerkvenih del.

To leto mineva devetdeset let, odkar je Livadić umrl, in tako me je ta okoliščina spodbudila, da se v teh vrsticah spomnim umetnika in opozorim na ta njegov nokturno, ki predstavlja vsekakor v hrvaški glasbi in njenih relacijah vreden prispevek k razvoju glasbene romantike na Hrvaškem.

Preden podrobneje pogledamo to Livadićevo skladbo, moramo z nekoliko besedami pospremiti pojav glasbene romantike na Hrvaškem. Njen položaj je nekoliko izjemen. Medtem ko so se odlični hrvaški književniki iz prve polovice preteklega stoletja uspešno vključili v splošno evropsko romantično literarno gibanje, bi to za hrvaške skladatelje njihovo

novega glasbenega leksikona (III. zv. Sachteil 1967) nas informira, da je v XVIII. st. nocturne sinonim za serenado ali kasacijo. Takšne skladbe so pisali W. A. Mozart, G. J. Vogler, J. Haydn. Razen tega je bil tudi nocturne v enem stavku za eden ali več glaov, a cappella ali z instrumentalno spremljavo. Njegovi avtorji so Mozart, B. Asioli, G. Blangini in celo G. Verdi. Nokturno je tudi naziv za operne prizore, ki se odigravajo ponoči. V uspešni in popularni scenski glasbi, ki jo je napisal F. Mendelssohn za Shakespeareov »Sen kresne noči«, nosi en stavek naslov nokturno. Mnogo pozneje je združil C. Debussy tri impresionistične orkestralne kompozicije pod skupnim naslovom »Nocturnes«.

² V veliki nemški enciklopediji »Musik in Geschichte und Gegenwart« (MGG) piše W. Kahl v članku o Fieldu (IV. zv., 1955, kolona 169—172): »... sploh ni dvoma, da je Field ustvaritelj te vrste nocturna...«

³ Prim. Zd. Jachimecki, *Frédéric Chopin et son oeuvre*, Paris 1930, str. 95.

vega časa težko rekli. Ilirski skladatelji z izjemo Lisinskega in deloma Livadića — ki so delali pretežno v okviru Ilirskega preporoda, ki je v letih 1835 do 1850 preobrazil hrvaško kulturo in položil temelje novejši književnosti, so ustvarjali v mejah klasicizma, v katerem so bili vzgojeni. Poznanje neke zgodnjeromantične opere, ki jo je občasno izvedla kakšna tuja operna družba v Zagrebu, je bil skoro edin njihov stik z evropsko glasbeno romantiko.

Zato pa nas mora toliko bolj presenetiti pojava Livadićevega nokturna, ki časovno niti ne spada v »ilirska« leta, saj ga srečamo celih trinajst let pred začetkom ilirskega preporoda in dvajset let pred prvimi skladbami Vatroslava Lisinskega.

Kako je spoznal mladi Livadić to značilno romantično obliko, ki kaže, kot bomo še videli tudi pri njem, svoje bistvene značilnosti? Ko je Livadić pisal svoj nokturno, je bil Chopin dvanajstletni fant in morda še niti ni poznal Fieldovih nokturnov, ki pa so le morali priti po doslej še neznanih poteh do Livadića, ker je izključeno, da bi on sam kar od sebe ustvaril obliko, ki razen imena razodeva še druge sorodne poteze s Fieldovimi nokturni. Nesporno je vsekakor, da Livadićev nokturno ostane eden od mostov med Fieldom in Chopinom in da mu v tem oziru pripada, če že ne visok umetniški, pa nedvomno vsaj zgodovinski pomen. Kar se tiče Livadićevih možnosti za spoznavanje Fieldovih nokturnov ni dvomiti, da so bile te večje v Grazu, kjer je Livadić v letih 1816—1822 študiral pravo in glasbo, kot pa v majhnem provincialnem Zagrebu, kamor so prihajale nove kulturne vrednote stalno z zamudo. V Grazu je bilo posebno po zaslugi Glasbenega društva za Štajersko (Musikverein für Steiermark, ustanovljeno leta 1815) koncertno življenje konstantno in tako je lahko Livadić na eni izmed koncertnih prireditev slišal kak Fieldov nokturno.⁴

Nokturno Ferda Livadića se nahaja danes v univerzitetni knjižnici v Zagrebu, kjer je shranjen med drugimi Livadićevimi rokopijskimi kompozicijami, ki so jih svoj čas našli v zapuščini Franja Kuhača (1834—1911), eminentnega hrvatskega etnomuzikologa in zgodovinarja. Ohranjeni so pravzaprav trije izvodi tega nokturna, ki pa niso vsi čisto identični. Medtem ko imata dva primerka, verjetno med seboj enaka, naslov (pravopisne napake so tu popravljene): Notturmo/pour le Piano-Forte / composé et dédié / à / Mademoiselle la Baronesse Marie de / Peharnik / par / Ferdinand Wiesner,⁵ se tretji primerek od njiju razlikuje ne le po mnogih detajlih, ki so tu drugačni, in po tem, da je nepopoln, ker mu manjka konec, ampak tudi po naslovu, ki se tu glasi »Das Herz am Abend«. V tem primeru je Notturmo v podnaslovu. Na enem primerku stoji označeno »okrog 1820«, na drugem pa »1822«. V svoji zbirki biografskih člankov o ilirskih glasbenikih navaja Kuhač za ta nokturno, da je nastal okrog 1820.⁶ Pri enem od dveh primerkov, ki sta morda iden-

⁴ Prim. članek »Graz« v Steirisches Musiklexikon (redaktor W. Suppan), 2. bis 3. Lieferung, str. 195—196, Graz 1964.

⁵ Podobno kot Lisinski je svoje pravo ime in priimek pohrval tudi Livadić (Ignaz Fuchs = Vatroslav Lisinski; die Wiese = livada).

⁶ Prim. Fr. S. Kuhač, *Ilirski Glazbenici*, Zagreb 1893, str. 66.

Notturmo
Allegretto
con spiccato
ohé

The image shows a page of handwritten musical notation for a piece titled "Notturmo". The tempo is marked "Allegretto" and the performance instruction is "con spiccato". The music is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The notation is dense and includes various rhythmic values, including sixteenth and thirty-second notes, as well as rests. There are several dynamic markings, such as accents (^) and hairpins (> and <), throughout the piece. The handwriting is in a cursive style, typical of 19th-century manuscripts. The paper shows signs of age, with some staining and discoloration.

tična, manjka znaten del, en cel list, kar seveda onemogoča sklep o njuni popolni istovetnosti.⁷

Poskusimo zdaj, čeprav v krajših potezah, analizirati Livadićev nokturno z različnih gledišč. Forma je kot sploh pri nokturnu izrazito tridelna (A-B-A). Paus A, ki je zelo strnjen, vsebuje glavno temo, ki predstavlja vsekakor najbolj uspelo glasbeno misel tega dela. Odlikuje se po širini daha in razpona, po plastični lepoti kontur in tipično romantičnem razpoloženju. V njej so karakteristični elementi nokturna: 12/8 takt, spremljava v triolah, ki rastejo iz razloženih akordov, otožnost in elegičnost, ki ju ustvarja uporaba mola.

Od 135 taktov, ki jih cela kompozicija obsega, pripada glavni temi, ki zajema pasus A, prvih dvanajst taktov. Priobčujem vseh dvanajst taktov, da bi bralcu omogočil spoznati in presoditi lepoto te glavne misli nokturna (v primerku, ki nosi naslov »Das Herz am Abend«, oznaka tempa ni Moderato con espressione, ampak Lamentevole-Appassionato):

Moderato con espressione

Vsekakor moramo podkrepiti pravkar izrečeno trditev o Livadićevemu nokturnu kot mostu med Fieldovimi in Chopinovimi nokturni; zato naj bralcu omogočim, da navedeno Livadićevo temo primerja z začetkom enega

⁷ To navedbo moramo opremiti s posebno opombo. Tu se namreč o Livadićevemu nokturnu ne piše prvič. To je napravila že Branka Antić l. 1955 v svojem obsežnem diplomskem delu *Bilješke o klavirskoj muzici u Hrvatskoj*, str. 104–105. V krajšem komentarju k tej kompoziciji ona sicer poudarja romantično lepoto njene glavne teme, vendar sklepa, da gre za dokaj amorfnó, kaotično in konfuzno delo, v katerem se glavna tema za svojim prvim nastopom sploh več ne pojavlja. Po vsej verjetnosti je svojo sodbo bazirala na nepopolnem primerku, pri katerem ravno manjka tisti list, ki v reprizi vsebuje ponovitev glavne glasbene misli, kar seveda bistveno prispeva k občutku zaokroženosti celotne kompozicije.

Fieldovega in enega Chopinovega nokturna. Od Fielda sem izbral začetek desetega nokturna v e-molu:

Adagio (♩ = 76) *Red. C. Leinecke*

The image shows the beginning of Chopin's Nocturne Op. 72, No. 1. It is in E minor and 8/8 time. The tempo is Adagio (♩ = 76). The score is arranged for piano and includes dynamics such as *mf* and *pp*. The piece is attributed to *Red. C. Leinecke*.

Od Chopina jemljem začetek nokturna op. 72, št. 1 (op. posth.). To je prvi Chopinov nokturno, nastal je leta 1827, in je tako Livadičevi kompoziciji tudi časovno najbližji:

Andante (♩ = 69) *Redig. J.J. Paderewski*

The image shows the beginning of Chopin's Nocturne Op. 72, No. 1. It is in E minor and common time. The tempo is Andante (♩ = 69). The score is arranged for piano and includes dynamics such as *p*, *molto legato*, *cresc.*, and *dim.*. The piece is attributed to *Redig. J.J. Paderewski*.

Primerjava teh treh glasbenih misli razodeva vsekakor sorodnost osnovnih razpoloženj in posrečeno vključenje skladatelja v značilnosti romantičnega sveta.

Pasus B nokturna F. Livadića je dokaj obsežen; sega od 13. do 88. takta. Ta pasus, ki je manj originalen in pregleden od A (le-ta preide v B nekoliko naglo, nepričakovano, še preden je dosegel svojo popolno zaokroženost), se deli v pet manjših delov, ki bi jih lahko skupno z oznako tonalitet shematsko tako-le prikazali:

a — b — c — b — d
a-mol C-dur a-mol D-dur prehod v fis-mol
zaradi reprize

Kot kaže shema, se misel *a* pojavi samo enkrat. Poddseka *b* in *c* ni sta brez sorodnosti, ker je tako v *b* kot v *c* izvedeno kadenciranje in utrjevanje dominantne tonalitete. V *a* pride posebno do izraza neka bravurnost, ki je dosežena s hitrimi lestvičnimi in arpeggiranimi postopi v desni roki.

Sledita še temi iz *b* in *c*. V *b* je očitna odvisnost od elementov klasične klavirske glasbe:

Ne glede na sorodnost kadenčnih postopkov v *b* in *c* je osnovna misel v *c* oster kontrast tisti iz primera št. 4:

Nastopi posameznih poddsekov so povezani z manjšimi prehodi. Pasus B, če ga gledamo v celoti, se ne odlikuje po večji izvirnosti, ni dovolj zaokrožen in kaže tudi mozaično-rapsodične elemente. V primerjavi s pasusom A ni tako blizu romantičnim razpoloženjem in razen tega tudi izgubi značaj nokturna. Za pasusom B se javlja skoro dobesedna repriza pasusa A, toda z drugačnim, bolj logičnim koncem na toniki. Zadnjih 34 taktov predstavlja precej obsežno codo, v kateri se na koncu javljajo elementi iz A.

Z vidika harmonskih zvez in rešitev je Livadićev noćturno nekoliko reven. Zaostaja tudi za Fieldom, da ne govorimo o razkošnosti Chopinovih harmonij, ki so presnovale evropsko klavirsko glasbo prve polovice preteklega stoletja. Livadić operira v glavnem s toničnimi, dominantnimi in subdominantnimi harmonijami ter z zmanjšanim septakordom; napolitanski sekstakord in (nepopolni) zvečani kvintsektakord se pojavljata redko. Modulacije vodijo v najbližje tonalitete.

Če ga vzamemo kot celoto, to Livadićevo delo ni formalno uravnovešeno, pa tudi stilno še vedno omahuje med klasiko in romantiko, kateri z enim delom povsem pripada. Ne moremo ga oceniti tako povsem pozitivno kot njegova »Dva scherza« za klavir.⁸ Vendar mislim, da je bilo vredno opozoriti na ta nepričakovani in izolirani plod zgodnje glasbene romantike na Hrvatskem, na to vez, s katero je mlad, še neznan skladatelj, ne da bi se zavedal, spajal glasbeno doživljanje noći irskega skladatelja, svojega vzornika, z genialnim razodetjem nesmrtnega poljskega mojstra.

SUMMARY

In the introduction of his article the author draws our attention to the significance of piano music in Romanticism and to the time of the appearance of the piano nocturne, a form which is, owing to its pure melodic and elegiac qualities, extraordinarily well suited to the expression of lyric moods. He notes that Ferdo Livadić (1799—1878), known, besides Vatroslav Lisinski, as the most important composer of the so-called Illyric period, composed his piano nocturne in F sharp minor in 1822, pointing out that the first nocturne by John Field in the history of piano music was written in 1814 and the first nocturne of Chopin as late as 1827. At a period when musical Romanticism was unknown in Croatia Livadić, while studying in Graz (1816—1822) came across some of Field's nocturnes which he could then use as models. Further the author gives an analysis of this composition of Livadić. The form of this nocturne comprises three parts (A-B-C-coda). However, part A is most successful and romantic and closest to the character of a nocturne whereas part B is somewhat rhapsodic, not lucid enough and not well rounded. In addition to this, part B is nearer to classical models. However, the nocturne of Livadić has a historical value in that it provides a link between the nocturnes of Field and those of Chopin.

The initiative for this article was provided by the ninetieth anniversary of Livadić's death.

⁸ »Dva scherza« je objavil Hrvatski glazbeni zavod v Zagrebu leta 1932 v redakciji Sv. Stančića. Vendar izhaja naslov od redaktorja. V originalu je skupen naslov »Charakteristische Tonbilder«, posamezna stavka pa imata naslov »Der Scherz« in »Der Eigensinn«.

SRBSKE TEME V RUSKI GLASBI DRUGE POLOVICE 19. STOLETJA

Marija K o r e n (Beograd)

Srbska glasbena folklor, posvetna in religiozna, je zbujała pozornost ruskih skladateljev in teoretikov že v 18. stoletju, še bolj pa seveda v 19. stoletju. Ne le kot primerjalno gradivo,¹ ampak tudi kot originalna vrednost majhnega področja, ki je posebno zanimivo zaradi križanja raznovrstnih elementov in vplivov (prastare antične plasti, avtohtona slovanska glasbena intonacija, bližina Vzhoda, turške primesi).

Že na začetku 15. stoletja so razširjali srbsko cerkveno petje skupno z bolgarskim zlasti v Ukrajini² Grigorij Camblak³ in razni cerkveni pevci. Potem, ko se je tu udomačilo, je polagoma prehajalo v Veliko Rusijo⁴ in se stapljaló z ruskim petjem.

V 18. stoletju in v prvih desetletjih 19. stoletja so bili ruski stiki s srbskim folklornim glasbenim gradivom sporadični, bolj ali manj naključni. To so bili v glavnem potopisi in dnevniki, v katerih se glasba omenja v zvezi z ljudskimi običaji in slavnostmi.⁵

Do sistematičnejšega preučevanja srbske religiozne in posvetne folklore⁶ in potem do nastanka prvih glasbenih del, v katerih so citirane ali obdelane srbske teme, pa je v Rusiji prišlo šele v 19. stoletju pod novimi zgodovinskimi pogoji, ko se pojavijo slovanofilske ideje in akcije.

¹ Tako so pisali o srbski folklori v 19. stoletju N. A. Osakin, I. I. Sreznjovski, P. Uspenski, P. Rovinski, K. Leotnjevič, M. Rajeviski, D. V. Razumovski, V. F. Odojevski, A. N. Veselovski, A. V. Stasov, Ep. Filaret in drugi, v 20. stoletju pa B. Asafjev, F. Rubcov in drugi.

² Razumovski D. V., *Cerkovnoje pjenije v Rosiji*, Moskva 1867—1869, str. 174—176.

³ Camblak Grigorij (1369 Trnovo — 1419 ali 1420 Kijev) »menih in presbiter« je bil od leta 1402—1409 predstojnik dečanskega samostana, pozneje metropolit v Kijevu. Je avtor biografije Štefana Dečanskega, liturgije in drugih spisov v srbsko-slovanskem jeziku. Kiseljkov V. Sl., *Mitropolit G. Camblak*, Sofija 1943 do 1947, str. 14—15.

⁴ Veselovski A. N., »Muzika u Slavjan«, *Ruskij Vjestnik*, zv. 64, 1866, str. 409—451.

⁵ Barski V. G., *Putešestvije k svjatim mjestam*, I, II (SPB, 1793, 1819); Bronovski V., *Putešestvije od Trijesta do Sanktpeterburga v 1810. godu*, Moskva 1828; »Narodnoje muzicirovanije Serbov«, *Vestnik Evropi* 1827, str. 73; Uspenski P., *Knjiga bitija mojevo* (SPB, 1849); Uspenski P., *Putešestvija v Afonskije monastirji i na Sinaj* (SPB, 1856).

⁶ Gl. op. 1.

Gibanja za nacionalno osvoboditev pri Srbih, Poljakih in Čehih⁷ zbujaajo v Rusiji splošne simpatije do »slovanskih bratov«⁸; še posebno po Krimski vojni, ko se je pričakovalo, da bo turški imperij razpadel in da bo prišlo do osvoboditve slovanskih narodov in do ustvaritve panslovanske državne zveze pod ruskim pokroviteljstvom. Leta 1858 je bil ustanovljen Moskovski slovanski dobrodelni odbor,⁹ ki je pod dobrodelnostjo skrival svojo politično funkcijo: utrjevanje ruskega vpliva na Balkanu. Zato ni čudno, če se pojavljajo v dnevnem tisku, periodiki in zasebnih izdajah tega časa poleg potopisov in prikazov zgodovinskih dogodkov v slovanskih deželah tudi opisi glasbene folklorne,¹⁰ zborniki slovanskih ljudskih pesmi¹¹ in prvi članki o umetni glasbi.¹²

Vendar pa je bila srbska folklorna vse do Vseruske etnografske razstave¹³ in do popularnih koncertov D. Agrenjeva-Slavjanskega¹⁴ znana v glavnem le posameznikom. Med njimi je treba zlasti poudariti V. F. Odojevskega.¹⁵ Šicer pa I. M. Jampoljski pretirava, ko piše, da je »... zanimanje in delo (Odojevskega) pri preučevanju srbskih narodnih melodij

⁷ Srbske vstaje leta 1804 in 1815, v dvajsetih letih nacionalno gibanje na Poljskem in delo čeških preporoditeljev Dabrovskega, Hankeja in Jungmana.

⁸ Med leti 1820 in 1840 se je v Rusiji formiralo nekaj splošnoslovanskih organizacij: najprej Obščestvo sojedinitonih Slavjan, potem Slavjanofilski kružok (na čelu s A. S. Homjakovim) in Kirilo-Mefodovskoje bratstvo.

⁹ Odboru so načelovali eminentni slovanofili: M. P. Pagodin, I. S. Isakov in A. S. Homjakov.

¹⁰ V »Vjestniku Evropi« (1827, str. 73) je posvečen obširen članek ljudskemu muziciranju Srbov. V. Bronevski, *op. cit.*, opisuje kolo okrog ognja za Kres in glasbo pri svatbi v naših krajih; K. Leotnjevič piše (»Iz življenja hristijan v Turciji 60-ih godov«) o petju ob spremljavi gosel, P. Rovinski pa o srbski glasbeni folklori (»Serbskaja Morava«, Vjestnik Evropi, april 1876).

¹¹ *Pjesni raznih narodov*, Moskva 1854.

¹² A. N. Veselovski, *op. cit.*, piše ne le o srbski folklori v srbski cerkveni glasbi, ampak govori tudi o prvih naših skladateljih, pri čemer poudarja s posebnim upoštevanjem K. Stankoviča kot »... najboljšega poznavalca stare srbske glasbe, ki se je ukvarjal z zbiranjem starih cerkvenih melodij srbskega bogoslužja in z zbiranjem narodnih pesmi«, ter kot glasbenika, ki mu gre tudi »čas ustanovitve in utrjevanja prvega srbskega glasbenega društva v Beogradu«. Takoj zatem omenja tudi Davorina Jenka, ki je »... postal zadnji čas zelo znan po svoji uspeli himni za patriotsko pesem »Naprej«, ki si je pridobila domovinsko pravico pri vseh Zahodnih Slovanih. »Zanimivo je, da se nahajajo v Muzeju glasbene kulture Glinke v Moskvi, — fond V. N. Pashalova (1841—1885) — tudi prepisi Jenkovega zbora »Sabljo moja, dimiščijo« (F 133, No 1807), ki je hitro po svojem nastanku prišel v Rusijo. V dodatku je Pashalov zabeležil: »Slova Miti Popoviča, avstrijskavo Serba, muzika Davorina Jenko, Slovinca«.

¹³ Razstava je bila aprila leta 1867 v Moskvi.

¹⁴ D. Agrenjev-Slavjanski, ruski zborovodja, je že v šestdesetih letih preteklega stoletja prepotoval s svojim zborom vso Evropo in Združene države. Obdeloval in izvajal je folklorne in mestne napeve raznih narodov. Pri nas je koncertiral leta 1867, 1884, 1890, 1891 in 1895 v Beogradu, Pančevu, Zagrebu, Novem Sadu, Vukovaru, Somboru, Nišu, Smederevu, Sarajevu in Mostarju. V svoje ruske programe je vključeval dosti znanih srbskih pesmi, kot »Sunce jarko...«, »Rado ide Srbini u vojnike«, »Sultan i vezir« in druge.

¹⁵ Odojevski, Vladimir Fjodorovič (1804—1869), ruski plemič erudit, književnik in glasbenik. V času poznanstva z D. V. Razumovskim (1862—1869) se je ukvarjal s študijami o ruski folklori in cerkvenem petju.

vplivalo na razvoj srbske nacionalne glasbene umetnosti¹⁶ in da je K. Stanković začel zbirati narodne pesmi na iniciativo V. F. Odojevskega. Odojevski je prejel prvič Stankovićeve zbirke narodnih pesmi leta 1859,¹⁷ ko je Stanković imel že pet tiskanih zvezkov. Ne glede na to pa so prav zaradi tega postale Stankovićeve zbirke srbskih narodnih pesmi znane določenemu krogu ruskih intelektualcev dosti prej, kot so doživele širšo popularnost s koncerti D. Agrenjeva-Slavjanskega.

V. F. Odojevski, ki je bil častilec Glinke in propagator njegovih idej o nacionalni glasbi, se je v vrsti člankov, esejev in razprav zavzemal za preučevanje ne le ruske, ampak slovanske pesmi na sploh, ter za komparativno analizo ruske in slovanske cerkvene glasbe.¹⁸ Takšno zanimanje ga je privedlo — po posredovanju dunajskega pravoslavnega duhovnika M. Rajevskega¹⁹ — v pismeni stik s K. Stankovićem. Rajevski je menil, da bo tako poznanstvo Stankoviću pomagalo, da bo bolj gotovo napredoval pri beleženju in obdelovanju srbskega cerkvenega petja. Dopisovanje Stankovića in Odojevskega se, kot vse kaže, ni ohranilo, vendar se nahajajo v glasbeni biblioteki V. F. Odojevskega²⁰ tiskane Stankovićeve zbirke srbskih narodnih pesmi z avtorjevim posvetilom, v pismu M. Rajevskega z dne 24. XII. 1859,²¹ ki je naslovljeno V. F. Odojevskemu, pa beremo: »... razen tiskanih srbskih narodnih pesmi, ki Vam jih je avtor podaril, sem Vam poslal še osem melodij, kot se te pojejo v srbski cerkvi; dva napeva je notiral in harmoniziral avtor.«²² Dne 3. aprila leta 1866 sta poslala Stanković in Rajevski stihiros »Gospodi, vozzvah k tebe« v osmih modusih istočasno V. Odojevskemu²³ in D. Razumovskemu.²⁴

Do osebnega srečanja Odojevskega in Stankovića v Moskvi, kot je bilo predvideno, pa ni prišlo,²⁵ vendar so srbske pesmi v Stankovićevi obdelavi krožile med ruskimi intelektualci. Odojevski je bil znanec G. J. Lomakina,²⁶ Glinkine sestre L. Šestakove in P. I. Čajkovskega — osebnosti, ki so nekoliko pozneje prišle v neposredni stik s srbskimi temami.

Spomladi leta 1867 so pripravljali v Moskvi Vserusko etnografsko razstavo v novih političnih okoliščinah, saj so postajali notranji boji v Avstro-Ogrski vse bolj srditi in leta 1866—67 se je osnovala tudi Balkanska zveza. Razstava je bila sicer prvotno zamišljena kot vseruska, ven-

¹⁶ Jampoljski I. M., *Muzika v Jugoslaviji*, Moskva 1958, str. 120—121.

¹⁷ *ibid.*, str. 121.

¹⁸ *Rukopisnije sobranija D. V. Razumovskovo i V. F. Odojevskovo*, Moskva 1960.

¹⁹ Mihail Rajevski, duhovnik cerkve poslaništva na Dunaju, slovanofil, poznavalec cerkvene glasbe.

²⁰ Glasbena biblioteka V. F. Odojevskega se hrani v biblioteki Moskovskega državnega konservatorija P. I. Čajkovskega.

²¹ Jampoljski I. M., *op. cit.*, str. 122.

²² *ibid.*, str. 122.

²³ Muzej glasbene kulture M. Glinke, Moskva, fond 200, št. 168.

²⁴ Lenjinova Biblioteka, Moskva, fond 380, št. 21/9; na stihirosu beremo opombo: »melodiji glasov ... Stankovića« in opazko, ki jo je napisal Rajevski: »S podlinim vjerno. Rajevskij, 3. aprlja 1866.«

²⁵ Djurić-Klajn S., *Muzika i muzičari*, Beograd 1958, str. 30.

²⁶ Kot navaja Jampoljski, *op. cit.*, str. 123, je Stanković leta 1859 podaril tudi Lomakinu tiskani izvod srbskih pesmi.

dar so jo spremenili v splošno slovansko. Inozemski posredovalec v zvezi s slovanskimi znanstvenimi društvi in s posamezniki, od katerih so nabavljali gradivo za razstavo, je bil M. Rajevski.²⁷ Otvoritvi predstave in vrsti priložnostnih slovesnosti²⁸ so prisostvovali delegati vseh slovanskih dežel.²⁹ Z njo je povezan tudi nastanek prve pomembnejše³⁰ kompozicije na srbske teme, »Fantazije na srbske teme« N. A. Rimskega-Korsakova.

Seveda pa pri uveljavljanju rusko-slovanske ideje, ki se je dala tako zelo uporabiti v glasbi, skupina M. Balakireva ni mogla stati ob strani.³¹ To je bil čas največje enotnosti Petorice, ko so sprejemali »... ruske ideje v vseslovanski obliki.«³² Balakirev, ki je leta 1866 izvedel v Pragi z velikim uspehom Glinkinega »Ivana Susanjina«, leta 1867 pa tudi »Ruslana in Ljudmilo«, je sodeloval s slovanskimi prijatelji in se zanimal za politične dogodke.³³ Tako je imel po vrnitvi iz Prage zamisel, da priredi ob otvoritvi omenjene razstave, Slovanskega kongresa in sprejema delegatov v Petrogradu koncert, ki bi imel na programu izključno dela s slovansko glasbeno tematiko.³⁴ Sam je komponiral »Uverturo na češke teme«, Rimskij-Korsakov pa »... je začel pisati po zamisli Balakireva »Fantazijo na srbske teme« za orkester. Niti malo se nisem navduševal nad slovanstvom, pač pa le nad prekrasnimi temami, ki jih je zame izbral Balakirev...«³⁵

Koncert je bil v Petrogradu 12. maja 1867 pod vodstvom M. Balakireva. Poleg njegove »Češke uverture« in »Srbske fantazije« Rimskega-Korsakova je bila izvedena »Kamarinskaja« M. Glinke, »Kazačok« Dargomižskega, Lisztova »Madžarska fantazija« in arija iz »Halke« S. Moniuszka. Ko je pisal o koncertu V. V. Stasov, je izrekel znane preroške besede: »... koliko poezije, občutja, talenta in znanja ima v sebi majhno, vendar že mogočno krdelec ruskih glasbenikov.«³⁶

»Fantazija na srbske teme« je eno od prvih značilnejših del Rimskega-Korsakova.³⁷ Preprosta po obliki (svobodni rondo), z živim kontrastnim izmenjavanjem tematskega gradiva in zanimivimi detajli v orkestralnem koloritu, je ta fantazija že naznanjala določene poznejše skladateljeve stilne značilnosti.

Korsakov omenja,³⁸ da je srbske teme zanj izbral Balakirev. Kot lahko z gotovostjo trdimo, so bile vir Stankovićeve zbirke, s katerimi se

²⁷ Slavjanski zbornik, Moskva 1948, str. 18

²⁸ Istočasno je bil tudi Slovanski kongres.

²⁹ Delegacijo »Avstrijskih Srbov« so sestavljali M. Polit-Desančić, Vukašinović in J. Subotić, delegacijo »Srbov iz kneževine« pa Petronijević, Miličević, J. Šafarić, M. Medaković, S. Todorović in drugi. Iz Hrvaške je prišel Lj. Gaj, iz Slovenije pa M. Vilhar. Slavjanski zbornik, str. 24.

³⁰ Pred tem delom je nastala »Pjesnj serbskaja« Ivana Čerlickega (1798 do 1865), zborovska kompozicija, o kateri pa žal nimamo dovolj podatkov.

³¹ Balakirev M., *Vospominanja i pisjma*, Lenjingrad 1962, str. 48, 100, 432.

³² Asafjev B., »Iz oblasti jugoslavskavo narodnavo muzicirovanija i vzajmo-svjazi ruskoj i slavjanskoj muziki«, Sovjetskaja muzika, 1946, 7, str. 71.

³³ Rimskij-Korsakov N. A., *Ljetopis mojej muzikalnoj žiznji*, Moskva 1955, str. 43—49.

³⁴ *Ibid.*, str. 43.

³⁵ *Ibid.*, str. 43.

³⁶ Stasov V. V., *Izbranije sočinjenja*, zv. I, str. 171—172.

³⁷ Serov A. N., *Izbranije statji*, zv. II, 1957, str. 617.

³⁸ Rimski-Korsakov, *op. cit.*, str. 43.

je Balakirev seznanil v Pragi. V pismu A. Patere, ki je tam pomagal Balakirevu pripravljati »Ruslana in Ljudmilo« in vodil tedaj njegovo korespondenco s L. Šestakovo, beremo: »... tudi srbske narodne pesmi sem prejel in takoj Vam jih bom poslal.«³⁹ Najbolj verjetno je, da so Stankovićeve zbirke prišle do Rimskega-Korsakova prav po L. Šestakovi, sestri M. Glinke, s katero se je tedaj Balakirev stalno dopisoval⁴⁰ in po kateri je poslal priporočila in navodila svojim tovarišem.

V »Srbski fantaziji« prevladuje pesem »Sunce jarko...«, ki je bila med ruskimi skladatelji zelo znana in popularna, kar je zasluga D. Agrenjeva-Slavjanskega, ki jo je na svojih koncertih pogosto izvajal.⁴¹ Čeprav je označena v Stankovićevi zbirki⁴² kot »srbska narodna pesem«, je ta meščanskega porekla, tako kot tudi sicer mnoge druge iz zbirke. Kot avtorja teksta poznamo D. Isailovića,⁴³ obstaja pa tudi sicer nedokazana teza, da je avtor melodije Josip Šlezinger.⁴⁴ Korsakov jo uporablja v svoji »Fantaziji« svobodno; nespremenjen ostane le njen prvi takt z značilno zvečano sekundo. Tu jo navajam najprej v obliki, kot nastopi v uvodu kompozicije:



medtem ko se v tretji epizodi ronda, v centralni kulminaciji, pojavi tako-le modificirana:



Po prvi izvedbi dne 12. maja 1867 je »Srbska fantazija« naletela na navdušen sprejem kritike. Serov jo je oddvojil kot najuspelejše delo koncerta, ki »... govori o ogromnem talentu mladega skladatelja-začetnika«,⁴⁵ Cui pa jo je primerjal z »Lezginko« M. Glinke: »... isti zvok, ista efektnost, navdušenje, celo teme so zelo podobne.«⁴⁶ Po dveh izvedbah v Moskvi⁴⁷ je izzvala polemiko med časopisom »Antrakt«, kjer je avtor članka, ki se je podpisal kot »Neznanec«,⁴⁸ napadel delo kot »... brezbarvno, brezosebno in brez življenja«, in med Čajkovskim, ki je odgovoril v časopisu »Savremenaja letopis« z navdušenimi besedami, da je pred Rimskim-Korsakovim »... še vsa prihodnost in tako ni dvomiti, da je temu izredno

³⁹ Pismo A. Patere L. Šestakovi z dne 11. I. 1867, Muzikaljnaja starina, V—VI, SPB, 1911, str. 157.

⁴⁰ L. Šestakova je finansirala bivanje M. Balakireva v Pragi, izdatke za note in drugo v želji, da ovekoveči spomin na svojega brata.

⁴¹ Med drugim tudi leta 1864 ob priliki gostovanja v Beogradu (neobjavljeni rokopis S. Djurić-Klajnove).

⁴² Stanković K., *Srbske narodne pesme I*, Dunaj 1862, št. 4.

⁴³ Prim. neobjavljeni rokopis S. Djurić-Klajnove, str. 3.

⁴⁴ *ibid.*, str. 3.

⁴⁵ Serov A. N., *op. cit.*, str. 617.

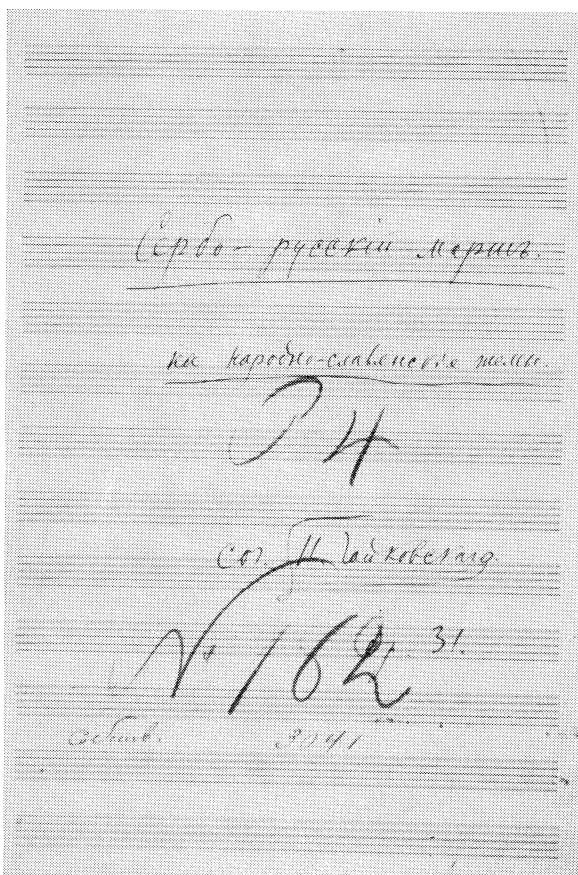
⁴⁶ Cui C., »Koncert g. Balakireva«, Sanktpeterburgskije vjedomosti, 3. VI. 1867.

⁴⁷ 26. X. 1867 in 16. XI. 1867.

⁴⁸ Antrakt, št. 8, 1868, 25. II, str. 3.

nadarjenemu človeku usojeno, da postane eden od najlepših okrasov naše umetnosti.«⁴⁹

Nekaj let pozneje je tudi sam Čajkovski segel po isti temi (»Sunce jarko . . .«). Ko ga je A. Rubinstein⁵⁰ pozval, naj napiše za koncert Ruskega glasbenega društva v Moskvi v korist Slovanskega dobredelnega od-



bora, ki je poslal Srbiji v vojni s Turki dobrovoljce, kratko orkestralno delo, je Čajkovski zasnoval »Srbsko-rusko koračnico«.⁵¹ To delo priložnostnega značaja je postalo pozneje priljubljena repertoarna točka Čajkov-

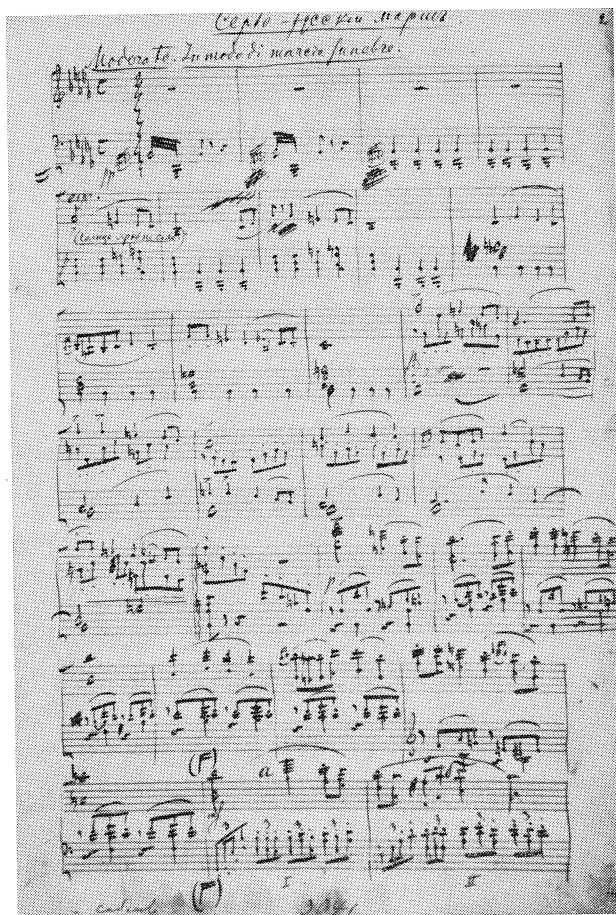
⁴⁹ Savremenaja ljetopis, št. 9, 1868, str. 5.

⁵⁰ Čajkovskij M., *Žiznj P. I. Čajkovskogo*, 1900, str. 501.

⁵¹ Kot datum dovršitve partiture je P. I. Čajkovski označil na koncu 25. septembra 1876. Delo je pozneje imenoval »Slovansko koračnico«, čeprav je napisal Čajkovski sam na avtografu partiture in klavirskega izvlečka naslov »Srbsko-ruska koračnica na narodne slovanske teme«. Na ustreznih mestih klavirskega izvlečka in partiture je Čajkovski tudi vnesel originalne naslove srbskih melodij. Rokopisa se nahajata v muzeju M. Glinke v Moskvi (fond 88, št. 86 in 87).

skega, ki ga je v obdobju svoje intenzivne dirigentske dejavnosti stalno vključeval v programe svojih koncertov.⁵²

O virih, ki jih je Čajkovski uporabil pri izboru srbskih melodij, piše njegov biograf N. D. Kaškin: »... nabavil je zbirke srbskih pesmi, vendar na svojo veliko žalost, ni v njih našel niti ene, ki mu bi bila povsem všeč.



Fragment iz Srbsko-ruske koračnice P. I. Čajkovskega

Nazadnje pa je le izbral dve in napisal koračnico, ki jo je prvotno imenoval 'Srbsko-rusko'.⁵³ Kaškin je pisal svoje spomine po skladateljevi smrti, tako da je bila časovna razdalja od nastanka »Srbsko-ruske koračnice« precejšnja. Čajkovski je v tem delu uporabil tri, in ne dve srbski temi, kot to trdi Kaškin. To so: »Sunce jarko...«, drugi del pesmi »Prag je

⁵² Tumanina N., *Čajkovskij — put k masterstvu*, Moskva, str. 122—123.

⁵³ Kaškin N. D., *Vospominanja o P. I. Čajkovskom*, str. 122—123.

ovo milog Srba« s tekstom »Gospodaru glavni, Mihailo slavni...« in drugi del pesmi »Rado ide Srbin u vojnike« s tekstom »Jer puščani prah...«.⁵⁴

Čajkovski jih je uporabljal na tale način (najprej navajam original po K. Stankoviću, potem pa transformacije Čajkovskega):

Andante espressivo K. Stanković

f Sur - ce jar - ko ne si - jaš jed - ra - ko sunce jar - ko „ime mo - je“ ne si - jaš jed - ra - ko

Moderato. In modo di marcia funebre P.J. Čajkovski

f Fg, Vle.

f K. Stanković

f Prag je ovo milog Srba na kojem stojimo, Gospodaru glavni Mihailo slavni ni smo se zakleli tebi biti verni.

Cl. fg. P.J. Čajkovski

f

Tempo di marcia K. Stanković

f Ra - do ide Srbin u voj - ni - ke gdje zelene bere lavo - ri - ke, jer pušča - ni praš

ne za - da - je njemu strah, jer pušča - ni praš ne za - da - je nje - mu strah.

Tube P.J. Čajkovski

ff

Viri, ki jih je uporabljal Čajkovski, so bili verjetno dvojni. Kot prvi vir naj bi veljala knjiga Stankovičevih »Srbskih narodnih pesmic«, ki je bila natisnjena na Dunaju leta 1863, kjer se pod številko 1 in 5 nahajata druga in tretja pesem, ki ju je Čajkovski uporabil. Gotovo ni dvoma, da je do njih prišel po V. F. Odojevskem, svojem bližnjem prijatelju, s katerim je bil kolega od leta 1866. V fondu V. F. Odojevskega v muzeju M. Glinke v Moskvi⁵⁵ se hrani Zbornik narodnih pesmi, notni zvezek, v

⁵⁴ Avtor teksta prve je Vasa Živković, medtem ko menijo, da je melodija Djurkovičeva adaptacija neke koračnice kapelnika Antona Jahimeka v Pančevu. Avtor teksta in melodije druge pesmi je Mita Orešković. (Po neobjavljenem rokopisu S. Djurić-Klajnove, str. 3).

⁵⁵ Fond 200, št. 168.

katerega je Odojevski vpisoval »napeve vendske, litovskije, vengerskije i serbskije«. Obe omenjeni srbski pesmi sta zabeleženi v tej mali zbirki. Morda prav zaradi tega govori N. D. Kaškin v svojih spominih o dveh pesmih. Tretjo »Sunce jarko . . .«, ki je bila zelo popularna, pa je lahko Čajkovski uporabil po posluhu, ker jo je na koncertih D. Agrenjeva-Slavjanskega kot stalni moskovski glasbeni kritik gotovo večkrat slišal.

»Srbsko-ruska koračnica« je majhna simfonična slika v svobodni sonatni obliki s široko codo-apoteozo; je izraz razpoloženja, ki je zajelo Rusijo v času srbsko turških vojn. Razporeditev tematskega gradiva govori za programsko osnovo koračnice, ki pa je nakazana v splošnih obri- slih: od slikanja stiske narodov, ki se že stoletja vojskujejo s Turki (grupa I. teme — tema »Sunce jarko«), prek rastoče energije grupe II. teme (druga in tretja srbska tema), dinamične izpeljave (poleg srbskih tem je tu zavoljo simbolike uvedena tudi tema ruske himne) pa vse do strnjene reprize in code — slavja zmage in osvoboditve.

Ob prvi izvedbi 5. XI. 1876 je bilo delo na zahtevo publike ponov- ljeno.⁵⁶ Čajkovski je pisal svoji sestri N. Davidovi, da je »Srbsko-ruska koračnica« izzvala »... cel vihar patriotskega navdušenja.«⁵⁷

V času, ko je Čajkovski napisal »Srbsko-rusko koračnico«, so na- stajale tudi mnoge druge, manj uspele slovanske koračnice, največkrat zborovske pesmi, ki so pozivale Ruse, da pomagajo balkanskim narodom. Naj omenim na primer »Slovansko koračnico« I. I. Pjotra,⁵⁸ ki začinja s klicem »K Balkanom, družja!« Njena melodija sicer ni srbska, vendar je delo tipično za trenutek, v katerem se je pojavilo, in je kot mnoga druga tudi ugasnilo.

Tudi v novejšem času so ruski in sovjetski skladatelji izražali sim- patije do slovanstva z deli, ki se po naslovu ali tematiki (glasbeni ali li- terarni) povezujejo z našimi kraji.⁵⁹ Vendar je za prodiranje srbske fol- klore in šele rojene nacionalne glasbene umetnosti zunaj meja Srbije po- sebno pomemben čas, o katerem je bilo tu govora in to v kulturnem in političnem smislu.

⁵⁶ Ruskije vjedomosti, 1876, št. 286.

⁵⁷ Državna javna biblioteka Saltikova-Ščedrina, fond 4, št. 41.

⁵⁸ Muzej M. Glinke, fond 133, št. 185.

⁵⁹ III. godalni kvartet A. K. Glazunova (»Slovanski«, 1888). Prva tema prvega stavka in prva tema drugega stavka prve simfonije sta po intonaciji blizu naši folklori. »Srbska balada« Ipolita-Ivanova je žal izgubljena, nastala pa je v času (1934), ko se je avtor ukvarjal s preučevanjem folklore raznih narodov, tako tudi Srbov. V V. godalnem kvartetu (»Slovanskem« 1941) V. J. Šebalina se je popularna pesem »Sunce jarko . . .« ponovno pojavila. Vsak stavek prinaša po eno karakteri- stično slovansko temo: I. stavek rusko, II. slovaško, III. poljsko, IV. srbsko in V. ukrajinsko. — Balet B. Asafjeva »Milica« (1942—1947), za katerega pravi skladatelj, da je »...glasbene primere jugoslovanske folklore in narodne instru- mentalne improvizacije vzel iz del F. Kuhača in L. Kube« in da se v njem na- hajajo »primeri glasbe plesov, posebno kola.« Sovjetskaja muzika, 1947, št. 1—2, str. 97.

Mimogrede naj omenim še tudi avtorje, ki so si prizadevali, da komponirajo dela na stihe naše narodne poezije v duhu srbske folklore. Stihi Vuka Stefanovića Karadžića so inspirirali »Srbsko pesem« V. N. Pshalova, deset solospjevov A. Ru- binsteina in »Jugoslovanski ciklus« S. Fajnberga.

SUMMARY

Serbian chant as well as secular folk-music, for its comparative value and for its own value, had continually attracted the attention of Russian travel writers and musicians since the 15th century, the time when the Serbian chant was through the metropolite of Kiev, Gregory Camblak, brought to Russia. The more systematic research in Russia of Serbian folk-musik and its use in a number of works of Russian composers can, however, be attributed to Slavenophile tendencies in Russia in the second half of the 19th century. A basis for a closer acquaintance with the Serbian folk-music was achieved through the collections of Serbian folk and town songs compiled and arranged by Cornelius Stanković (printed in Vienna, 1859—1863), and through the part of the Serbian Octoechos sent by M. Rajevski to V. F. Odojevski and D. Razumovski. This contact was increased through D. Agre-njev-Slavjanski who regularly included Serbian songs in his concert programmes.

The compositions in which Serbian themes appear are of an occasional character. N. A. Rimski-Korsakov composed his »Phantasy on Serbian Themes« on the occasion of the opening of the Russian ethnographic exhibition in 1867; and P. I. Tchaikovsky composed in 1876 his »Serbian-Russian March« in which he used three Serbian themes, for the concert for the benefit of the Slavonic charitable committee which sent volunteers to Serbia. Works which are by their musical and literary themes connected with Serbia, have also been written in recent times. For the spread of the young Serbian national music and Serbian folklore beyond the borders of this country the greatest importance must be attributed to the second half of the 19th century.

LEOŠ JANÁČEK IN AVANTGARDA DVAJSETIH LET

Miloš Š t ě d r o ň (Brno)

Zajeti vsa vprašanja o zvezah Leoša Janáčka z glasbeno moderno dvajsetih let je dosti težko in komplicirano. In vendar najdemo stalno pri analiziranju Janáčkove strukture, posebno v njegovi pozni ustvarjalnosti, atomizirano fakturo, večkrat nekaj vplivov zvočnih faktorjev, celo vrsto osnovnih problemov nove glasbe dvajsetih let (kvartna melodika, kvartni akordi, celtonska lestvica, pentatonika, nekatere značilnosti tetrakordalne melodike, začetki bitonalnosti in ne nazadnje zelo zanimiva tektonika, ki na primer prinaša v Janáčkovih operah kompozicijsko delo z dvema dispartatnima plastema) in končno tudi osebne zveze med Janáčkom in protagonisti tedanje avantgarde. Celotno raziskovanje začenja tu in mora voditi seveda postopoma h kompleksni primerjalni analizi.

Janáček spremeni svoj lastni odnos do sodobne glasbe po letu 1918, ko je bila ustanovljena češkoslovaška republika. Štiriinšestdesetletni Janáček opusti dotedanjo osamljenost in ne pomišlja, da se skupno z glasbeno avantgardo dvajsetih let angažira pri glasbenih festivalih. Prikažimo zdaj na kratko njegove glavne zveze s predstavniki in ustvarjalnostjo tedanje evropske avantgarde na osnovi virov, ki slede.

Arnold Schönberg je zanimal Janáčka ne le kot vodilni nemški skladatelj, ampak tudi kot teoretik. Janáček je v svojih pismenih izjavah zelo lakoničen in navadno karakterizira posamezne osebe in njih ustvarjanje impresionistično kratko z očitno poetično silo, vendar hkrati zelo pogosto dvoumno.

11. januarja 1918 piše Janáček svoji prijateljici, pevki Gabrieli Horvátovi: »... Vprašanje je, če bo Maixner do kraja izdržal. Bojim se tega, da mu Schönberg ugaja. To pa so druga pota...«¹

Marca 1920 je Janáček zvedel za Schönbergov »Nauk o harmoniji«. Takoj (16. 3. 1920) je pisal direktorju založbe Universal Edition (dalje UE) Emilu Hertzki: »... ali je izšel nauk o harmoniji? Mi ga lahko preskrbite? ...« (JA, A 5951 — glej op. 2).

Dva dni kasneje, 18. marca 1920, je dobil Janáček zahtevano knjigo,² ki jo je lahko intenzivno študiral. K besedilu je napravil mnogo pripomb

¹ Horvátová G., Janáček, Praga 1950.

² Ta knjiga kakor tudi pozneje citirani viri (korespondenca, programi, pripombe, knjige in muzikalije) so v Moravskem muzeju (Janáčkov muzej) v Brnu. Nadalje navajam le še ustrezno signaturo — JA pomeni tu Janáčkov arhiv v omenjenem muzeju.

in že 28. junija 1920 je pisal direktorju Hertzki: »... Spet prihajam do svoje teorije o nauku o harmoniji. Zdaj izide druga, pravzaprav tretja naklada, prva je bila natisnjena na priporočilo dr. Hostinskega. Mislim, da sem tu više kot Schönberg...« (JA, B 1940).

In 14. septembra 1920 prepričuje Janáček znova direktorja Hertzko o svojem nauku o harmoniji in pri tej priliki ponovi Schönbergovo ime: »... Lani sem delo vzel in prebral o harmoniji vsa dela od Reiche pa do Schönberga. Mislim, da je moja pot prava. Utemeljeno sem jo našel tudi v Wundtovi fiziološki psihologiji...« (JA, B 1943).

Janáček je očitno študiral Schönbergov »Nauk o harmoniji« obsežno. Od njegovih pripomb in beležk³ vzemimo le nekatere. V zvezi s problemom avantgarde je nedvomno zelo zanimiva opazka »... ali že kvarte kaj pomenijo? ...«, ki je nad naslovom poglavja o kvartnih akordih. Vsekakor ni nujno, da Janáčkove komentarje vselej za vsako ceno pojasnjujemo. Tokrat pa se zdi izjava jasna. Okrog leta 1900 je Janáček neprestano uporabljal kvartno melodiko. Ta tendenca korenini že globoko v osemdesetih letih 19. stoletja v zvezi s prevrednotenjem njegove folklorne melodične konvencije. Kvartne akorde uporablja Janáček zelo pogosto po ustvaritvi opere Jenufa — zlasti v operi »Usoda« (1904—1905). Ta težnja se polagoma stopnjuje in tako so nastale nekatere od važnih Janáčkovih konstant in konvencij. Janáčkova pripomba k Schönbergovemu poglavju je, kot se zdi, uveljavila prioriteto. Najboljši odgovor na to kot na kateri koli subjektivizem v tej smeri daje eden naslednjih odstavkov Schönbergove knjige: »... tako si razložimo, da ni bil prvi Strauss, Debussy, Pfitzner ali jaz ali kdorkoli drugi modernist tisti, od katerega so to ‚dobili drugi‘, ampak vsakdo je to našel sam zase, neodvisno od drugih...«

V zaključnih pasusih Schönbergovega »Nauka o harmoniji« naraščajo negativni komentarji in pripombe. Očitno blizu pa sta si oba teoretika v vprašanju celtonske lestvice. Schönberg je pisal: »... takoj sem začutil, da je izključna uporaba te tonske vrste povzročila pomehkuženje izraza, pri katerem prestane sleherna karakteristika...«

Janáček karakterizira neodvisno od tega celtonsko lestvico takole: »... Oslabitev povezovalnih oblik vnaša v kompozicijo medle harmonske zveze in parlandirane melodije... Škodljiva je za celotno glasbeno izražanje...«⁴

Janáček odklanja osorno skonstruirane Schönbergove vizije nove glasbe na podlagi svojih lastnih kompozicijskih izkušenj. Janáčkova nevolja doseže vrh pri Schönbergovem opisu možnosti, da skonstruiramo dvanaajsttonsko vrsto.

Ne glede na to pa je imelo prebiranje enega od najpomembnejših del prve polovice 20. stoletja na Janáčka velik vpliv. Janáček ni bil nikoli tradicionalist apriori, ampak odkrit nasprotnik »oficijelne struje«. Zakaj

³ Nadalje glej: M. Štědroň, *Janáček a Schönberg*, separat glasbeno zgodovinskega oddelka Moravskega muzeja, 1964; *Janáček und zweite Wiener Schule*, prispevek k diskusiji na simpoziju Janáček und sein Opernwerk, Brno 1965.

⁴ L. Janáček, *Uplná nauka o harmonii*, Brno 1920, str. 185.

je odklanjal naziranja, ki so mu lahko bila blizu in ki so odločno pogodila krog njegovih umetniških metod? Ljubosumnost in samoljubje pri tem gotovo nimata nikakršne vloge.

K Schönbergu se Janáček na primer spet vrača leta 1925, ko piše Maxu Brodu pod vplivom festivala v Benetkah (25. 9. 1925): »... Schönberg itd. itd — vse to hoče ustvarjati veselo glasbo, pa vendarle hira...«. Podobno je Janáček reagiral tedaj na prvo izvedbo Schönbergove serenade op. 24 (o njej tudi v ravnokar omenjenem pismu M. Brodu) v časopisju. V svojem feuilletonu o beneškem festivalu je zapisal: »... A. Schönberg uporablja v svoji serenadi op. 24 le trzanje mandoline po dunajsko, tako kot Louis Gruenberg v svoji kompoziciji ‚The Daniell Jazz‘ za trobento in tolkala in zato njihova dela močno pešajo in njihova veselost hira...«.⁵

Ko ocenjuje festival, nadaljuje Janáček nekoliko bolj humoristično in piše: »... Tudi neki znani nemški kritik si daje duška z opazko... berlinski capini...«.

Po srečanju obeh skladateljev v Berlinu (ob premieri opere »Káta Kabanová«) se je umaknila Janáčkova predstava (Schönberg—skladatelj, teoretik in konkurent) človeški resničnosti.

10. 6. 1926 piše Janáček spet Brodu: »... Schreker in Schönberg sta prišla k meni s komplimenti za Káto Kabanovo. To me je najbolj veselilo...«. Podobno piše Janáček v feuilletonu o uspešni berlinski premieri opere »Katja Kabanová«: »... Takšne izvedbe bleščijo in odpro delu pot v svet. Mi vsi smo tu: Schreker in Schönberg, Kleiber in Zweig, Jeritza, Jurjewskaja in Helm in vrsta drugih...«.

V neobjavljeni skici za ta feuilleton pa najdemo: »... Takšen hrušč! Razvaline bi bile lahko enostavnejše; tako slaven konec! Ob desetih zvečer na poslaništvu: Schreker — Schönberg!...«.

Janáček je omenil Schönbergovo ime še nekajkrat. V dodatku k Brodovi knjigi »Adolf Schreiber (istočasno izdana v Lidové noviny, 29. septembra 1921) postavlja Janáček tole vprašanje: »... Ali ni pri nas dovolj Mahlerja, Straussa, Schönberga in Debussyja? Vsi se ženejo za njimi. Zakaj? Mar nam ni ljubša v avgustovski noči kresnica z lastno svetlobo v vonjavi borovja in timiana?...«.

Gotovo ni slučaj, da je Janáček v svojem govoru na promociji 28. I. 1925 o Schönbergu dejal: »... V mojem delu je akord zasanjan. Vem, da je izraz mnogoterih koncentracij, ne le tonskih afektov, da premine kot cvetlica v mrazu. Je malo, če eksistira le v duru in molu. Schrekerjeva, Schönbergova in Debussyjeva moderna čuti to prav tako...«.⁶ Ta komentar dopolnjuje še dejstvo, da je Janáček preštudiral majski in aprilski zvezek revije »Pult und Takstock« (UE 1927, Arnold Schönberg in njegova orkestralna dela). Od Schönbergovih skladb je tudi nekatere spoznal. Dne 8. I. 1922 je slišal v Brnu »Verklärte nacht« op. 4, (verzija za godalni orkester), pet kompozicij za orkester pa je poznal po partituri (po sporočilu skladatelja O. Chlubna). Morda se je v Brnu udeležil koncerta dne 3. 3. 1925. Ta večer je prinesel sorazmerno dobro in-

⁵ Lidové noviny XXXIII, 8. 11. 1925.

⁶ Slavnostní promoce L. Janáčka, izdal O. Pazdírek, Brno 1925.

formacijo o Schönbergu in je pravzaprav pomenil solidno pripravo za celotno brnsko izvedbo dela »Gurrelieder« dne 8. 3. 1925. V Benetkah (festival ISCM, septembra 1925) je Janáček slišal serenado op. 24. Njegovo reakcijo v korespondenci in tisku pa smo že prikazali. Schönberg je lahko pomenil za Janáčka, čigar stil je bil že dlje časa konstanten, močan impuls.

Skoraj gotovo je, da je imel Alban Berg časovno krajši, zato pa tembolj močan vpliv. Janáček je slutil v Bergu intuitivno genialnega dramatika, čeprav je poznal le tri scene iz »Wozzecka« (Brno, 3. 4. 1927). Verjetno pa je slišal na festivalu v Frankfurtu dne 2. 7. 1927 tudi komorni koncert za violino, klavir in 13 pihal. Bergovo (kakor tudi Bartókovo) ime je Janáček utegnil spoznati že leta 1920 pri študiju Schönbergovega »Nauka o harmoniji«. Ljubosumno je Janáček pisal UE 20. 2. 1927: »... Vse moje gredo v Pragi po običajnih izvedbah iz repertoarja. Za »Wozzecka« pa je plačalo avtorju Narodno gledališče 70.000 Kčs. Jaz bi zahteval, da mi zajamčijo to vsoto za uprizoritev opere ‚Véc Makropulos‘ v roku enega leta ...«. (JA, B 2059). UE je pojasnila Janáčku njegovo očitno napačno informacijo. V naslednjem pismu 25. 2. 1927 piše namreč skladatelj: »... Kar se tiče ‚Wozzecka‘ in 70.000 ne bom več govoril ...«. (JA, B 2060).

Ko je pozneje slišal odlomke iz »Wozzecka«, je napisal navdušen feljton (v reviji Literární svět I, 12, 18. 3. 1928). O Bergu in njegovi operi je Janáček mislil tedaj tole: »... O ‚Wozzecku‘ sodijo krivo; Bergu delajo hudo krivico. Je dramatik presenetljivega pomena, globoke resnice. Treba je pustiti govoriti! Naj govori! Danes je razvrvan. Trpi. Kot odrezano, nobene note več. In vsaka njegova nota je bila prepojena s krvjo ...«.

Janáček je z Bergom močno povezan, in sicer tako, da sta oba tipična in rojena glasbena dramatika. Bergova socialna tragika in s to v zvezi obup in pasivnost plemenite in umirajoče humanosti najde pri Janáčku novo upanje, novo sočutje z rastočim in ne brezupnim panteizmom.

Atmosfera obeh oper, »Wozzecka« in »Iz mrtvega doma«, je dajala dovolj razlogov za primerjavo.⁷ Janáček je namreč po celi vrsti zanj tipičnih »slovansko« spravljaljivih zaključkih katarz odklonil to v njegovi ustvarjalnosti tipično rešitev. B. Bakala in O. Chlubna, ki sta pripravila premiero v Brnu, sta sicer podčrtala z novim, ne originalnim zaključkom, celotno Janáčkovo dramatično linijo, toda tokrat očitno proti skladateljevi predstavi. Bergov zaključek opere »Wozzeck« se izmakne sferi Büchnerjevega »Wozzecka« (otrok je na odru sam). Skoro podobna dramatska situacija vlada že v II. dejanju »Jenufe« v trenutku katastrofe. Janáčkovo vzhicenje za Bergovo glasbo izpričuje, da je bil skladatelj kot triinsedemdesetletni starček sposoben, da je navdušeno sprejel tako avantgardno opero, kot je »Wozzeck«.

Skoro neznano je, da je imel Janáček tudi nekaj zvez s Hindemithom in ta z njim. Dne 15. 10. 1923 je slišal v Brnu Hindemithovo Sonato

⁷ K temu prim. M. Štědroň: *Janáček a Berg*, Program revija Janáčkovega gledališča v Brnu, februar 1966.

za violo solo, posvečeno češkemu virtuozu Ladislavu Černýju, potem ko je že poprej (februarja 1923) spoznal na koncertu praškega Združenja za moderno glasbo godalni kvartet op. 22 v interpretaciji Amar-Hindemithovega godalnega kvarteta. Na programu najdemo tudi Hindemithov podpis. Nič čudnega, če je dne 20. 2. 1923 pisal O. Nebuška, direktor Umělecke Besede v Pragi, Janáčku: »... Gotovo Vas bo zanimalo, da je Hindemith, ki je sam skladatelj, izvedel pred nekako štirinajstimi dnevi v Frankfurtu na koncertu novitet z velikim uspehom in odkritim odobravanjem Vašo violinsko sonato. Tako nam je zagotavljal, ko je predzadnje nedeljo pri nas gostoval. Dogovorili smo se za izvedbo z Holandcem Frankom, violončelistom iz Hindemithovega kvarteta, čim bo izdana Vaša kompozicija ‚Pravljica za violončelo‘...« (JA, d 430). S Hindemithom je Janáček (tako kot s Schönbergom) povezan po skupnem imenovanju za častnega člana Pruske akademije umetnosti v Berlinu. Morda je Janáček kasneje poslušal na beneškem festivalu (septembra 1925) Hindemithovo pomembno Komorno glasbo št. 2 (Concerto per piano). Tokrat pa te izvedbe ni komentiral.

Paralela Bartók—Janáček je dokaj vabljiva, kajti oba skladatelja sta imela iskren in vedno močnejši odnos do modalnega in med seboj zelo sorodnega folklornega področja. Zato je od tega odvisno tudi notranje sorodstvo v izboru intervalov, favoriziranje določene modalne strukture in druge melodične, ritmične in tektonične posebnosti vzhodnoevropskega področja. Te značilnosti ostajajo seveda pri Janáčku v bolj konservativni obliki, medtem ko je Bartók razvil važne melodične, harmonske in ritmične konsekvence, ki ga že v celoti uvrščajo v avantgardo dvajsetih let. Skupaj s Hindemithovim godalnim kvartetom je slišal Janáček v Pragi dne 3. 2. 1923 tudi Bartókov godalni kvartet op. 7. Na programu najdemo Janáčkovo pripombo: »... Grad kralja Modrobradca, Čudežni mandarin, Leseni princ...« Razen tega je Janáček sodeloval leta 1925 pri organizaciji Bartókovega koncerta v Brnu dne 2. marca, kar je bilo tik pred brnsko izvedbo Schönbergovih kompozicij (2. kvartet, klavirske kompozicije op. 11 in »Gurrelieder«). Kot tedanji predsednik Kluba moravskih skladateljev, je Janáček napravil za koncert tudi pismeno pogodbo. Korrespondence se doslej v obeh primerih še ni dalo najti. Trden dokaz za njeno obstojanje daje protokol Kluba in dopisnica Jana Löwenbacha, ki je sporočil januarja 1925 Janáčku na njegovo željo Bartókov naslov. Bartók vodi našo problematiko na področje vzhodnoevropskega glasbenega občutja, ki tvori v zgodovini evropske avantgarde važno poglavje. Tako je logično in naravno, da pridemo zdaj do Igorja Stravinskega.

Janáček je slišal in spoznal precej del ruskega mojstra. V Brnu aprila leta 1923 skupaj s »Tremi japonskimi pesmimi«, »Zgodbo o vojaku«, 7. 5. 1923 v Pragi »Pribautki«, ki je dalnji, vendar možen vir inspiracije za Janáčkove otroške pesmi »Říkadla«, 8. 2. 1925 v Brnu suite »Žar ptica«, 8. 9. 1925 v Benetkah klavirsko sonato (njena neoklasicistična eleganca mu je izzvala na programu opazko: »... Chopin, Bach, Scarlatti...«, 3. 10. 1925 v Pragi »Tri skladbe za godalni kvartet«, 15. 5. 1926 v Brnu »Petruško« (skupaj s prvim delom svoje opere

»Izleti gospoda Broučka), morda 7. 11. 1926 v Brnu »Žar ptico« in gotovo 3. 12. 1926 v Brnu »Piano Rag Music« ter 6. 2. 1927 prav tam »Puleinello«. K temu je še treba dodati, da se v Janáčkovi biblioteki nahaja dvoje muzikalij skladatelja Stravinskega — »Posvetitev pomladi« (partitura) in »Zgodba o vojaku« (priredba za klavir). Kljub temu pa se je Janáček izogibal jasne ocene del Stravinskega. Vsekakor je moral instiktivno čutiti očitno sorodnost melodične gradnje v ciklu »Pribautki« kakor tudi tektonično mišljenje v »Petruški« ali ritmiko in melodiko v »Zgodbi o vojaku«, kajti tetrakordalni ambitus v ciklu »Pribautki« in favoriziranje kvint in kvart izmenjaje s terc-kvartno melodiko so istočasno Janáčkove pregnantne melodične in harmonske konstante. H klavirski sonati na beneškem festivalu je zapisal: »... odlike in pomanjkljivosti nadaljnjih kompozicij izhajajo iz tega, da ali vemo ali ne vemo, da kompozicijski zakoni ne eksistirajo sami po sebi, ampak da se skladajo z zakoni človeškega mišljenja...⁸ V tej zvezi je gotovo zanimiv Janáčkov odgovor dirigentu Maixnerju (glej zveze Janáčka s Schönbergom) na njegovo izzivalno vprašanje v pismu z dne 22. 12. 1924. Tedaj je Maixner pisal Janáčku: »... Kaj pravite mojster o tem ‚reformatorju‘ Stravinskem, ki sedaj hodi po svetu? Kri mi prikipeva, če to, kar o njem pišejo, ali boljše rečeno, če to, kar si on dá pisati o sebi, primerjam z notranjo vrednostjo njegovih kompozicij...« (JA, B 494).

Čeh Alois Hába je spadal v dvajsetih letih k najpomembnejšim predstavnikom domače avantgarde. Janáček je poznal zelo dobro njegov četrtonski kompozicijski način in je slišal celo vrsto takšnih skladb. Hába mi je o tem pisal sam: »... Janáčka sem поблиže spoznal leta 1923 v Salzburgu na festivalu ISCM. Janáček je tu poslušal prvo izvedbo mojega atematičnega četrtonskega godalnega kvarteta op. 12. Po uspešni izvedbi (igral je Amar-Hindemithov godalni kvartet) mi je čestital in dejal: »Četrtone poslušam čisto rad, no, kar delajte dalje. Z Janáčkom pa se nisem dopisoval...«

Generacija viharnega časa po prvi svetovni vojni je Janáčka uvrščala v sodobno glasbo, kajti, čeprav že star, je nastopal skupaj z mladimi skladatelji, se angažiral za festivale ISCM in poslušal zvoke sila eksponiranih avtorjev. Vzroke tega vidnega paradoksa poskušajmo še nadalje поблиže prikazati. Eden dobrih primerov zvez tedanje mlade generacije z Janáčkom sta dve pismi Paula Dessaua. Dne 22. 10. 1927 je povabil Dessau Janáčka na prvo izvedbo njegove simfonije v Pragi. Na Janáčkovo pismo je Dessau značilno odgovoril (8. 11. 1927): »... Velecenjeni mojster! Oprostite, če se tako pozno iz srca zahvalim za Vaše tako ljubeznive besede. Kako rad bi govoril z Vami o svoji kompoziciji. Še danes obžalujem, da Vam ni bilo mogoče priti v Prago. Upam, da bom še imel čast z Vami osebno govoriti. Izvolite, velecenjeni mojster, izraze mojega največjega občudovanja. Vedno Vaš najvdanejši Paul Dessau...« (JA D 258, D 259)

Češka glasbena avantgarda tistega časa je veliki pomen Janáčkove glasbe za sodobno češko glasbo čutila in priznala. Praška Zveza za moderno

⁸ Lidové noviny XXXIII, 8. II. 1925.

glasbo, katere koncerte je Janáček skoro redno v dvajsetih letih obiskoval, je izvolila skladatelja za častnega člana (16. 12. 1924). V pismu zveze beremo jasno, kaj so bili razlogi za to imenovanje: »... imenovanje zaradi velikih zaslug, ki ste si jih pridobili za češko glasbo s svojim resnično češko občutenim, individualno zasnovanim in hkrati v okviru evropske glasbe prodornim delom...«

Ameriški eksperimentator Henry Cowell je obiskal Janáčka v Brnu. Kasnejši rezultat tega obiska je bilo imenovanje skladatelja za častnega člana združenja The New Music Society of California skupno z osebnostmi, kot so Bartók, Bliss, Malipiero, Hába, Křenek, Schnabel, Berg, Casella, Milhaud, Rousell in drugimi. (JA, D 551)

Janáček je pojmoval svoj odnos do sodobne glasbe, ki je bila naenkrat v dvajsetih letih okrog njega, odgovorno. To izpričujejo na primer programske zasnove koncertov v klubu moravskih skladateljev, kjer je pod Janáčkovim predsedstvom koncertiral Bartók, na programu pa so bili še Schönberg, Stravinski in drugi; in celo Cowell je eksperimentiral. V svoji skici za odgovor na pismo praškega Združenja za moderno glasbo (imenovanje za častnega člana) si je Janáček pribelžil: »... V imenu tega združenja čutim razvoj. Jaz sam ne morem nikoli ostati le pri enem tonskem izrazu, naj bo ta že kakršenkoli. Ali ta moja probojnost meri tudi v snežni metež evropske glasbe, moram prepustiti Vaši odgovornosti. O tem ne razmišljam.«

Na podlagi programov v Janáčkovi zapuščini bi si lahko rekonstruirali približno sliko češke in evropske sodobne glasbe, ki jo je mojster spoznal. Od čeških skladateljev bi bilo omeniti: Axmana, A. Hábo, K. Hábo, Chlubna, Kaprála, M. Krejčíja, Kříčko, Kubína, Martinůja, Neumanna, Ostrčila, Pícho, Ptrželko, Ponca, Vycpálka itd. Evropsko sodobno glasbo pa predstavljajo po Janáčkovem naziranju imena: Bartók, Beck, Bentzon, Berg, Busoni, Butting, Cassado, Casella, Castelnuovo-Tedesco, Copland, Debussy, van Dieren, Eichheim, Eisler, Feinberg, Fink, Gilbert, Grosz, Gruenberg, Hauer, Hindemith, Honegger, Ibert, Jarnach, Jemnitz, Kaminsky, Kodály, Korngold, Křenek, Labroca, Malipiero, Milhaud, Mosolov, Nielsen, Petit, Petyrek, Pfitzner, Pijper, Pisk, Pizzeti, Prokofjev, Ravel, Rebikov, Respighi, Rieti, Roussell, Ruggles, Schnabel, Schönberg, Schreker, Schulhoff, Širola, Skrjabin, Stravinski, Szekély, Szymanowski, Tailleferre, Toch, Turina, Villa-Lobos, Vogel, Vaughan Williams, Wellesz, Whittaker in drugi.

Ta nediferencirana množica obsega seveda »vrhove«, povprečje kakor že tudi zdavnaj pozabljena imena. Zdaj nam še preostane, da natančneje formuliramo Janáčkov odnos do takratne avantgarde na podlagi značaja njegove glasbene strukture. To bi tudi osvetlilo in preciziralo nujnost izraza »pionir«.

Morda bo s tem celotna značilnost Janáčka-pionirja v nekaterih aspektih (ritmika, faktura, tektonika, zvočni karakter) bolj približana novi glasbi 20. stoletja.

Janáček je v svojem ustvarjanju uporabljal celtonsko lestvico, tetra-kordno melodiko, kvartno melodiko ter kvartno harmonijo in tudi bitonal-

nost. Poglejmo, kako je s tendencami v tem smislu. Celtonski postopek najdemo prvič v operi »Jenufa« — vselej v tetrakordnem okviru (lidijska kvarta ali miksolidijska septima). Kvalitativno nova je situacija v operi »Usoda« (1904—1905), kjer se lidijski izraz struktur iz »Jenufe« umakne samostojnejšemu celtonskemu zvočnemu karakterju. Konsekvntno dela Janáček s celtonsko lestvico v dvajsetih letih:

a) *Concertino (1925)* *Leoš Janáček*

b) *Quasi una cadenza*

c)

Harmonsko narašča po možnosti celtonska lestvica v favoriziranju sekundakorda, ki ga skladatelj pogosto enostavno brez modulacije premika.

Skoro vse Janáčkovske pentantonske tendence si lahko razložimo na podlagi dolgoletnega izkoriščanja pentakorda brez terce. Pentantonski karakter je povezan s kompozicijo v posameznih celicah omejenega ambitusa. Torej ne najdemo le čiste pentatonike (Sinfonietta, Concertino), ampak tudi izseke pentatonike v tetrakordnem okviru. Ta kompozicija v zaključnih celicah kaže po eni strani najožjo povezavo med kvartno harmonijo in kvartno melodiko hkrati pa tudi med pentatonsko tetrakordalnimi in pentakordalnimi konvencijami. Nekaj primerov iz različnih Janáčkovih ustvarjalnih obdobj v konfrontaciji s »Pribautki« Stravinskega:



Problem kvartne melodike in kvartne harmonije je kvantitativno najboljšeje, v glavnem zaradi stalne uporabe v dvajsetih letih. Kvalitativno pa se zdi, da kvartna melodika kot kvartna harmonija koreninita v Janáčkovih poljudni folklorni konvenciji. Ta dramatična os skoro vseh njegovih nadaljnjih kompozicij se začneja daleč nazaj v osemdesetih letih 19. stoletja in doseže vrhunec v operi »Jenufac«. Odločitev in spremembo glede tega problema predstavlja spet opera »Usoda«. Od tega časa dalje najdemo pri Janáčku stalno oziroma pogosteje kvartni trizvok in četverzvok v melodični in harmonski gradnji. V dvajsetih letih se kvartni-odseki pomnože, melodika kvart pa spreminja podobno ustvarjene harmonske ploskve. Takšne ploskve, katerih kvartni karakter zelo močno prevladuje, povzročajo Janáčku večkrat občutje izoliranih statičnih centrov z izrazito zvočno mikavnostjo. Zvočni karakter in mikavnost takšnih ploskev spreminja zmeščanje tonalitete s pomočjo celtonske ploskve. Na koncu opere »Katja Kabanová« nastane s tem na primer vtis vidne tonalne labilnosti. Pomnožitev kvartnih struktur lahko pri Janáčku v dvajsetih letih tudi dobro statistično dokažemo.

Janáčkova tektonika dvajsetih let je rezultat njegove močno konzervirane in fiksirane kompozicijske metode. Janáčkova tipična tektonska lastnost je »konstantna montaža« — hkrati z minimalnim številom »motivničnih« celic. Te celice se približujejo, oddaljujejo in premenjujejo (zelo važen moment za Janáčka). Njih statični karakter se skoro povsem izključuje iz območja romantičnega motivničnega dela. Pogumnost v celotni atomizaciji postavlja Janáčka v eno vrsto z modernisti dvajsetih let, celo na zelo častno mesto. S tem v zvezi je tudi vprašanje zvočne mikavnosti in komorne fakture, ki jo Janáček oznanjuje sprva nezavestno, kasneje pa v svoji osamljenosti namerno. Vse to približuje Janáčka avantgardi dvajsetih let. Komponist je čutil, razumel ali vsaj skušal razumeti marsikatero misel svojega novega glasbenega okolja. Važen zgodovinski paradoks je v tem, da je Janáček v svoji osamljenosti v Brnu odkril sam in neodvisno marsikateri zakon glasbe dvajsetega stoletja. Ko je z močno konzerviranimi

konvencijami polagoma prihajal na koncertni oder sodobne glasbe, ga je imela nova generacija organsko za »enega od svojih«. Komponist pa je često mislil na svojo poprej formulirano in vendar skoro doslej neznano prioriteto — prioriteto srečnega povezovanja tektonskih, harmonskih, melodičnih, ritmičnih in zvočnih principov moravske ljudske glasbe in si je prizadeval, da posreduje novo glasbeno sporočilo.

SUMMARY

A brief consideration of Janáček's connections with the modernist trends in the music of the twenties involves an exact analysis of his later work. In the work of this composer who was born in the fifties of the last century we find a number of the fundamental problems of modern music, such as melodies and chords of the fourth, the whole-tone scale, the loss of tonality and tonal centre, some characteristics of tetrachordal groups, the beginnings of bitonality, an original use of macro- and micro-tectonics often operating with the so-called constant montage, and finally the beginnings of working with two disparate layers at the same time. The author tries to show the relation of Janáček, composer and man, to the avant-garde of the twenties. His relation to Schönberg was intensest in 1920 when he studied his »Harmonielehre« in detail; later, however, it assumed a critical aspect, as can be seen from his observations on the book mentioned and on certain compositions of Schönberg (Serenade in Venice 1925). After the encounter of both composers in Berlin (1926) Janáček wrote to Max Brod: »Schreker and Schönberg came to me to compliment me on the opera Káta Kabanova. This gave me the greatest pleasure...« He emphasized consciously his relation to the avant-garde in the speech on the occasion of his promotion on January 28th, 1925, when he said: »...The moderns Schreker, Schönberg, Debussy feel in the same manner as I...«

In the last two years of his life Janáček came to know the work of Berg also. He realised intuitively the profound significance of the genius of the Austrian musical dramatist and commented in the following manner: »...He is a dramatist of astounding significance, of deep truth. Let him speak!... his every note has been steeped in blood...« The author draws attention to the apparent ideological similarity of »Wozzeck« and of Janáček's last opera »From the House of the Dead«. The paper brings some additional evidence of Janáček's connections with the avant-garde. The author points out that Paul Hindemith first performed Janáček's violin sonata in 1923 and that he prepared some further performances. His relation to Béla Bartók is indicated by the concert arranged by Janáček in Brno on March 3rd, 1925. Janáček heard, analysed and criticised also a number of compositions by Igor Stravinsky. Further the enthusiasm of the younger generation for Janáček's work is documented: the two letters of Paul Dessau, the visit of the American experimentalist Henry Cowell who later nominated Janáček together with Bartók, Hába, Křenek, Berg and so on as honorary members of the New Music Society of California, the sincere relation of the Prague Society for Modern Music to the composer who had been its honorary member since December 16th, 1924. Finally the author outlines the most important characteristics of the music of the twentieth century in Janáček's work, which clearly forshadow the sphere of European music of the twenties and thirties.

KOGOJEVI POGLEDI NA SLOVENSKO NARODNO PESEM

Borut Loparnik (Ljubljana)

Čeprav so bili ustvarjalni nazori, deloma tudi kompozicijska sredstva Marija Kogoja izrazito ekspresionistična, je v njegovem miselnem in glasbenem svetu delež folklorne nenavadno pomemben. Ukvarjal se je z njo od prvih skladateljskih poskusov v Gorici do 1932. leta, ko mu je bolezen onemogočila nadaljnje delo, ter skušal dognati njene bistvene poteze kot skladatelj, kritik, esejist in zgodovinar. Znanstvena cena teh nazorov je sicer pičila, izredna pa je še vedno umetniška vrednost Kogojeve kompozicijske obdelave in uporabe slovenske ljudske pesmi, ki sodi med najboljše, estetsko in vsebinsko najbolj dognane koncertne oživitve našega folklornega izročila.¹

Prvi dokaz skladateljevih misli je pismo Premrlu iz Gorice ob neki Kokošarjevi zbirki:² »Kar se tiče harmonizacije narodnih pesmi, mislim, da ni harmonizacija sama sebi cilj, nego da imamo doseči oni izraz, ki ga ima pesem v ljudstvu, nekak duh mase. . . In sedaj si predstavljajmo žarečo Primorsko in morda celo Istro in tehtajmo Kokošarjevo ‚Primorsko‘. Harmonizacija je tako indiferentna, da bi jo Bog pljunil iz svojih ust. Sicer, če bi gledali, je harmonizacija čedna ter korektna; pa ali naj je to vse? Zato sem poskusil sam harmonizacijo, v kolikor je ravno boljša

¹ V skladateljevi zapuščini so ohranjene le tri zborovske priredbe: »Stoji stoji mi polje« (prvi natis P = Pevce I, notna priloga str. 44), »Narodna« (»Stoji, stoji tam lipica« — prvi natis NZ = Naši zbori XII, str. 49—51) ter suita »Trpeča srca«, ki povezuje pesmi »Mene moje srce boli«, »Srce je žalostno« in »Zagorski zvonovi« (gl. mapo »Trpeča srca«), vrhu tega še dva začeta čistopisa in nekaj skic za klavirske variacije na temo pesmi »Oj ta vojaški boben« (gl. mapo »Oj, ta vojaški boben«) ter osnutki in del klavirskega izvlečka nedokončane opere »Kar hočete« (gl. mapo »Kar hočete« in Loparnik B., *Dramaturška in kompozicijska zasnova Kogojeve opere »Kar hočete«*, MZ (Muzikološki zbornik) II, Ljubljana 1966, str. 92—93).

² Gl. zapuščino Stanka Premrla v gl. odd. NUK, mapa »Kronika — korespondenca«. Pismo je bilo napisano 24. II. 1914, torej zadnje mesece pred Kogojevim odhodom na Dunaj. — Za katero zbirko Ivana Kokošarja gre, ni mogoče ugotoviti, skoraj gotovo pa za »Cerkvene pesme priredjene za istarsku šolsku mladež i puk«, Trst, 1867 ali nemara za zbornik »Cerkvene pesni nabrane med slovenskim narodom«, Gorica 1885 (I), 1886 (II), 1888 (III), pri katerem je sodeloval.

sicer ne vem, da je boljša, tj. da odgovarja bolj značaju ljudstva [.] pa le upam.«³

Značilno za Kogoja je, da je ta instinktivno izoblikovani nazor z dobro zadetim estetskim in muzikalnim bistvom povsem usmerjen v praktično kompozicijsko delo, in nič manj ni pomembno, da ga nikoli ni spremenil, čeprav se je z njim še temeljito ukvarjal, ga skušal zgodovinsko utemeljiti in mu postaviti »znanstvenec« temelje.⁴ Po njegovem je ljudska glasba samo »predstopnja umetne«⁵ Bistveno zanjo je, da »goji narodne posebnosti, ki so v izvennarodni umetnini najti le prikrite in v majhni množini«,⁶ »kultiviranje ljudsko-narodne pesmi [pa ima] pomen za zdravo glasbeno kulturo, ker ne nasprotuje tendencam umetnosti sploh, ampak jo zagovarja«.⁷ Kogojevi pogledi na nastanek in razvoj slovenske glasbene folklore so mešanica tujih splošnih razlag ter lastnih domnev in sklepanj, s katerimi hoče pojasniti osnovne poteze in zgodovino tega umetnostnega izraza, ne da bi podvomil v pravilnost svojih trditev in postavljene razvojne sheme.⁸ Prepričan, da je umetnost le »umetnost veleuma, ki

³ Premrl harmonizacije ni objavil v CG (Cerkveni glasbenik). Skoraj gotovo jo je vrnil skladatelju, kakor ga je ta prosil, vendar je v Kogojevi zapuščini ni in se je verjetno zgubila.

⁴ Gl. razpravo »O narodni pesmi«, DS XXXIV, str. 176 ter kritike v SN (Slovenski narod), S (Slovenec), DS (Dom in svet) in LZ (Ljubljanski zvon).

⁵ »Posvetna zborovska produkcija pri Slovencih«, LZ XLIX, str. 641: »Kakor pri vseh narodih, tako je bilo petje tudi v naši glasbi prva stopnja razvoja. ... zadnjo postojanko v razvoju naše narodne pesmi [predstavlja] tako zvana ‚doba vozarjenja‘, ko so ljudje vse prepotovali na vozeh. Mogoče se pri nas ni nikoli toliko pelo kakor takrat. ... Tej dobi je sledila prva faza umetne pesmi.« — »O umetnosti, posebno glasbeni«, DS XXXII, str. 111: »Umetnost, ki bi po svoji naravi stala splošnosti bliže, bi bila umetnost ljudskih skupin, ali če jih vzamemo razdeljene po narodnosti, narodna. ... Više pa stoji umetnost, ki se ozira le nase.« — »O narodni pesmi«, l. c.: »Če pomislimo, kakšen obseg in kakšno vsebino more imeti umetna narodna glasba in kako omejen je krog sredstev, ki stojijo ljudsko-narodni glasbi na razpolago, se moramo definitivno priklopiti mnenju, da je ljudsko narodna pesem šele prva etapa v razvoju nacionalne glasbene umetnosti. Razumljivo je pa to tudi s stališča, da bi v slučaju, da je narodna pesem res višek, postalo delo umetne glasbe čisto brezmiselno in odveč. ... Umetna glasba je — kjer je razvita — od ljudsko-narodnih napevov bogatejša in pomembnejša.«

⁶ »O umetnosti, posebno glasbeni«, l. c.

⁷ »O narodni pesmi«, l. c.

⁸ Zadoščajo mu površni časovni termini, »svojčas«, »tedaj«, »tisti čas«, »tej dobi je sledila«, »izjave poročevalcev iz starejše dobe« itd. Prim. o tem Loparnik B., *Marij Kogoj — kritik* (diplomska naloga), str. 26—28 in op. 2. — Zelo značilna je npr. ohranjena prva stran rkp. o izvoriš slovenske narodne pesmi (gl. mapo »Cerkvena glasba — Posvetna zborovska produkcija« v zapuščini): »Drznem si zanemariti zagotovila, ki nam bi jih mogli dati točni zgodovinski podatki in vpostavljam na podlagi prostega razuma mnenje, da so Slovenci že svojčas imeli napeve, ki so jih peli ob prilikah kakor so: verski obredi, ženitve, slučajni smrti, veselice itd., to pa zato, ker najdemo pri vseh narodih, da so si znamenite dogodke iz domačega in narodno-političnega življenja pripovedovali ali peli, pri čemer so se besedila in napevi ustno širili iz roda v rod. ... Razen tega je vse narode do prepevanja pripeljalo že delo samo. Zlasti ono, kjer je zraven bilo treba istodobnega ali urejeno menjavanega gibanja (veslanje, mlatenje, dviganje težkih predmetov itd.). Kaj so Slovenci peli (katere napeve in kakšne) in kako (eno- ali več-glasno), o tem nimamo najmanjšega pojma.«

si sam daje postavo«, da je torej »glavno, kdo piše«,⁹ opazuje zgodovino ljudske pesmi kot nastajanje in najpreprostejše združevanje glasbenih prvin, zakaj, »kar je na umetnini narodnega, ... je ton, ki vnema skupine, in napevna ter ritmična manira«.¹⁰

Mnogo bolj natančen in neposreden je Kogojev odnos do same muzike. Razume jo kot izraz narodnega značaja: »Slovenec je lirično razpoložen, poln senzitivnosti, zgage ga vsaka senca, vsak še tako rahel gibljaj, pogovarja se z melodijo in tolaži. Lahko se reče, da v njem prevladujejo lastnosti, ki so po svoji barvi bolj ženske. Otožnost, resignacija, zamišljenost na eni strani, a na drugi pristrčnost, šegavost, veselost. Bojevitosti slovenski narodni napevi ne poznajo.«¹¹ V tem okviru določi Kogoj tudi pojem tako imenovanega »narodnega sloga«, ki »bi bil slog jasne pojmljivosti s posebnim uvaževanjem karakterističnega značaja narodne psihe«, vendar pa se spričo umetniško nezrele ljudske pesmi »nanaša [samo] na gotov del slogovne tehnike, na kar najbolj izrazovito, do plastične ponazorjenosti izdelano podajanje«. — Osnovni potezi folklorne muzike sta melodija in ritem.¹³ Kar zadeva melodijo, se Kogoj odločno upira misli, da so značilnosti slovenskih napevov alpske, čeprav priznava, da pravih ne pozna in samo našteva nekaj pesmi, ki se mu zde tipične.¹⁴ Zanaša se torej na instinkt, ne da bi ga mikalo prodrati v značilnosti melosa, ki ga

⁹ »O umetnosti, posebno glasbeni«, DS XXXI, str. 28.

¹⁰ *Op. cit.*, DS XXXII, str. 111. Kaj je »ton«, pojasnjuje ibid.: »Različne skupine različnih narodov omogočujejo različno umetniško pojmovanje. Kar jih razlikuje, je posebno priljubljeno izražanje in ton, v katerem se zrealijo duševne lastnosti in osebno dopadenje nad njim.«

¹¹ »O narodni pesmi«, str. 174. Isto misel srečamo že v članku »O Avgustu Lebanu«, S XLVII, št. 249, 25. XII. 1919, božična priloga: »Iz večine Lebanovih skladb diha otožna nežnost in milina, značaj, ki se mi zdi najbolj značilen za slovensko narodno pesem, kakor tudi za precejšnje število naših komponistov ... Razume se, da značaj, ki ga nosijo slovenske glasbene umetnine ni vedno ta, saj je med njimi tudi dovolj živahnih pesmi, četudi se mora reči, da manj poznanih. Res pa je, da sta nam pomp in bojevitost po večini bolj tuja, vsaj kadar sta resno vzeta.« — Enako presoja Kogoj tudi slovenskost sodobnih del. Npr.: Lajovic »je pri odberi značaja v mnogih pesmih prišel do zaključka, ki Slovence ne zadovolji. Medtem ko ostane slovenska pesem lirična tudi, kadar je vesela, prihaja v Lajovčevi zbirki [sc. v »Dvanajstih zborih«] na površje neka zunanost, ki je lastna nekaterim srbohrvatskim napevom. ... mislim, da je značaj skladb za različne nacije najbolj značilen.« (»O nekaterih glasbenih izdanjih«, DS XXXV, str. 240).

¹² »O umetnosti, posebno glasbeni«, DS XXXII, str. 111.

¹³ S XLVIII, št. 58, 11. III. 1920. — »Prosveta. Medjimurski večer ...«: »Kakor pri narodni pesmi sploh, tako so tudi pri teh ritmični in melodični elementi najvažnejše, kar postane pri takem koncertu le še bolj očitno. Dobro predavati narodno pesem se pravi torej na učinkovit način prednašati te elemente, kar se zgodi z niansiranjem dinamike in tempa.«

¹⁴ »O narodni pesmi«, ibid. — Str. 175: »Kaj je slovenskim napevom skupnega, kaj se poleg značaja v njih zopet ponavlja, je težko ugotoviti, ker je obširnejši material takorekoč nedostopen.« — Str. 176: »Potem so še druge pesmi, ki veljajo za narodne. To so vse one, ki živijo ... od opisovanja prve in pete stopnje z neizrazito melodiko. Eden bolj razvitih eksemplarov tega tipa je zadnje čase v Ljubljani zaslovela koroška pesem 'Tam čez izaro'. Napev je alpske konstrukcije, vendar je pomešan z elementi, ki niso značilni za alpsko pesem.«

občuti kot pristno domačega.¹⁵ Glede dura in mola sodi, da sta bila nekoč verjetno enako razširjena, saj »bi bilo neverjetno, da bi se bili ravno Slovenci tako izolirali na durov in molov način, medtem ko sta prepoznala evropski svet oba«, vrhu tega pa »ostane otožnost za slovensko narodno pesem značilna tudi v duru, tako da značaj mnogih narodnih pesmi v duru podaja običajni vtis molovih napevov.«¹⁶ V davnini je po njegovem mnenju poznalo ljudstvo le določeno, razmeroma omejeno število melodij, vse poznejše pa so se razvile iz njih kot bolj ali manj samostojne variante.¹⁷ Da bi svojo misel potrdil, primerja Kogoj napeve »Oj ta vojaški boben«, »Se davno mrači«, »Sonce čez hribček gre«, »Sonce mi zadaj gre« in »Pticka veselo nad hiško leti« ter opozarja, da so v njih spremenjeni »tempo, takt, ritem in značaj.«¹⁸ Pri tem ga ne zanimajo historično starejše oblike, temveč izpovedno globlje in izrazitejše: ravna torej kot umetnik, ne kot znanstvenik.¹⁹ — Manj natančni in razpredeni so Kogojevi nazori o ritmu v slovenski narodni pesmi. Če odštejemo pripombo o

¹⁵ S XLVIII, št. 36, 14. II. 1920 — »Prosveta. Koncert, ki ga je v nedeljo priredila...«: »Pesmi, ki so se proizvajale [...] sicer niso bile ravno značilne in torej razlika med našimi in recimo češkimi narodnimi pesmimi ni bila očitna... Po značilnosti napeva in dobri koncepciji bi od slovenskih narodnih, ki so se pele, moral v prvi vrsti imenovati ‚Plavarsko‘ in ‚Barčico‘ iz beneške Slovenije... Ostale... so po koncepciji šibkejše, so nekak kompromis med pristno slovensko narodno in alpsko pesmijo Nemcev.« — S XLVIII, št. 58, 11. III. 1920 — »Prosveta. Medjimurski večer...«: »Pesmi iz Medjimurja imajo na sebi lastnosti, ki so lastne slovenskim in hrvatskim, srbskim in tudi slovaškim narodnim pesmim.« — »O narodni pesmi«, str. 175: »Če kdo hoče napraviti zbirko, se mora sprijazniti z mislijo, da se je treba pečati tudi z vprašanjem, katere pesmi sploh spadajo v tako zbirko. Vedeti moramo, katere pesmi so tako karakteristične, da jih smemo kot narodne predati širši javnosti...«

¹⁶ »O narodni pesmi«, str. 174.

¹⁷ To trditev najdemo razloženo na hrbtni strani sporeda za koncert Ševčikovega godalnega kvarteta, ki je nastopil v Ljubljani 2. XII. 1920 (gl. mapo »Cerkvena glasba — Posvetna zborovska produkcija«): »Zgodilo se je, da je bilo več tekstov [...] ki bi jih ljudje radi peli [...] na razpolago [...] premalo pa napevov. Tedaj so si ljudje pomagali tako [...] da so začeli na eni in isti napev peti razna besedila. In tako je prišlo do tega [...] da se je napev moral predruščiti. Prvič zato, ker sicer nista šla skupaj napev in besedilo in potem zaradi različne vsebine in drugačnega... [...] posameznih pesem.«

¹⁸ »O narodni pesmi«, str. 175. »Posebno karakter napevov je čisto različen.«

¹⁹ *Op. cit.*, str. 176: »Res, čudno je, kako napačne predstave imajo ljudje o prisotnosti in značilnosti slovenskih pesmi... treba [se je] potruditi, da se izmed variant izsledi najboljša, ker še nikakor ni dovolj, da je nabiratelj pesem dobil med narodom.« — Str. 175: »Če se najdejo variante, moramo vedeti... katere pesmi so tako karakteristične, da jih smemo kot narodne predati širši javnosti.« — Podobno sodi Kogoj tudi v kritikah. Npr.: »Prepeva se in prepeva, ali kdo pravzaprav je še pokazal pravo lepoto slovenskih narodnih pesmi? Kdo je pokazal v izbiri in prednašanju njen glavni značaj? Živim v prepričanju, da je prav malo ljudi, ki bi za ta značaj vedeli, zlasti pa, ki bi poznali pesmi, v katerih se ta značaj izraža.« (*Iz koncertne dvorane*, DS XXXIII, str. 203) — »Teško bi bilo reči, da ima le eden [od venčkov narodnih pesmi] kakšno muzikalno vrednost, bodisi po načinu prireditve, bodisi po izbiri napevov... Sicer pa ni imel izmed teh prirediteljev nobeden izrecnega namena, dati narodni pesmi dostojno lice.« (*Posvetna zborovska produkcija pri Slovencih*, LZ XLIX, str. 643) — »[Adamičevih] ‚6 narodnih pesmi‘ za ženski zbor ima boljše melodije in boljše tekste kakor jih imajo po navadi pete narodne.« (*Koncerti*, LZ LII, str. 320).

pogostokrat pomanjkljivem zapisovanju folklornega blaga, ki jo velja razumeti tudi kot kritiko ritmičnih in metričnih nejasnosti dotedanjih izdaj,²⁰ so omejeni na misel, da »so slovenski napevi [neredko] prav umetno zloženi in se časih pojejo v peterodelnih metrih.«²¹ Kar zadeva njihovo obliko, izvemo samo, »da eno- ali dvakratni motiv, ki se zapoje v prvi kitici samo enkrat, raste [v več pesmih] s številom kitic, tako da postane v zadnjih kiticah obširnejši nego vsi ostali elementi. Mala fraza se tako polagoma razširi, da postane vsaka kitica za gotov obseg daljša in v njem končno ona sama prevlada«, v variantah pa »so napevi [tudi formalno] spremenjeni na prav zanimiv način.«²² Očitno se zdi Kogoju oblika slovenskih narodnih pesmi dovolj preprosta in pregledna, omejena na najbolj preproste kompozicijske elemente in ji zato (kakor ritmu) ne posveča posebne pozornosti.

Skoraj toliko misli kot melodičnim značilnostim pa je v njegovih zapisih odmerjeno harmonskemu ustroju slovenske folklore, seveda s stališča skladatelja — ekspresionista, ki mu je harmonska podoba izbrane melodije osrednje območje njene globlje vsebinske interpretacije. Prepričan, da alpske poteze niso bistvene za pristno slovenski melos, se najbolj odločno upira »omejitvi harmonije na prvo in peto stopnjo«,²³ kar je brez dvoma tudi posledica folklornega prostora, v katerem je doraščal.²⁴ Tako ga v nazorih o prirejanju ljudskih pesmi folklorne značilnosti, kakor jih pozna, ne omejujejo, ampak spodbujajo. »O harmonizaciji narodnih napevov se misli, da je dovolj, če je le kolikor mogoče primitivna. Ali v resnici je naloga harmonizatorja, podati umetniški vtis napeva, to je: dati s harmonizacijo napevu priliko, da se pokažejo na površju vse one točke, ki so zanj značilne.«²⁵ Tu je za Kogojja jedro problema: »Splošno se govori, da ni v slovenskih napevih ‚nič samosvojega‘. Trdim, da to izvira samo iz dejstva, da nimamo dobrih prireditev in da so srbske narodne

²⁰ »O narodni pesmi«, str. 176.

²¹ *Op. cit.*, str. 175. Prvič srečamo to misel že v razpravi »O umetnosti, posebno glasbeni«, DS XXXII, str. 112: »Če že vzamemo takt za podlago skladateljevanja, zakaj potem le nekatere in ne vseh? V peterodobnem in posebno v sedmerodobnem so se poskušali izjemoma le malokateri in s takim trudom in s tako silo, medtem ko se ju v naravni preprostosti poslužuje že narodna pesem.« — Pozneje se je Kogoj dotaknil tega vprašanja samo še v kritiki »Dvanajstih zborov« Antona Lajovca (»O nekaterih glasbenih izdanjih«, l. c.): »Več [slovenskih] značilnosti je v zunanostih, kakor so neenake taktove vrste (5/4, 7/4), ki jih skladatelj uporablja in so za naše pesmi kolikortoliko značilne.«

²² »O narodni pesmi«, l. c. — Tudi v kritikah se Kogoj ustavi ob obliki narodnih pesmi samo enkrat (S XLVIII, št. 58, 11. III. 1920 — »Prosveta. Medjimurski večer...«): Medjimurske pesmi »obstojijo iz komaj enega stavka [...] do izrazite dvodelne oblike pridejo le tu pa tam«.

²³ »O narodni pesmi«, str. 174.

²⁴ Kogoj v svojih spisih sicer ne omenja harmonskih zvez, ki jih pozna ljudsko petje, da pa je o njih razmišljal, dokazuje navedba v »*Studiji o stilu slovenske ljudske glasbe*« Stanka Vurnika (DS XLIII, str. 316—317): »Značilno za te pesmi [sc. za slovenske sredozemske pesmi], kakor me je na to opozoril skladatelj M. Kogoj, je, da rabijo Slovenci v tem kulturnem pasu neke prehodne akorde, disonance, kakor kvartsekstakord, septakord, nonski akord za samostojne harmonične dražljaje in ne samo za harmoničen medčlen.«

²⁵ »O narodni pesmi«, str. 176. Prim. s cit. pismom Stanku Premrlu.

danes tako znamenite le radi tega, ker so doživele dobre prireditve.«²⁶ Pojmov »harmonizacija« in »priredba« Kogoj sicer ne loči natanko, kakor pri pisanju sploh ni posebno pozoren na dosledno oblikovanje misli,²⁷ skrajno natančno, z občudovanja vrednim umetniškim posluhom in estetskim instinktom pa presoja sleherno izvedeno ali objavljeno narodno pesem.²⁸ Odklanja »priredive za zbor, v katere so uvedeni solisti, [ker] so od prve do zadnje ponesrečene [in] ker v nikakem oziru ne odgovarjajo zahtevam, ki jih ima prireditelj do napevov.«²⁹ Prav tako zgrešeni se mu zdijo venčki narodnih pesmi, »ker si [v njih] slede brezmiselno različni napevi brez vsake notranje motivacije.«³⁰ Da bi se razmere izboljšale in bi občinstvo, predvsem pa glasbeniki, spoznali pravo bogastvo slovenske folklore, črpali iz njega motive za obdelavo in znanje o pristnem ljudskem melosu, terja Kogoj »vzorno izdajo« narodnih pesmi.³¹

²⁶ *Ibid.* Seveda pa je Kogoj oster nasprotnik posnemanja: »Bajukova prireditelj .Dievojka je ružo brala' skuša preveč biti taka, kakor nekatere iz srbskih ciklov Mokranjca.« (S XLVIII, št. 36, 14. II. 1920 — »Prosveta. Koncert, ki ga je v nedeljo priredila...«) Upira se tudi favoriziranemu načelu, naj bi slovenski izvajalci in skladatelji segali po delih s folklorno tematiko drugih jugoslovanskih narodov ali uporabljali njihove napeve v lastnih skladbah: »Lajovičeva pesem .Japan' opeva kras domače zemlje, ki leži v novi državi na jugu, ko se naslanja v svojem občutju na narodno pesem.« (SN LII, št. 82, 7. IV. 1919 — »Koncert .Ljubljanskega Zvona'«).

²⁷ Gl. o tem Loparnik B., *Marij Kogoj — kritik*, str. 3—4. Priredba pesmi »Stoji, stoji mi polje« je ob prvi objavi v P I, notna priloga, str. 44 označena s »harm[oniziral]«, sam pa jo v »Koncertnem pregledu«, LZ LII, str. 191 imenuje »priredba«.

²⁸ Npr.: »Srbska .Pod Pendžeri' je od Konjoviča okusno prirejena in sama na sebi dovolj zanimiva.« (»Koncert .Ljubljanskega Zvona'«, SN, l. c.) — »Alabičeva prireditelj ruske narodne .Slavček' je neznatna.« (»Kobler — Lovše«, SN LII, št. 94, 22. IV. 1919) — »Po značilnosti napeva in dobri konceptiji bi od slovenskih narodnih ... moral v prvi vrsti imenovati .Plavarsko' in .Barčico' iz beneške Slovenije, s katerih okusno prireditvijo O. Deva se moramo vsekakor strinjati.« (»Koncert, ki ga je v nedeljo priredila...«, S XLVIII, št. 36, 14. II. 1920, »Prosveta«) — »Kot višek neprimerne ravnanja z narodnimi napevi navajamo Parmove .Slovenske cvetke' kjer najdeš napev pesmi .Oj ta vojaški boben' v tako škandalozni prireditvi, da se človek zdrzne nad to brutalnostjo.« (»O narodni pesmi«, str. 176).

²⁹ »O narodni pesmi«, l. c.

³⁰ *Ibid.* Isto misel najdemo že v kritiki »Kobler — Lovše«, SN LII, št. 94, 22. IV. 1919: »Za proizvajano ciklično prireditev narodnih [se ni] preveč zavzemati. Ne zavračam s tem ciklične prireditve sploh, kakršne so v rabi [,] jih pa po večini vendar pri sebi odklanjam.«

³¹ »O narodni pesmi«, l. c.: »Kar se tiče o izberi obdelovalnega gradiva, se mora z žalostjo konstatirati, da vzorne izdaje nimamo. Ves material, ki je nakopičen v Štrekljevih .Slovenskih narodnih pesmih', leži še neuporabljen.« — Kogoj je notne zapise Štrekljeve zbirke poznal (gl. »O narodni pesmi«, str. 174 in op. 35, 36 v tej razpravi) in ob delu za opero »Kar hočete« pregledoval tudi »Južno-slovjenske narodne popievke« Franja Kuhača (gl. Loparnik B., *Dramaturška in kompozicijska zasnova Kogojeve opere »Kar hočete«*, MZ II, str. 92). Ščasoma se mu je misel o »vzorni izdaji« razširila v idejo »sistematične zbirke vseh narodnih pesmi« (SN LXI, št. 137, 16. VI. 1928 — »Kaj ustvarjajo in snujejo naši umetniki. Nadaljevanje zanimive ankete o delovanju pionirjev slovenske kulture. Marij Kogoj.«) O njegovem zanimanju priča tudi v zapuščini ohranjeni list (gl. mapo »Cerkvena glasba — Posvetna zborovska produkcija«), na katerega si je deloma z roko deloma s strojem izpisal naslove pesmi, objavljenih v »Zbirkah slovenskih

Razumljivo, da je skušal Kogoj spričo takih nazorov in tako kritičnega presojanja sodobnih priredb kmalu kompozicijsko uveljaviti svoja načela. Koliko je storil v Gorici, ne vemo, tudi nam zapuščina ne nudi opore za domnevo, da se je s slovensko ljudsko pesmijo ukvarjal med študijem na Dunaju. Zagotovo pa je kmalu po prihodu v Ljubljano (1918. leta) nastal večji del zborovskih priredb, ki jih danes poznamo.³² V tem času je Kogoj izdal tudi priredbo Fleišmanove skladbe »Lahko noč« in tako potrdil misel, da so »njegove skladbe . . . v obliki, kakor jih je Fleišman priredil [,] neporabne, dobro uporabne pa v skrbni redakciji«,³³ Jugoslovanska knjigarna pa mu je 1921. leta založila zbirko priredb »14 Marijinih pesmi (raznih slovenskih skladateljev)«. — Zlasti »Stoji, stoji mi polje« in prvi del suite »Trpeča srca« imata mnogo skupnih potez s temi priredbami: stavek je štiriglasna homofonija z vzorno samostojnimi glasovi, metrum melodične dikcije in ritmični zapis sta popolnoma usklajena, oblikovno gre za dvodelno pesem oz. nepravilno osemtaktno periodo, posebno barvo pa jim daje bogata in iznajdljiva harmonska govorica, polna zadržkov in septakordov, ki ustvarjajo, posebno v drugi, do takrat povsem neznano podobo izraznih razponov slovenske ljudske pesmi. Napeva sta iz Štrekljeve zbirke, kjer so natisnjeni Vrazovi zapisi. »Stoji, stoji mi polje«³⁵ je notirano ritmično pravilno, zato je Kogoj zamenjal samo pavze ob koncih stavkov z ustrezno podaljšanimi ritmičnimi vrednostmi njihovih sklepnih tonov in dosegel tako mirnejši, vsebini besedila primernejši potek melodije. Pesem sestavljata dve sedemtaktni periodi

narodnih pesmi« Marka Bajuka. Iz IV. = 1. zv. (Ljubljana, 1904) so izpisane pesmi št. 1—9, iz III. zv. (Ljubljana, 1908) št. 1—25, iz IV. zv. (Ljubljana, 1912) pa št. 1—9.

³² »Stoji, stoji mi polje« je bila objavljena že 1921 leta, prav tako prvi stavek suite »Trpeča srca« (P I. notna priloga, str. 43), kar dovoljuje domnevo, da je takrat nastala cela suite. Obe deli poznamo samo v prepisih. — Nedvomno poznejši pa je rkp. »Narodne«: to dokazuje pisava. Po kompozicijski gradnji in slogu sodeč je prireditev skoraj gotovo nastala v obdobju, ko se je Kogoj lotil opere »Kar hočete«, torej med leti 1928—1932.

³³ J (Jutro) V, št. 126, 28. V. 1924 — »Jurij Fleišman (1818—1874)«. Skladba je bila objavljena v P III, notna priloga, str. 25 kot Kogojeva »harmonizacija«. Rkp. je izgubljen.

³⁴ Kritika je zbirko lepo sprejela in potrdila bistvene poteze Kogojevih nazorov o prirejevanju. Franc Kimovec: »Nekatere pesmi so pravi biseri, Kogoj jih je pobral, osnažil, obrusil in jih vdela v globoko — včasih skoro pregloboko — zamišljeno spremljanje, tako da so pesmi postale neverjetno plemenite in mehke. Zdaj lepota teh starih napevov šele kaže svojo popolno vrednoto . . .« (P I, št. 3—4, str. 7 — »Marij Kogoj: 14 Marijinih pesmi«) — Stanko Premrl: »Povdarjam, da tako temeljito nam ni doslej še nobeden starejših pesmi priredil kot Kogoj. Pa tudi tako cerkvene, tako resnobne, vsako banalnost, trivialnost in vsakdanjost izključujoče so te od Kogoja prirejene Marijine pesmi, da služijo lahko za vzor ali vsaj za šolo nam vsem.« (CG XLIV, str. 34 — »Marij Kogoj: 14 Marijinih pesmi raznih skladateljev«).

³⁵ Karel Štrekelj, *Slovenske narodne pesmi*, št. 1193, »V srcu se ljubezen melje« (z Murskega polja). Kogoj je le dvakrat bistveno spremenil besedilo: v prvi vrstici I. kitice je zamenjal vrstni red besed (v orig.: »Stoji mi, stoji polje«), v drugi vrstici tretje pa je besedi »ljuba cartana« nadomestil z »draga miljena«. Ostale korekture so deloma pravopisne deloma slovnične, ker je pesem objavljena v dialektu.

(obakrat 4 + 3 takti) in priredba je v drugi, tretji in četrti kitici obdržala to nesimetrično gradnjo, le v prvi kitici, ki jo pojo unisono moški glasovi, je začetno osminko spremenila v četrtniko in podaljšala zadnji stavek v osemtaktno periodo (polovinka s piko namesto sklepne četrtnike). Vtis elegičnega uvoda in podoba otožne pokrajine sta tako popolna. — Vse drugače zapletena je bila naloga ob pesmi »Mene moje srce boli«,³⁶ saj je Vrazov zapis napačen in nepregleden;³⁷ pravo melodijo, njen metrum in ritem je bilo treba torej šele poiskati:

Vraz (Štrelalj)

Kogoj

The image shows two musical excerpts. The first, titled 'Vraz (Štrelalj)', consists of two staves of music in a common time signature (C). The melody is written in a single line on a treble clef staff. The second excerpt, titled 'Kogoj', consists of two staves of music. The first staff is in a 5/4 time signature, and the second staff is in a 3/4 time signature, indicating a change in meter. The melody is written in a single line on a treble clef staff.

S tenkim občutkom za melodično dikcijo je Kogoj oživil arhaično lepoto tega v bistvu hipoeolskega napeva, vendar je presenetljivo, da ga je v suiti povezal z dvema izrazito durovskima, ritmično in melodično nepri- merno manj izrazitima melodijama, ki estetsko ne segata tako globoko. Verjetno je hotel s »Trpečimi srci« pokazati predvsem, kako je treba združevati v venčke vsebinsko sorodne pesmi in ne »različne napeve brez vsake notranje motivacije«.³⁸ Da se je pri tem zavedal muzikalne neenot- nosti prve in drugih dveh melodij, priča tudi kompozicijski prijem: name- sto klasičnega štiriglasja uporablja zanje kontrapunktsko mnogo bolj razgiban in svobodnejši stavek, motivično delo, ležeči bas, komplementarne ritme, podvaja linije, opisuje (variira) napeve in išče zanimive modula- cijske prehode. Posamezne kitice se iztekajo druga v drugo ali pa jih po- vezujejo kratke medigre, kot pesmi, nekateri odlomki so včasih metrično spremenjeni in pri pesmi »Srce je žalostno« se drugi stavek periode v drugi kitici ponovi trikrat. Najzanimivejša pa je kljub temu spet harmon- ska gradnja. Osrednji del suite prehaja iz g-mola v B-dur (I. kitica), iz B-dura v Des-dur (II. kitica), odtod v f-mol in se končuje v Des-duru

³⁶ *Op. cit.*, št. 6325, »Mene srce boli po umrlih roditeljih« (od Cerovca). Objavljene so štiri kitice, Kogoj je uporabil samo prvo (?) z neznatnimi pravopis-nimi izboljšavami.

³⁷ Gl. o tem Beranič Davorin, *Vrazovi zapisi narodnih melodij*, Časopis za zgodovino in narodopisje VII, str. 232—270.

³⁸ »O narodni pesmi«, str. 176.

(III. kitica), sklepni del, »Zagorski zvonovi«, pa z enharmonično modulacijo poveže Des-dur z A-durom in tako vrne skladbo, ki se je pričela z arhaiziranim a-molom, v njeno prvotno tonsko območje. Da bi bila logika tega razvoja kar najbolj očitna, zniža Kogoj v predzadnjem taktu cis v c in se v sklepnem akordu odreče terci.³⁹ Vendar celota oblikovno ni uravnovešena: ena sama kitica brez ponovitev v prvem delu nasproti trem (s ponovitvami drugega stavka periode) v drugem in dvema kiticama v tretjem delu razbija notranja sorazmerja suite in upravičuje misel, da gre za »majhno fantazijo na . . . ljudske melodije«. ⁴⁰ Vsekakor pa je skladatelj z njo daleč presegel tedanja slovenska prizadevanja in ustvaril našo prvo koncertno zborovsko partituro na ljudske teme.

Če so »Trpeča srca« kljub precejšnjim pevsko-tehničnim težavam vendarle predvsem intonančno zahtevna, pa je »Narodna« že izrazito virtuosno zborovsko delo in kaže — morda zavoljo sorodne zunanje slikovitosti, ki je Kogoja očitno mikala, nemara tudi zaradi časovne bližine — nekaj značilnih potez »Vrabcev in strašila«. Kompozicijsko so to formalne variacije, le da sta prvi kitici oblikovani enako in se skladateljeva variacijska fantazija razživi šele v naslednjih treh. Harmonski stavek ne pri naša novosti, spričo strožjih polifonih prepletov je celo za spoznanje preprostejši, presenečajo pa tenkočutne metrične in ritmične spremembe melodije ter klasicistični oblikovni načrt. Tema, osemtaktna perioda s ponovitvijo drugega stavka, je zaupana štiriglasnemu mešanemu zboru (sopran, alt I, alt II, bas) in obdelana kot dosleden kanon v prvi med sopranom in prvim altom z ritmičnim premikom za eno četrtrinko; drugi alt spremlja prvega v spodnji terci, izjemoma z ostalimi akordičnimi toni, bas pa je voden samostojno in samo na začetku ritmično imitira temo. Skupna značilnost vseh treh variacij je akordično opisovanje melodične linije z manjšimi notnimi vrednostmi in bogastvo metričnih odtenkov, zaradi katerih se nekajkrat spremeni tonovski način. Kljub temu Kogoj ohranja obliko osemtaktne periode, le da drugega stavka, razen v zadnji kitici, ne ponavlja več.⁴¹ Tej vzorni gradnji primeren je tudi tonalni načrt priredbe: G-dur (tema) — e-mol, G-dur (I. variacija) — c-mol, G-dur (II. variacija) — G-dur (III. variacija). Spričo opisanega kompozicijskega prijema in trdne oblikovalne logike, ki se odlično prilegata vsebini in obliki pesmi ter metaforiki besedila, je »Narodna« prav tako umetniško popolna interpretacija ljudskega napeva kot »Stoji, stoji mi polje«. Njena slogovna izčiščenost z očitnimi neoklasicističnimi prvimi ter ustvarjalna domiselnost dokazujeta, da se je Kogoj v zadnjem obdobju svojega dela, po »Črnih maskah«, res pričel nagibati v novo stilno območje in tako dokončno prestopil meje dotedanjega »prireje-

³⁹ Zelo značilni za njegov harmonski stavek so tudi detajli, ki nastajajo ob samostojnem vodenju glasov: izmikanja vodilnim taktom, alteracije, zadržki, kromatični prehodni toni, sept- in nonakordi.

⁴⁰ Lipovšek Marijan, *Marij Kogoj*, Naša sodobnost IV, str. 775.

⁴¹ Tudi tu samo z znamenji za repetitijo. Seconda volta je stavek zaradi augmentacije sklepnih treh tonov razširjen v pettaktje.

vanja«, ne da bi pri tem zanemaril »zahteve, ki jih ima prireditelj do napevov«.⁴²

Da je imel pred seboj višje cilje in je videl naloge skladatelja ob glasbeni dediščini lastnega naroda tudi zunaj okvirov kompozicijsko nujno preprostega zborovskega interpretiranja ljudskih napevov, najbolje dokazujejo zgodnje klavirske variacije na pesem »Oj ta vojaški boben«. Misel nanje je spremljala Kogoja domala ves čas ustvarjanja.⁴³ Skušal jo je doognati oblikovno in vsebinsko, vendar ohranjeni rokopisi pričajo, da je vedno znova odnehal zaradi neizdelanega načrta. Omahoval je med formalnimi in karakternimi variacijami: ob prvih ga je poleg ustvarjalnega temperamenta omejevala morda tudi struktura teme, ob drugih se je precej prepustil prostemu fantaziranju, ki mu je bila klasično postavljena tema domala nepotreben privesek. — Skoraj gotovo se je kateri poznejših osnutkov izgubil, zato ne moremo slediti razvoju zamisli od prvotne oblike klavirskih variacij z nekaterimi prvinami koncertantnega pianističnega prijema do *particella*, iz katerega bi bilo mogoče razbrati osnovne poteze instrumentacije za veliki orkester in nemara tudi stilno orientacijo v neoklasicizmu, ki jo zasledimo v klavirskem izvlečku opere »Kar hočete«. Kar je ohranjeno, seveda ne izpričuje tako stroge oblikovalne volje kot »Narodna« in je kompozicijsko bližje suiti »Trpeča srca«, čeprav dovoljuje instrumentalni stavek Kogoju mnogo več svoboščin in širši fantazijski razmah.⁴⁴ Za odtenke njegove harmonske in pianistične invencije ter v dokaz, kako prosto je ravnal s folklornimi napevi, iščoč njihovo muzikalno bistvo zunaj ozkih meja tonike in dominante, so zelo značilni že prvi štirje takti teme. V G-duru:

⁴² »O narodni pesmi«, l. c. — O novi stilni orientaciji gl. Loparnik B., *Dramaturška in kompozicijska zasnova Kogojeve opere »Kar hočete«*, str. 90—93.

⁴³ Ohranjeni rkp. so, po pisavi sodeč, nastali v prvem obdobju njegovega dela v Ljubljani, verjetno med letoma 1918—1920, le ena skica je poznejša; o tem priča poleg pisave tudi papir z značilno razporeditvijo notnega črtovja: na enake liste si je Kogoj zapisal nekaj idej za opero »Kar hočete« (gl. mapo »Oj, ta vojaški boben« in prim. s skicami v mapi »Kar hočete«). Da pa se je ukvarjal z mislijo na variacije še med komponiranjem »Črnih mask«, priča njegov odgovor na vprašanja uredništva J: »Blagovolili ste mi poslati par vprašanj glede mojega skladateljskega delovanja. Odgovarjam vam, da se momentano bavim s pripravo svoje opere na uprizoritev. Svojih načrtov ne nameravam naštevati, ker zadobijo pomen šele, ko jih uresničim. Tudi ne morem z gotovostjo povedati drugega, kakor da bom svojčas spisal koncertno simfonijo v treh stavkih [,] katere srednji del bodo tvorile variacije na narodno pesem 'Oj ta vojaški boben'« (J VII, št. 296, 24. XII. 1926 — »Kaj se nam obeta v glasbi. Marij Kogoj.«) — O »pripravi opere na uprizoritev« gl. Klemenčič Ivan, *Marij Kogoj — Črne maske* (dipl. nal.), str. 22.

⁴⁴ Ohranjena sta dva rkp. v As-duru, prvi z dvema variacijama (Andante s poznejšim pripisom sostenuto), druga s eno (Andante), rkp. teme v G-duru (Andante sostenuto) ter deli notnih listov z odlomki ali skicami variacij v As-duru, Es-duru, E-duru in fis-molu. As-durov rkp. z dvema variacijama se pričena kot čistopis in se po prvi variaciji nadaljuje s prvim zapisom ob klavirju, G-durov rkp. je očitno nastal v ustvarjalni naglici, le As-durov rkp. z eno variacijo je čistopis, čigar nadaljevanje (poznamo samo dva lista) se je izgubilo; identična s prejšnjim rkp. v As-duru je samo tema. Vse drugo ohranjeno gradivo dokazuje, da je mislil skladatelj začeto delo nadaljevati oz. izpopolniti na hitro skicirane domisleke. — Poznejši rkp. je prvi zapis, skice na novo obdelane teme v As-duru.

mp pp f dim pp

Prvotna oblika teme v As-duru:

mf p

Edina izdelana formalna variacija z nespremenjeno temo:⁴⁵

pp

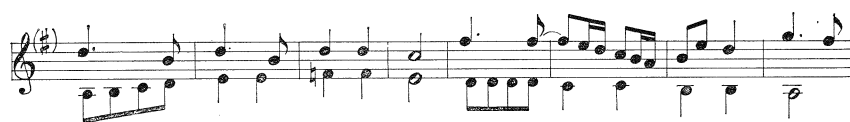
⁴⁵ Rkp. teme z dvema variacijama; druga je karakterná.

Poznejša obdelava teme v As-duru:

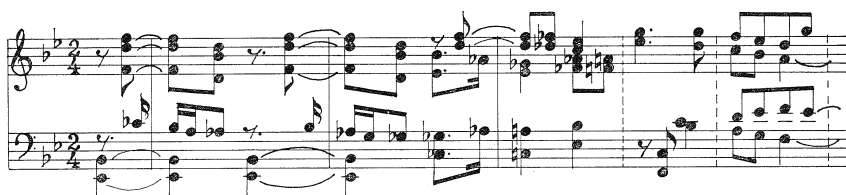
The musical score is written in A minor (three flats) and common time (C). It features two systems of staves. The first system includes a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a dynamic marking of *mf*. The bass staff includes dynamic markings of *cresc.* and *f*. The second system also consists of a treble and bass staff, with a dynamic marking of *p* in the bass staff. The music is characterized by complex rhythmic patterns and chromatic movement.

Oblikovno je »Oj ta vojaški boben« enodelna pesemska oblika (a — a — b — a) in primerjava harmonske interpretacije vseh treh a stavkov v ohranjenih rokopisih bi pokazala še mnogo obsežnejši spekter Kogojeve iznajdljivosti. Njej nasproti je skladateljeva sposobnost spreminjanja melodične predloge v okviru formalne variacijske tehnike ne navadno skromna, zato ni naključje, da ohranja edina znana formalna variacija temo brez ornamentalnih dopolnitev ali celo metričnih novosti; povrh je edina, ki se pričinja brez povezujoče medigre. Povsod drugod se melodična invencija razživi že v teh vmesnih taktih in se potem docela sprosti v fantazijskem parafraziranju folklornega napeva. Za izraz in notranjo logiko Kogojeve glasbene misli, še zlasti pa za izrazito ekspresionistično sposobnost preoblikovanja dane teme sta obe ohranjeni variaciji najbolj zgovorno ponazorilo:

This musical score consists of four staves of music in A minor. The first staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The music features a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second and third staves continue the melodic line with similar rhythmic complexity. The fourth staff shows a change in the bass line, with a 5/4 time signature appearing at the beginning. The overall texture is dense and expressive.



Doslednejši, a ritmično manj zvest je citat, edini, ki uporablja celotno periodo; proti koncu napev vse bolj opisuje, nato preide v fantazijsko nadaljevanje:



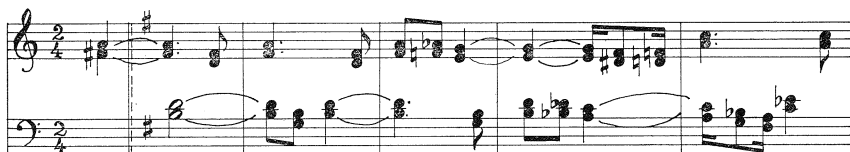
Metrično zanimiva je skica, ki družji jamb in trohej v nedosledni augmentirani kanon:



V ohranjenih osnutkih najdemo tudi začetek dvojnega kanona v seksti:



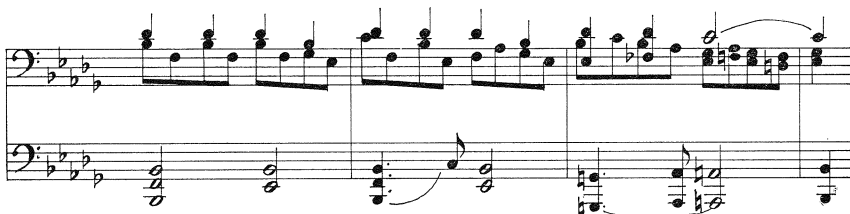
Kogoj ga je, nekoliko predrugačenega, uporabil v tretji sliki II. dejanja. Zaporedje glasov je ostalo isto, spremenil pa je tonovski način, intervalni razmik (kvarta namesto sekste) ter ritmični odnos proposte in risposte; to je zamenjalo njun tonalni odnos:



Nič manj pa ni značilna uporaba posameznih motivov pesmi v tej sliki: cela vrsta novih kontrapunktičnih zvez, metričnih sprememb, kanoničnih odlomkov in novosti v duktusu dokazuje živo ustvarjalno fantazijo. Napev je variiran le še dvakrat. Prvič v instrumentalnem uvodu z nakazanim diminuiranim kontrapunktom zgornjega glasu, prostimi prehodi in zamenjanima stavkoma periode:



drugič v čistem kvartetnem vodenju glasov, mirno in poetično:



Korenine Kogojevega zanimanja za slovensko ljudsko pesem moramo iskati v njegovi mladosti. Živel je sredi nacionalno ogroženega prostora in dojemal folkloro kot dokaz etnične samobitnosti, zato ga je tudi pozneje zanimal samo tisti del folklorne dediščine, ki mu je priznaval pristnost in muzikalno osamosvojenost. Njegovi pogledi na domače narodno blago so rojeni iz tenkočutne umetniške intuicije in zdravo kritični ob slehernem zlorabljanju ljudske melodike. Kot ekspresionist, ki s svojo muziko razkriva bistvene vzgibe človekove notranjosti, je prvi pokazal vsebinske razsežnosti slovenske narodne pesmi in ji dal primerno kompozicijsko veljavo, s tem pa pričel novo obdobje v zgodovini našega glasbenega življenja. Prepričan, da »naj [vsakdo] komponira, kakor misli, da je prav«,⁴⁸ ni iskal nacionalnega bistva umetniškega izpovedovanja v posnevanju ali celo citiranju folklorne melodike, temveč v resničnosti skladateljve izpovedi, ki edina lahko dokaže njegove etnične korenine. Tako je z nazori o slovenski ljudski pesmi daleč presegel svoje sodobnike in pokazal pravo bistvo problema, ki ga je njegovo okolje tisti čas razumelo še v okviru romantičnih idej. Da se je v iskanju novih slogovnih območij naslonil tudi na narodno pesem, torej ni naključje.

SUMMARY

Marij Kogoj, the most famous Slovene expressionist composer, occupied himself throughout his life, although he had his own well defined outlook in music, with the problem of Slovene folk-songs. Considered from a scientific point of view, his ideas are an incomplete and undocumented collection of general elucidations and his own assumptions, yet they are interesting and valuable because they contain statements arising from intuition, later confirmed by ethnomusicological research. Kogoj's main achievement in his occupation with folk-lore was the raising of the Slovene folk-song to the full artistic standard of the concert hall. As a composer he himself was not generally very active in this field and his two main projects: piano variations on the song »Oh, this Military Drum!« and the opera »As You Like It« in which he abundantly used folk-song material, remained unfinished. Nevertheless, his choral arrangements of folk-songs such as: »There Lies, There Lies a Field«, his suite »Suffering Hearts«, and »A Folk-Song« are a suf-

⁴⁸ J V, št. 98, 24. IV. 1924 — »Marij Kogoj: Vzajemnost evropskih kultur«: »Ali naj bo narodna pesem izhodišče za našo muziko ali le človek, to mora vsak ustvarjajoči zase določiti sam.«

ficient proof of how far, in his artistic views on folk-lore and particularly in his own compositions, he rose above the Slovene milieu of that time which still conceived the essence of the problem in terms of Romanticism. Kogoj discovered by means of his inventive solutions (arrangement, variation, paraphrase, fantasy with a free employment of motifs) and particularly by his rich harmonic idiom and his lovely contrapunctal treatment new content dimensions of the Slovene folk-song and so he proved its parity with other folk-lore material. In his compositions of this kind the stylistic development from expressionism to neoclassicism can be very clearly perceived.

K VPRAŠANJU O KOMPOZICIJSKIH NAZORIH SLAVKA OSTERCA

Katarina Bedina (Ljubljana)

Slavko Osterc je s svojimi radikalnimi nazori odločilno posegel v razmere slovenskega glasbenega življenja med obema vojnama. Živahno praško glasbeno življenje, ki je v predvojnem času nenehno iskalo stik z novimi gibanji v umetnosti, je bistveno vplivalo tudi na dokončno oblikovanje Osterčevega umetniškega prepričanja. Po komaj dveh letih tamkajšnjega študija je bila njegova sodobna umetniška orientacija določena in nazori, ki so se oblikovali hkrati z njo, v glavnem izdelani. V središče slovenskega glasbenega življenja je stopil kot revolucionar, pristaš modernih smeri in vodilna osebnost v boju za prodor sodobnih kompozicijskih načel pri nas. Za dosego tega cilja je delal vse življenje, kar se odraža v njegovem umetniškem in publicistično-kritičnem delu.

Kot umetniku je bila Ostercu prva in najvažnejša naloga komponiranje, v pisani besedi pa je našel sredstvo za hitrejšo zmago smeri, za katero se je boril ter za pravilno razumevanje lastnega skladateljskega ustvarjanja. Vse Osterčeve izpovedi o umetnostnih in posebej o kompozicijskih nazorih izhajajo zato iz istih vzrokov: dokazati upravičenost in nujnost svoje napredne skladateljske usmerjenosti, doseči afirmacijo sodobnih del pri širšem občinstvu ter odstraniti vse tiste elemente v slovenskih glasbenih razmerah, ki so zavirali pot k sodobnemu umetniškemu izražanju.

Osterc kot pristaš absolutne muzike, zagovornik atematičnega in atonalnega sloga, ki je iskal nov in lastni glasbeni izraz, je s svojo umetnostjo kmalu naletel na odpor v javnosti in na negativne ocene v pretežnem delu kritik v strankarsko opredeljenih glasilih. Preskromna razgledanost pa tudi manjša ustvarjalna moč večine sodobnih, močno na tradicijo vezanih skladateljev pri nas je povzročila večkratne hude idejne borbe. Ostercu so očitali pomanjkanje invencije in čustva, hladni konstruktivizem, originalnost za vsako ceno, cinično zanikanje vseh utrjenih pravil, celo razdirajoče revolucionarni slog. Temu so botrovali poleg provincialnih glasbenih razmer tudi nesodobni nazori večine tedanjih kritikov, ki so se izključno opirali na pravilnost in globoko razumevanje že priznanih glasbenih vrednot. Navadno so temu pridružili še nasvete, kako naj piše mlada skladateljska generacija: le-ta naj bi sledila večnim kvaliteta velikih vzorov iz preteklih dob in uporabljala samo preizkušena kompozicijska sredstva. Vendar je bil Slavko Osterc v sebi dovolj trden,

pa čeprav na začetku svojega delovanja na domačih tleh domala osamljen, da ni nikdar odstopil od svojih naziranj, temveč je vedno znova pojasnjeval in samozavestno utrjeval svoj odnos in mnenje do novih poti v glasbi.

Problem čustva in razuma je bil največkrat predmet razprave, pri čemer je Osterc jasno opredelil pojem čustva v umetnosti za razliko od sentimentalnosti.¹ Osterc je bil prepričan, da se v absolutni muziki ne dá določiti točne meje med čustvom in razumom: »To vprašanje (odnosa med obojim) se rešuje pri vsaki umetnini sami. Gotovo ima vsaka umetniška glasbena tvorba svoje intelektualno ozadje. V eni dobi dominira ta struja, v drugi ona, kakršna je pač snov in naloga, ki si jo umetnik zastavi.«² Vendar se čustva v absolutni glasbi ne morejo opisati z besedami; Slavko Osterc zagovarja načelo, da lahko absolutna glasba »... vzbuja prijetna občutja sama na sebi, kot čista umetnost, ki mu (poslušalcu) zavoljo svoje visoke estetske vrednosti zadostuje, da jo lahko in rad sprejema, pa ni treba, da bi pri tem mislil... na kaj drugega.«³

Tako gleda Osterc z aspekta poslušalca, kot skladatelj pa daje v svojih člankih izključno prednost razumu pred invencijo in čustvom: »Intelekt postavljamo na prvo mesto, ker čustvo najdemo pri vsaki živali, a intelekt kakšnemu teletu vsekakor ne moremo priznati. Zahtevamo intelekt pri komponistih!«⁴ Tako naziranje bi bilo enostransko in je popolnoma v skladu z Osterčevim ciničnim in pogosto nekontroliranim načinom pisanja, toda o tem je tudi natančneje spregovoril: »Skladatelji, ki so se naslonili na gregorianski koral (Palestrina, Lasso, Gallus idr. v 16. stoletju) so zelo pazili na mojstrsko izvedene glasove v polifonem slogu — razum! — gotovo pa so dodali razumski plati mnogo čustva, ki ga pa ne moremo ločiti točno po tekstih in razpoloženjih — ta čustva lahko smatramo kot splošna religiozna čustva ali pa kot r a z u m s k o z m o ž n o s t, da so se umeli v besedilo vživeti.«⁵ Kadar govori Osterc o čustvu skladbe, mu gre za absolutno vsebino dela, ki se na zunaj ne da ponazoriti niti ostro razdvojiti od razuma, se pravi od kompozicijske tehnike.⁶

¹ Pod naslovom »Spor za našo sodobno glasbo« je Osterc odgovoril kritikom na večkratne javne napade; odnos med vsebino in tehniko neke skladbe je takole pojasnil: »Pravijo tudi, da nimam duše. Gospoda, pa še kakšno! Človek, ki se je na primer v svoji oceni o moji Overturi norčeval iz mene, mi ne bo govoril o duši. O zadevi duše (invencije) brez pridržka to podpišem, kar je Lajovic objavil lani v Jutru: 'Pogoj umetnine je vsebina'. Seveda je oblika (tehnika) drugi pogoj: če tehnike ne obvladaš, umetnine ne boš mogel narediti.« J XVII/1936, št. 25.

² »Čustvo in razum v glasbi«, Žena in dom VI/1935, št. 4, str. 95.

³ Iz rokopisnega zapiska Osterčevega predavanja o skladateljskem delu Rista Savina v Radiu Ljubljana (13. aprila 1937), gl. Osterčevo zapuščino, rkp. odd. NUK.

⁴ Zvuk II/1932, str. 104.

⁵ »Čustvo in razum v glasbi«, Žena in dom VI/1935, št. 3, str. 94.

⁶ »Gregorianski koral je bil ali accentus ali concentus. Accentus je deklamatoričen način petja, kjer se melodija suče okoli gotovega centralnega tona — nekateri toni pa se dvigajo ali padajo za kak majhen interval. Neglede na to, kakšna je vsebina besedila, ali je tukaj v ospredju razum ali čustvo? Če bi bil razum, bi se morale zapeti važnejše besede močneje, eventuelno višje — če pa čustvo, pa bi moral ta način petja biti glede na svetopisemsko besede na mestih naravnost ganljiv. In vendar je to petje ... kar najbolj monotono. Vsekakor sili v ospredje razumska plat: vztrajanje na istem tonu, dviganje in padanje na gotovih

Končno Osterc pravilno ugotavlja, da je umetnini poleg intelekta, to je po njegovem izvirne oblike in tehnike, prvi pogoj tudi skladateljeva ustvarjalna moč, invencija. Za Osterčev lik umetnika in za njegovo umetniško orientacijo sta značilni naslednji misli: »Originalnost smatram za absolutni predpogoj vsake pomembnejše umetnine.«⁷ In: »Pri Bachu je nagnjenje k razumski plati na škodo čustvene vidno. Blesteča kontrapunktika je dokaz ogromnega znanja in logike. Da so njegova dela še danes tako sveža kot prej, je močan dokaz Bachove stvariteljske sile, ki si je brez čustva tudi ne moremo misliti.«⁸

S takimi nazori je bil Slavko Osterc, razumljivo, nasprotnik programske glasbe in tonskega slikanja.⁹ Ob vsaki priložnosti, predvsem pa v presoji sodobnih skladb je poudarjal preživelost strogega dur-molovega sistema, orkestralnih slikanj in barv, wagnerjanske dramatike, senzibilnosti in dramatičnih tremolov ter podčrtoval privrženost novim harmonskim postopom, groteski, karikiranju, lapidarnosti, askezi čustev in kontrastom, posebno v daljših delih,¹⁰ kajti »... hvala bogu, smo že iz dobe romantike in dolgovezja.«¹¹ Hkrati so pomenili ti osnovni Osterčevi nazori o sodobnem načinu izražanja tudi temeljna vodila, ki jih je iskal v glasbi. Danes vemo, da mu jih je razvoj glasbene umetnosti docela potrdil.

Podobno kot je dajal Osterc razumu prednost pred čustvom, se je jasno zavedal pomembnosti glasbene forme. Pri odkrivanju novega izraza je potrebna tudi nova forma, ki bo odgovarjala sodobnemu glasbenemu jeziku. V lastnem skladateljskem delu ji je posvečal veliko skrb¹² in se ni mogel strinjati z mnenjem nekaterih, da glasbena forma sploh ni potrebna: »Matija Bravničar formo negira, ker jo smatra za nekaj zastarelega, izživljenega. To lahko govori kot samouk. Resnica pa je, da ima vsaka skladba svojo formo, pa če jo je komponist hotel ali ne. Saj je tudi impromptu in improvizacija forma. Seveda pa te zame niso ideal forme, temveč forme nižjega tipa.«¹³ Za odkrivanje nove glasbene forme je najbolj ustrezno delo za ansambel z majhno zasedbo; od tod izhajata skladateljeva teza »Živimo v dobi komorne glasbe... najbrž zaradi tega, ker se je

mestih in približno enaka ritmična vrednost vseh zlogov. Da je pri tem čustvo, ni dvoma — drugače bi teksti ne bili peti, ampak govorjeni. Ne moremo pa najti ne logike med tekstem in to melodijo, pa tudi ne nobene čustvene zveze med obema.« Concentusu pripisuje zaradi melizmov — kljub isti snovi — prevladovanje čustva, toda s pripombo, da so to »kolektivna čustva«, ki jih »nahajamo tudi v mnogih pozneje nastalih skladbah, npr. narodnih pesmih«. Ibid.

⁷ Jutro XVII/1936, št. 26.

⁸ »Čustvo in razum v glasbi«, Žena in dom VI/1935, št. 3, str. 94.

⁹ Osterčev komentar h koncertu UJME (16. decembra 1940), rkp. odd. NUK.

¹⁰ V skriptah »Glasbena zgodovina« je Osterc označil osnovne tendence v skladbah Igorja Stravinskega, ki jim je tudi sam sledil v lastnem ustvarjanju: »... namesto sentimenta sarkazem, namesto romantike humor, razvijanje melodije okrog enega, dveh, treh tonov, barbarski ritmi, namesto komponiranja zaljubljenih pesmi, šaljivke.«

¹¹ Ljubljanski zvon XVIII/1928, št. 6.

¹² »Jaz sem [v Klavirskem triu iz leta 1929] spet reševal problem forme, kjer naj se nič ne ponavlja.« Radio Ljubljana XII/1940, št. 40, str. 5.

¹³ Ljubljanski zvon L/1930, št. 6, str. 378.

forma sočasnih komornih del že precej ustalila in dobiva vedno bolj konkreten izraz. Nekoliko počasneje pa gre to s simfonično glasbo.¹⁴

V iskanjih sodobne glasbene forme je našel Osterc tudi vzrok za upadanje produkcije modernih oper: »Kakor v Bachovih časih, tako tudi danes prevladuje takozvana formalistična struja nad izrazno, onostransko. . . . Verjetno je, da je ta princip poslednjih dveh decenijev vplival negativno na razvoj opere, pri kateri je glasba neizogibno vezana z dano vsebino ter tudi bolj ali manj od nje odvisna. Že v pesmicah mora skladatelj upoštevati ritem ter koliko toliko izraz besedila. Čim večja je pa oblika, tem bolj prehaja skladateljska funkcija pri obdelavi pesniških snovi v sekundarnost.«¹⁵ Kot reakcija na nasičeno ilustrativno in programsko glasbo romantike so začela sodobna skladateljska prizadevanja nagibati k absolutni glasbi, »absolutna glasba brez forme pa je nemogoča in ni čuda, da so se začele spet pisati opere z zaključenimi točkami.«¹⁶ Zaključene točke v operi (recitativi, arije, zbori idr.) dajejo več možnosti za oblikovanje form nasproti veliki razsežnosti Wagnerjeve glasbene drame, ki je vezana na vsebino in izraz teksta. Izrazito dramatični teksti zahtevajo programsko glasbo in glede tega je Osterc v presoji Wagnerjevih oper pravičen: »Prednosti wagnerskega principa so v glavnem: čim večja podobnost govornemu dramati, pravilna dolžina prizorov, velika enotnost v arhitekturi in čim intenzivnejše sorodstvo med besedo in glasbo. Glasba dobi s tem značaj podrejenosti in velike resničnosti, mogoče tudi velikega doživetja. In dramatična je ta glasba nedvoumno. Slabe lastnosti so našete že v prejšnjem stavku, največja pa je ta, da lahko postane monotona.«¹⁷

Čeprav je bil Osterc pristaš novih iskanj, se ni navduševal nad vsem novim že zaradi novosti samih. Kakor pri ocenjevanju starejših del, tako je hotel biti tudi pri sodobnih čim bolj objektivni, pri čemer je vedno uporabljal konkretne primere in jih dokazoval. Za primer sodobne opere si je vzel Hindemithovo opero *Cardillac* in poizkusil pojasniti, zakaj ni izzvala večjega uspeha. Vzrok je našel ponovno v dejstvu, da konkretna vsebina s sodobno abstraktno glasbo ne more predstavljati homogene celote: »Preveč glasbe za premalo dejanja; čiste, absolutne glasbe, ne teatarske. Glasbo bi najlažje primerjal z Bachovo. . . . Hindemith daje prednost formi (niso pa to recitativi, arije, dueti, ampak se vrstijo fuge, pas-

¹⁴ GLOLj (Gledališki list, Opera, Ljubljana) 1927/28 št. 17, str. 205 — Osterc je z zadovoljstvom opazal, da so ustvarjalne sile nekaterih slovenskih sodobnikov in njegovih učencev v tej smeri dosegle že vidne uspehe doma in v tujini: »Na pobudo Zikovega kvarteta . . . so pri nas komponisti začeli posvečati komorni glasbi več pažnje. Kar preko noči smo »vdrili« v Zagreb, Beograd, Dunaj, Prago, Brno, Varšavo, Moskvo, Firenco, Pariz, London, Ženevo itd. In to z uspehom, ki ga ni nihče pričakoval. Vse kritike so nam priznale »življenjski prostor« . . . S komorno glasbo smo si Slovenci pravzaprav priborili dostojno mesto v mednarodnem glasbenem svetu. . . . Razumljivo je, da so se tej panogi posvetili skoraj vsi seriozni slovenski komponisti. Prav tako je razveseljivo, da imamo v Ljubljani že troje tovrstnih združenj: Ljubljanski godalni kvartet, Radijski godalni kvartet in Radijski klavirski trio«. »Slovenska komorna glasba«, Radio Ljubljana XII/1940, št. 49, str. 5.

¹⁵ GLOLj 1927/28, št. 17, str. 206.

¹⁶ Ljubljanski zvon XLIX/1929, št. 6, str. 380.

¹⁷ Ibid., str. 381.

sacaglie, cannoni, da, celo sonate). Mogoče pretirava, ter s tem izgublja dramski učinek.«¹⁸

Nekateri sodobniki so bili mnenja, da Wagner-Regenyjeva opera *Kraljičin ljubimec*, ki se naslanja na Haendlov in Mozartov vzor, predstavlja izhod iz sedanje krize. Osterc v publicističnem delu ni nakazal smernic, kako naj bi se rešil problem sodobne opere, toda v Wagner-Regenyjevem delu je videl »skrajno neuspeh poizkus eksploatacije starega, dobrega blaga.«¹⁹ Kljub temu da ni prišel do končnih predstav o bodočem razvoju operne glasbe,²⁰ je Osterc videl eno izmed rešitev, ki bi se ujemala s sodobnim muzikalnim izrazom, v libretih abstraktne vsebine, komponiranih za komorne ansamble v smislu glasbenega skeča, ker »na dramske tekste je glasba lahko ilustrativna, na abstraktne pa čista, absolutna.«²¹ Toda: »Vsi iščejo. Vse kaže, da še niso našli ter v bližnji bodočnosti ne bodo, kajti današnja doba ni operna.«²²

Razvoj na opernem področju do danes tudi še ni prinesel ustreznega odgovora, zato nimamo stvarne podlage, da bi katero navedenih Osterčevih prepričanj in ugibanj dopolnili, lahko se pa pridružimo njegovim ugotovitvam vsaj glede izbire abstraktnih, arhaističnih, komičnih in lapidarnih tekstov brez zunanje tragike ter glede komorne sestava izvajalcev.

Osterčevi kompozicijski nazori so najbolj jasni v kritikah del slovenskih in jugoslovanskih ustvarjalcev, kjer se je počutil kot voditelj-ocenjevalec še posebno odgovornega. Prizadeval si je, da bi mlade skladatelje pritegnil v vrsto domačih avantgardistov, ki bi čimprej dosegla raven evropskega razvoja ter se mu enakovredno pridružila. Spodbujal je tiste, ki so začeli segati po sodobnem glasbenem jeziku in tiste, ki se za moderna kompozicijska sredstva še niso mogli odločiti. Nekatere je pridobil z uspehi lastnih del v tujini in kot pedagog, istim načelom pa je v veliki meri utiral pot tudi v publicistiki. Zagovarjal jih je prepričljivo in z zupanjem v njihovo pravilnost. Značilne so Osterčeve besede: »Če favoriziram predvsem one domače skladbe, ki so hipermoderne, ima to seveda svoje vzroke. . . . [v njih] sem našel originalnost, medtem ko skladbe starejših smeri vedno spominjajo na kakega Wagnerja, Debussyja in Brahmsa. . . . Zakaj pišem tako in drugače? Ker je čedalje več povpraševanja po mojih skladbah iz vsega sveta.«²³ Zahteva po originalnosti in uporabi sodobnih kompozicijskih sredstev je služila Ostercu za sredstvo, ki mora domače glasbeno ustvarjanje izviti iz njenega provincialnega značaja, ki je bil še tako daleč za stopnjo razvoja naprednih gibanj v svetu. Osterc se je zavedal, da bo mogla le široka uveljavitev sodobne glasbene govornice ustvariti ugodna tla delovanju naših ustvarjalnih moči.

¹⁸ GLOLj 1927/28, št. 17, str. 206.

¹⁹ »Spor za našo sodobno glasbo« I, J XVII/1936, št. 25.

²⁰ »Vočka [Wozzeka], Cardillaca in Jonnyja sicer smatram kot tri poiskuse, ki naj bi dali operi novo smer. Vendar sem mnenja, da si kljub visoki kvaliteti ne bo noben po izvirnosti stremeč komponist vzel te ali one za vzor.« GLOLj 1927/28, št. 17, str. 205.

²¹ Zbori V/1929, št. 5, str. 25.

²² GLOLj 1927/28, št. 17, str. 205.

²³ »Spor za našo sodobno glasbo« I in II, Jutro XVII/1936, št. 25.

SUMMARY

Slavko Osterc entered into the centre of Slovene musical life as a revolutionary, as a champion of modern, world art trends and as the leading personality in the struggle for the introduction of contemporary principles of composition into the music of our country. He devoted all his endeavours in art and in the field of criticism to this end. He found in the written word a more immediate means for affirming contemporary works of composition before a wide audience, and for removing those elements in Slovene musical life which impeded this affirmation. As a follower of absolute music, athenatic and atonal style, he soon came up against resistance and negative appreciation from the critics who published their reviews in the various papers, representing different political standpoints. They reproached him for lack of invention and feeling, cold constructivism, his striving for originality at any cost, for his destructive revolutionary style and so on. These attacks, however could not weaken Osterc's addiction to contemporary music, but instead he ever consolidated his attachment to new paths in music: in composition he gave preference to intellect and not to emotion, to form and not to content; in his judgements he emphasized that the strict major-minor system was out-of-date, as were orchestral painting, Wagnerian dramatics, sensibility and dramatic tremolos; and so he stressed his affinity to new and bold harmonic progressions, to grotesque, to caricature, starkness, asceticism of emotion and to contrapunctal treatment especially in his longer works. Being convinced that for new content we must also find new musical forms, corresponding to contemporary idiom, he thought that an original solution of the formal problem is the first condition for every important composition. In his opinion, old proven traditional forms, whether in chamber, symphonic or operatic music, are incompatible with the expression of a new content. In this fact Osterc also saw the main reason, on the one hand, for the rather small contemporary output of symphonic and operatic works, and, on the other hand, for the varied chamber work production, because its small setting is most appropriate for the search for new possibilities in form and content. Thus in his creative work he devoted special care to chamber music. At the same time he stimulated those who were just beginning to employ contemporary composition techniques to discover further new ways, and encouraged those who had not yet decided on modernism to attempt such new techniques. He endeavoured to attract young composers to the ranks of our avantgarde so that they might attain the level of European development and then take an equal part in it.

KLAVIRSKI OPUS SLAVKA OSTERCA

Andrej Rijavec (Ljubljana)

Osterčeva klavirska dela ne pomenijo težišča skladateljeve ustvarjalnosti, čeprav njegov klavirski opus nikakor ni majhen. Če izvzamemo Tri skladbe za četrtonski klavir, od katerih je v celoti ohranjena le prva — preludij — in del fuge in ki so glede na svojo enkratnost samo obrobne pomena, saj so bolj rezultat obiskovanja četrtonskega kursa pri Aloisu Hábi kot pa organski člen v njegovem skladateljskem razvoju, obsega Osterčev klavirski opus osemnajst bibliografskih enot. Skladb je seveda precej več, ker večina bibliografskih naslovov predstavlja bolj ali manj obsežne zbirke, pa četudi krajših kompozicij. Kljub temu so vredne pozornosti, saj so bili skladateljevi prvi kompozicijski poizkusi posvečeni temu instrumentu. Razen tega je Osterc vedno znova, vse do svoje smrti skladal za klavir, ki mu sicer ni »ležak«, in s tem ustvaril kontinuiteto, na podlagi katere je možno slediti oblikovanju njegovega glasbenega jezika. Kot študijsko gradivo je klavirska partitura v ta namen vedno najbolj pregledna, če se hoče razmeroma hitro in konkretno prodreti v strukturo in stilne značilnosti kompozicijskega stavka nekega skladatelja, ne da bi bile s tem seveda zaobsežene vse njegove komponente. Osterčeve klavirske kompozicije glede na celoten skladateljev opus sicer ne zasedajo takih ključnih pozicij kot na primer pri Arnoldu Schönbergu klavirski opusi 11, 19, 23, 25 in 33, vendar pa jasno osvetljujejo posamezne njegove razvojne faze. Njihova obdelava naj torej prispeva k razjasnjevanju Osterčevega skladateljskega lika, da se bo mogel polagoma izviti iz spominov sodobnikov in vse preveč globalne presoje ter vtisov njegovih naslednikov.

Prve ohranjene klavirske skladbe¹ — Impresije (pred 1925) in Sonatina (1924) — so iz skladateljevega prvega razvojnega razdobja, ko je v letih od 1922 do 1925 poučeval v Celju in ko je z naraščajočo produkcijo in talentom vse bolj opozarjal javnost na svojo ustvarjalno moč.² Že naslov prve zbirke je značilen in že na zunaj odseva nekatere stilne značilnosti posameznih skladb. Te pa, s svojimi naslovi — Spominski list, Hrepenenje, Nokturno, Valse, Erotikon, Impromptu, Pustni ples — ka-

¹ Če ni drugače navedeno, se opiram na skladateljeve rokopise, ki jih v glavnem hrani NUK v Ljubljani.

² Omenjeni skladbi je izvedla Tinka Apihova na skladateljevem »Kompozicijskem koncertu« 2. marca 1925. Prim. Pokorn D., *Slavko Osterc*, Ljubljana 1965, 17.

Impresije

1. Spominski list

Moderato

piano.

The musical score consists of several staves. The top two staves are for the piano, with a treble clef on the left and a bass clef on the right. The time signature is 2/4. The tempo is marked 'Moderato'. The dynamics are marked 'piano.' and 'p'. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and accidentals. There are also some handwritten annotations like 'p' and 'mf'.

Začetek skladbe Spominski list S. Osterca

žejo na še starejšo, romantično tradicijo, saj gre, z eno samo izjemo, za tridelne karakterne skladbe v najmanjši možni obliki — miniaturi. Skladbe niso stilno enotne in se tudi med seboj glede tega razlikujejo: zdaj so bolj v ospredju impresionistične karakteristike, zdaj romantične ostaline, pri čemer se tu in tam že kažejo poteze, značilne za skladateljevo zrelo razdobje.

Impresionistično še najbolj čista kompozicija je prva — Spominski list. Razen gradacije v srednjem delu, ki jo doseže s priljubljenim sekvenciranjem, pa še to sloni v tem primeru na celotonskih postopih melodične linije in »nevtralnih« zmanjšanih trizvokih, ki zopet stopnjema rastejo za cel ton više, je celotna kompozicija statičnega značaja. Ne vodi nikamor. Izhodiščna melodika je nerazvita, neizoblikovana, brez vzgona in usmeritve. Mudi se v okviru velike terce in dopolnjuje vzporedno postope basa v sekstah. Očiten je tudi akordni paralelizem. Vendar pa skladatelj ne vzdrži izhodiščne stilnosti do konca. Z dominantnim septakordom zadržano seksto, ki mu je tudi sicer v celotni zbirki zelo pri srcu, jo prav banalno zaključí. V nadaljnjih kompozicijah se posamezni elementi, ki so značilni za impresionistični stavek, še pojavljajo; tako vzporedna akordika, uporaba zvečanega trizvoka, celotonske lestvice, tudi v tercah, vendar ne več za ustvarjanje osnovnega, impresionističnega vzdušja, ampak samo za dosego prehodne barvitosti, tonalne nedoločljivosti in kontrasta v klavirskem stavku, ki se, skromen in nezahteven, sicer giblje pretežno v vodah romantične tradicije. Melodika raste iz harmonije ter v »Più mosso« Nokturna, ki je najmanj invenciozna skladbica zbirke, mestoma seže celo nazaj do Chopina. Moduliranje in kadenciranje je skoraj brez izjeme razločljivo v okviru klasičnih harmonskih stopenj. Vendar pa tonalitete niso eksplicitno označene na začetku posameznih skladb, saj je kljub avtentičnim in plagalnim kadicam, s katerimi jih večinoma zaključuje, glasbena govorica že na meji, ki bi v okviru ene skladbe dopustila dosledno uvrstitve v karakterističen dur ali mol. So sicer izjeme kot na primer Hrepenenje ali Erotikon, ki obe sodita v G-dur. Če je glasbeni jezik v Hrepenenju, Erotikonu in Impromptuju harmonsko najbolj bogat, tja do najraznovrstnejših septakordov, njihovih obrnitev ter nonakordov, pa so Impresije kot celota ritmično skromno diferencirane.

Najbolj zanimivi v zbirki so seveda tisti momenti, ki odkrivajo posamezne črte kasnejših Osterčevih kompozicijskih naziranj. Tu in tam, vendar kot še zelo redko izjemo, doda skladatelj kakšno sekundo posameznim harmonijam ali tonom. Presenetljiv je tudi zaključek z varljivo kadenco molovske tonalitete, ki z Impromptujem nima sicer nobene zveze. Pomembno je dalje dejstvo, da prvič v skladbi Valse in nato še v Erotikonu prenaša posamezne motive iz roke v roko, se pravi iz enega glasu v drugi, kar kaže že na začetke preproste imitacije in polifonskega mišljenja, ki je tako značilno za skladateljevo zrelo razvojno fazo. Poleg Špominskega lista, ki je izrazito impresionističen, sta izven romantične stilnosti zbirke le še oba plesa: motorično živ, izrazito sekvenčno grajeni Valse in povečini v vzporednih kvintah komponirani Pustni ples. Mirnejši motiv slednjega spominja po svojem značaju, vzporednih harmonijah in melodiki na prvo skladbo zbirke; nikakor pa ne kadenca, ki poslušalca zopet preseneti: prvotno, zaradi izpuščene terce, nedoločeno izhodiščno sozvočje pripelje skozi subdominanto in sedmo stopnjo naravnega mola v istoimenski dur.

Sonatina se od skladbic v Impresijah loči predvsem po svoji dolžini. Tudi sicer je to najobsežnejša skladateljeva klavirska kompozicija, ki pa je Osterc na takratni stopnji svojega razvoja in s svojim takratnim znanjem formalno še ni obvladal ter ji zato tudi ni znal podeliti potrebne

enovitosti. Nalogo si je otežil še s tem, da jo je zasnoval kot enostavno kompozicijo. Kako jo je formalno rešil, pokaže analiza njene strukture: množica kratkih delov, ki jih ne moremo označiti kot stavke, ampak kvečjemu kot odstavke, si brez pavze sledijo drug za drugim. Tako nastane veriga drobnih glasbenih členov, ki so si po fakturi, dinamiki, ritmu in tempu, katerega sproti predpisuje in spreminja, med seboj različni. Oblikovna formula, ki bi jo izrazili s črkami, bi zahtevala skoraj polovico abecede in bi tudi s te strani poudarila njeno mozaičnost. Kar ponuja se analogija z renesančno sonato, v kateri si v nizu kontrastirajo vedno nove, kratke glasbene misli, ki jih skladatelj obsežneje ne razvija, ampak samo nakazuje. Temu principu gradnje je Sonatina na moč podobna, pri čemer prihaja seveda tudi do ponovitev istih ali po značaju vsaj podobnih členov. Posameznih idej pri tem ne preoblikuje. Prenaša jih samo iz roke v roko, na nove stopnje. Nato pa oblikuje nov člen, ki prejšnjemu kontrastira. Celo tako oblikovanje glasbenega tkiva, kot ga kažejo naslednji takti, kjer v zadnjih dveh zasledimo skromno variirano in deminuirano linijo basa prejšnjih dveh taktov, so izjemni:

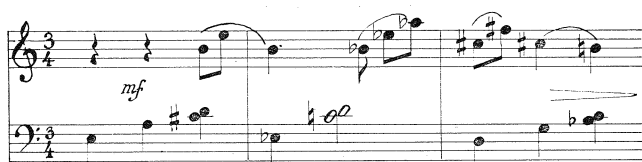
Handwritten note: str. 117

Ob Sonatini se lahko govori o bogati skladateljevi invenciji oziroma o materialu, ki bi ga bilo treba skoncentrirati in združiti v enovitejšo celoto. Tako, kot je, ne more rešiti niti večkrat v kompoziciji ponovljeni motiv treh izhodiščnih akordov desne roke, ki bi jim mogli iskati korenine v kakšni »idée fixe« 19. stoletja, seveda brez programskih namer. Stilnost Sonatine je tako glede tradicije kot iskanja novega podobna tisti v Impresijah, le da ni zaslediti impresionističnih značilnosti. Klavirski stavek je vsekakor zahtevnejši, zlasti v členih, ki so etudno-pasažnega značaja. Ne manjka že v Impresijah omenjenih polifonskih prijemov in tudi ne izrazite romantične spevnosti:

Handwritten note: 118

Impresije in Sonatina kažejo skladatelja, ki se je znašel v dvojni dilemi. Na eni strani se je zavedal, da mu manjka še precej teoretičnega znanja, na drugi strani pa ga je gnala želja po neizhojenem, novem. Oboje mu je izpolnil študij v Pragi (1925—1927), kjer so, kot je znano, nanj najbolj vplivali avantgardni nazori dveh profesorjev — Aloisa Hábe in Karla Boleslava Jiráka.

Stilni preobrat, ki ga je povzročil praški študij, odlično ponazarjata Dve miniaturi iz leta 1927: Mala koračnica³ in zlasti Valse lente.⁴ Naj rabi slednja kot primer. Odpre se nov, atonalni svet, iz katerega so izginili principi funkcionalne harmonije. Zato pa je disonanca — v vertikali in horizontali — dobila samostojno ekspresivno kvaliteto. V melodični liniji prevladujejo čiste kvarte, velike septime oziroma zmanjšane oktave, male septime, medtem ko ni nobene terce. Ko nastopijo sekundni postopi, jih skladatelj veže skoraj izključno v kvartna sozvočja, ki so v tem valčku značilna in izrazita. Uporabi tudi njihove obrnitve in akordom doda po kakšno sekundo. Problem odkrivanja »tematičnega« materiala in njegovega razlikovanja od sekundarnega ali prehodnega gradiva,⁵ problem, ki ga je treba v vsaki atonalni skladbi brez opore v tonalnih oblikovnih principih reševati vedno znova, v Valse lente nikakor ni težak. Jedro osnovne misli stoji jasno na začetku:



V okviru ostale, disonantnejše fature skladbe in glede na lastno kvartno strukturo ima konsonanten značaj, tako da skupaj s svojim manj izrazitim nadaljevanjem ustvarja nekakšno »tonalno« oporišče. Obenem rabi tudi kot formalni element, saj ga sredi kratke kompozicije skladatelj skoraj v celoti, nevariiranega ponovi za sekundo više. Tako se načela tradicionalne gradnje, kjer se s ponavljanjem poudari tisto, kar je važno in identično, nadaljujejo tudi v skladateljevem tretjem razvojnem obdobju, ko se je po povratku iz Prage za stalno naselil v Ljubljani.

Kljub osnovni usmerjenosti v atonalnost je tudi v nadaljnjem klavirskem snovanju zaslediti povezovanje raznovrstne tradicije z novimi naziranjmi. V tej smeri je zelo poučna Dvoglasna suita (1928), ki sestoji iz Preludija, Valčka, Uspavanke in Male fuge. Zavoljo mejnih stavkov bi se formalni vzori lahko iskali v baročni suiti, čeprav je bila zaključna giga bolj običajna. Značilna pa je vključitev valčka in uspavanke, teh v romantizmu kar modnih oblik, in to v tridelni obliki, ki jo izkazuje tudi preludij. S stilnimi epitetoni je možno pristopiti še z ene strani: dvoglasje, skupaj s pregledno fakturo in jasno gradnjo ustvarja pravo klasicistično oziroma neoklasicistično prozornost. Glasbena govorica je v osnovi atonalna in enakovredno tretira vse tone kromatične lestvice, čeprav pri tem izstopajo po tradiciji disonantni intervali, zlasti kvarta. Atonalno najbolj dosleden je kanonično zgrajeni Preludij. Tudi Valček ima trden vezni element v osnovnem, ponavljajočem se kvartnem motivu: zmanjšana kvinta, tri čiste kvarte, zmanjšana kvinta. In vendar skladatelj zaključni

³ Objavljena v Novi muziki I/1928, priloga »Mala nova muzika« št. 1, 3.

⁴ Objavljena v Novi muziki I/1928, priloga »Mala nova muzika« št. 5, 8.

⁵ Perle G., *Serial Composition and Atonality*, London 1962, 9.

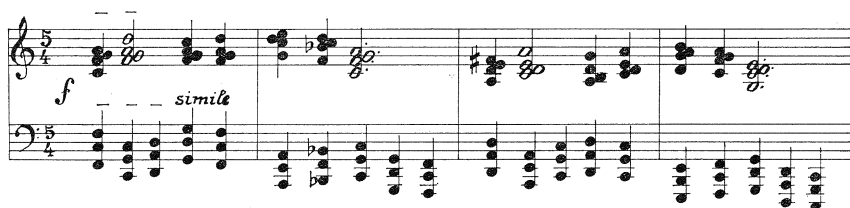
kodo z avtentično kadenco — s presenečnjem, ki je po efektu podobno varljivim in samovoljnim zaključkom v prvem ustvarjalnem obdobju, a s to razliko, da je tam uhajal iz tonalnosti, tu pa se vanjo vrača. Mala fuga je majhna samo glede števila glasov, nikakor pa ne po svoji dolžini in formalni gradnji, ki izkazuje vse obvezne dele, kakor tudi ne po obsežni, izraziti temi. V njej uporabi vseh dvanajst tonov kromatične lestvice, ne da bi se izogibal ponavljanjem:

Opozoriti pa je na dva momenta, ki kažeta na prepletanje atonalnega z načeli, ki veljajo v klasičnih fugah. Tako si *dux* in *comes* odgovarjata realno v kvinti. Še bolj značilno pa je dejstvo, da je večji del reprize zgrajen na ritmiziranem pedalnem tonu, na dominantni, ki pripravlja zaključno avtentično kadenco, tako da jo koda samo še potrdi.

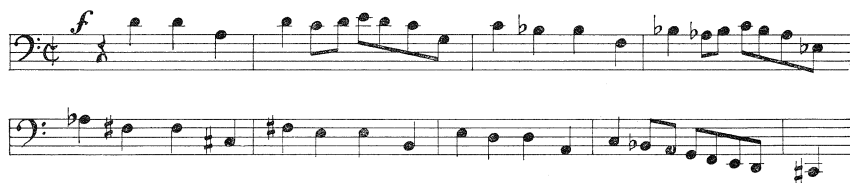
Naslednje leto, leta 1929, je Osterc napisal Interludij, ki je transkripcija tretjega stavka iz Partite za violončelo in klavir, ter Male preludije. Če v Interludiju izvzamemo kvartne harmonije, sta obe deli linearno zasnovani. Preludije, vseh je pet, bi mogli označiti kot tekoče, ritmično enakomerno pulzirajoče konstruktivistične študije v linearnem vodenju glasov. Vsi, razen srednjega, so namreč kanoni, pri čemer gre pri prvem povrh še za kanon v inverziji. Intervali so seveda emancipirani, ne da bi skladatelj posebej iskal ali vztrajal na disonantno ostrejših. Zanimivo pa je, da v vseh preludijih z uporabo intervalov kvinte, kvarte, oktave ter vodilnih tonov jasno kadencira in ustvarja trden zaključek na tonu, ki pa, kar je zopet značilno, ne pomeni vedno tudi tonalnega središča kompozicije. Srednji preludij je poseben primer in še bolj jasno odseva povezavo atonalnosti s tonalnimi principi. Gornji glas je izrazito v F-duru. Oblikovan je tako, da se z 19. taktom melodična linija v raku vrača k svojem začetku. Vendar ta »hin und zurück« ni popoln, ker je spodnji glas bolj svobodno oblikovan, čeprav na koncu izrazito poudari dominantno in se z obsežno kromatično pasajo zaključi na skupni toniki:

Če bi bila spodnja linija tonalno bolj izoblikovana, bi skladbo mogli uvrstiti v bitonalni okvir. Tako pa atonalna komponenta spodnjega glasu ne dovoljuje tako toge kategorizacije. Zvočni rezultat je namreč veliko bliže podobnim rešitvam v nekaterih Osterčevih samospevih, ki so diatonski v melodiki in atonalni v spremljavi.

Nove značilnosti v Osterčevem klavirskem kompozicijskem stavku je zaslediti v prvi skladbi opusa *Koral in fuga* (1933),⁶ ki sta nastali po štiritletni prekinitvi v skladanju za klavir. Gre za poseben slog izražanja, ki ga v podnaslovih mnogih svojih, ne samo klavirskih, kompozicij skladatelj približe določa s pripisom »Kakor koral« ali »Quasi choral«. Njegovo bistvo je v počasnem tempu, enakomerno odvijajočem se sosledju akordov, pri katerih je melodija v najvišjem glasu. V obravnavanem *Koralu* je



sekvenciranje bistveno sredstvo oblikovanja forme, ki zopet izpričuje tridelnost. Razen dveh kromatičnih izmikov je melodija diatonska ter kot bas sodi v tonaliteto F-dura. Vendar je občutek tonalnosti zamegljen. Zavaljo vsaj dveh vzrokov: deloma zaradi dodajanja sekund posameznim akordom,⁷ s katerimi jih skladatelj zvočno nasičuje, veliko bolj pa zaradi dejstva, da sta akordna kompleksa desne oziroma leve roke razmeroma samostojna. Hočem reči: kakor imata, če jima sledimo vsakemu posebej, tonalno izrazito, funkcionalno kvaliteto, pa je ta pri sozvenenju močno načeta, saj se funkcionalne karakteristike enega in drugega kompleksa vedno ne pokrivajo, ker so »premaknjene«. Kljub temu nas primerjava z ostalimi, podobnimi stavki Osterčevega klavirskega opusa pouči, da si je skladatelj ta slog zamislil izrazito homofonsko, kjer je vertikala bolj rezultat vsakokratne navpične zvočne rešitve in ne toliko posledica bolj ali manj svobodnih horizontalnih linij. Zato se zdi, da je bilo slednje hotenje v tem »koralnem« stavku, zlasti v srednjem delu, bolj prisotno, kot je sicer. Harmonska analiza pokaže zelo raznovrstno podobo: od kvintakordov in obrnitev, mimo raznih nepopolnih non-, undecim- in tredecimakordov do kvartnih harmonij, s tem da so pri vseh teh kombinacijah sozvočja polnjena še z dodatnimi toni. — Fuga je po svojih karakteristikah podobna Mali fugi iz Dvoglasne suite; tako po obliki kot po intervalnem odnosu med duxom in comesom. Tonalno občutje pa je v tej živi skladbi močnejše, ne da bi mogli trditi, da je Fuga glede na *Koral* v paralelni molovski tonaliteti, saj že tema, gledana v celoti, niha med d-molom in D-dur in je v primerjavi s tisto v Dvoglasni suiti kar konservativna:

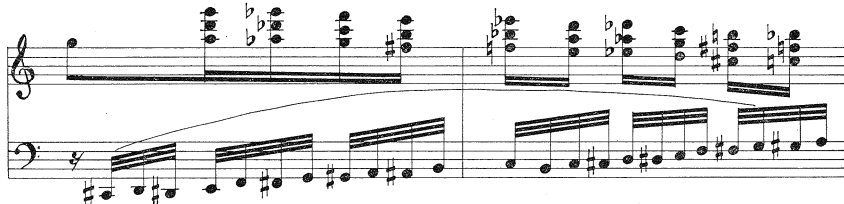


⁶ Izdala in založila skladateljeva hči Lidija Osterc v Ljubljani 1942.

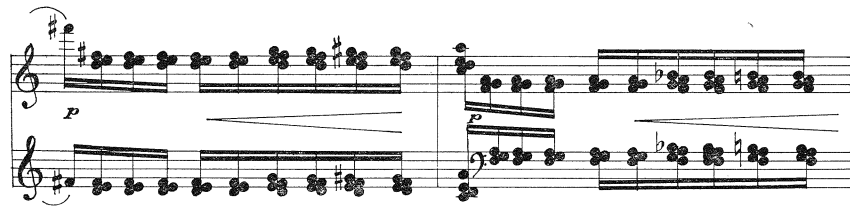
⁷ Persichetti V., *Twentieth Century Harmony*, London 1961, 109.

Bagatele — Moderato, Valse, Allegretto, Koral, Allegro,⁸ ki so bile komponirane isto leto, imajo tipične značilnosti svoje zvrsti, s tem da izstopata tudi groteskna in sarkastična komponenta. To dosega Osterc z alteriranjem posameznih tonov, tako da so v opreki s tonaliteto, ki jo več ali manj jasno fiksira s kadenciranjem. Tako slonita na primer mejna dela valčka na diatonski ostinatni spremljavi, medtem ko je melodija grajena najprej iz čistih kvint, nato pa podana v zmanjšani varianti istega intervala. Tako zbirka ne sodi niti v atonalni predal niti med tiste kompozicije, kjer moremo govoriti o bitonalnosti, ali kjer se atonalni principi povezujejo s tonalnimi, ampak v okvir svobodno, ali še boljše, svojevoljno tretirane tonalnosti. Kljub uporabi kvartnih pa tudi že sekundnih harmonij je tonalno središče skladb namreč vedno prisotno in se skladatelj vanj vrača. Večja navezanost na tradicijo se končno kaže tudi v nizanju štiritaktij, uporabi tridelne forme, simetrije, sekvenciranja.

Nov stilni premik v klavirskem kompozicijskem stavku prinese šele leto 1934, in sicer v dveh opusih: v Toccati in deloma v Arabeskah. Nikoli poprej, vsaj v klavirskem opusu ne, ni Osterc nakopičil toliko disonantnega zvoka, kot prav v Toccati. Nikoli poprej ni bila disonantnost tako kljubujoča in izsiljujoča. Ta hitra, v glavnem dinamično glasna kompozicija ima vse bistvene značilnosti klavirske tokate 20. stoletja. Je motoričnega, homofonskega značaja. Principi polifonskega oblikovanja niso prisotni. Zato pa ne manjka ničesar — od kromatičnih pasaj in ponavljanja istega tona oziroma istih akordov v hitrem tempu do poudarka na



figurah, ki pa so v nenehnem nastajanju in spreminjanju. Poleg kvarte v horizontali in vertikali je očiten močan nagib k intervalom septime in none, zlasti velike septime in male none, ki sta po svoji kvaliteti bolj disonantni od ostalih dveh. Zvočna podoba tokate je jasna: giblje se v atonalnem prostoru, v katerega je vdrla tudi atematika. Pomemben pa je še en moment. Praksa dodajanja sekund akordom je v tej skladbi pripeljala Osterca tudi do harmonskih grozdov:



⁸ Skladatelj jih je v samozaložbi, brez zadnjega Allegra, izdal v Ljubljani leta 1941.

Konec Toccate je zopet izrazito osterčevski: kljub nekaterim dodanim oziroma alteriranim tonom je zaključek možno imeti za avtentično kadenco.

Te in take kadenčne premike v smeri prehodnega ali končnega tonalnega centra je najti tudi v Arabeskah — Moderato, Allegretto, Tranquillo, Vivace, Grave, Presto.⁹ V četrti je možno celo govoriti o tonalnem središču na E. Nasprotni pol je predstavljen v tretji, v Tranquillu. Čeprav njena zaključna avtentična kadenca potrди začetni ton in sama ruši atonalni značaj stavka, je v tej arabeski še najbolj, a tudi tu ne popolnoma, izpolnjena značilnost atematičnih kompozicij, namreč princip nerepeticijskega, na trenutnih asociacijah slonečega oblikovanja zvočnega tkiva. Nujna posledica je seveda svobodno, nesimetrično tretiranje forme. Te karakteristike so prisotne tudi v ostalih arabeskah, ki pa jih je z druge strani možno primerjati z Valse lente iz leta 1927. Tam je skladatelj sredi atonalne fature ponovil celotno izhodiščno misel. Podobno se dogaja tukaj: ponovitve posameznih motivov, figur, akordov, harmonskih zvez in ritmov predstavljajo oprijemališča gradnje, pa tudi slušnega dožemanja teh arabesknih iger s toni.

Kakor se je v desetih letih dvajsetega stoletja dunajska atonalna šola v okviru atonalnosti in atematičnosti zatekla h kratkim oblikam in tako reševala problem formalne gradnje, se je tudi Osterc nagibal k miniaturnim, včasih kar aforističnim formam. Razen tokate iz leta 1934, ki je izjemno obsežna, sestoji njegov zreli klavirski opus iz množice bolj ali manj drobnih, izrazno strnjjenih skladbic oziroma stavkov. Zato naslov naslednje skladateljeve zbirke prav nič ne preseneča. To so Aforizmi (1936):¹⁰ Marcia, Moderato, Allegro, Moderato, Allegro vivace. Razen občasnih, že znanih reminiscenc strukturnih elementov je glasbeni jezik atematičen, v celoti pa trši. Zato ni čudno, da v tem in takem disonantnem svetu zaključek zadnjega aforizma na zvečani kvarti zveni nevtrarno in zato pomirjujoče. V zvezi z močnimi polifonskimi komponentami skladateljevega ustvarjanja, velja omeniti, da v Marcii rešuje vprašanje oblike z uporabo passacaglie: širitaktna punktirana tema, ki se ponovi devetkrat — zadnjič v avgmentaciji v desni roki, nudi trden skelet za oblikovanje atonalne fature s tradicionalnimi sredstvi. Vendar pa je ta vezanost na tradicijo v zbirki izjemna.

Tako predstavljajo Pravljice (1937) njeno logično nadaljevanje v smeri čiščenja in izostrevanja glasbenega jezika, ki ga prevevajo intervali malih sekund, velikih septim, zmanjšanih in zvečanih oktav, malih non in podobno. V takem zvočnem svetu se seveda nujno postavlja vprašanje kontrasta, ki je bistveno za vsako oblikovanje. V prejšnjih letih si je Osterc dovolil kratke, presenetljive ekskurze v tonalnost. Tukaj tega ni več. Zato pa postanejo razumljivi ekscesi v nasprotni smeri, v smeri iskanja novih možnosti izrabe zvoka. Glede na tako usmerjenost je na primer

⁹ Izdanja Univerziteteskog kamerno-muzičkoga združenja »Collegium musicum«, Beograd 1936, No. 4—5.

¹⁰ Iz istega leta je tudi Nokturno. Osnutka te kompozicije, ki naj bi ga po zbranih podatkih, ki mi jih je ljubeznivo dopolnil Danilo Pokorn, hranila Lidija Osterc, žal nisem zasledil.

zahteval, da je v zadnji skladbi zbirke z x označena mesta treba izvajati »z dlanjo po najnižjem kompleksu klaviature«:



Vprašanje estetske opravičenosti in vsakokratne izpovedne nuje teh in takih mest je eno,¹¹ drugo pa je dejstvo, da do tega Osterc ni prišel nankrat. Začetki so v drobnih sekundnih sozvočjih, ki so z leti vse bolj brsteli, postali očitni v Toccati, tu pa dosegli stopnjo pravih clusterjev. In vendar Pravljičice (V deveti deželi, O zlatolaskah, Kralj Matjaž, Pedenj-človek-laketbrada, Intermezzo, Pravljičica in resnica o svetovnem miru), ki nihajo na meji med resnostjo in neresnostjo, izpričujejo izredno bogat čustveni diapazon. Seveda je pri njihovi obravnavi, tako kot doslej, najbolj zanimivo in pomembno odkrivanje novih kvalitete, ki jih izkazujejo, kakor tudi tistega, kar jih veže na že izhojeno pot. V tem smislu bi bilo potrebno omeniti način razvijanja misli, kakor jih razkriva druga pravljica, O zlatolaskah. Ponavljanje daljšega ali krajšega motiva se ne kaže vedno v njegovi dobesednosti, ampak v tem, da moremo tukaj slediti ponavljanju notnih vrednosti posameznih tonov v okviru posameznih taktov kakor tudi (ne vedno doslednemu) ponavljanju osnovne usmerjenosti tonov glede padanja in dviganja, čeprav se intervalne vrednosti pri tem spreminjajo; torej princip, ki deloma spominja na Bartóka in njegovo zmožnost izoblikovanja obsežne kompozicije iz enega samega jedra, sestojčega iz nekaj intervalov. Vsakršna nadaljnja primerjava bi bila seveda dvomljiva in predimenzionirana, saj so rezultati, ki jih je dosegel Osterc v tej smeri skromni v primerjavi z rezultati njegovega starejšega sodobnika.

Večje »drznosti« in »avantgardnosti«, kakor ju je izpričal v Pravljičicah, Osterc ni dosegel. Še naprej je povezoval starejše z novejšim, tradicionalno s pravkar doseženim. Osnova je sevé ostala — atematičnost in atonalnost, ki je zdaj bolj »čista« zdaj zopet nagiblje k bitonalnosti pa tudi tonalnosti. Topografski opis vsake posamezne skladbice bi sicer podrobneje določil njeno strukturo in stilnost, ne bi pa bistveno prispeval k osvetlitvi že povedanega. To velja za razmeroma umirjene Quatre miniatures (Moderato, Tranquillo, Valse, Choral-Lento — 1938),¹² za Trois esquisses (Moderato, Tranquillo, Allegretto — 1939)¹³ kakor tudi za Six petits morceaux pour piano (Andante, Allegretto, Tranquillo, Tempo di valse, Andantino, Largo — 1940)¹⁴ in formalno jasno Fantaisie chromatique (1940), ki ni prav nič bolj kromatična od drugih kompozicij skladateljve zrele razvojne faze. Zanimivo je pač omeniti, da je njen drugi sta-

¹¹ Prim. Lipovšek M., *Slavko Osterc*, SGR I/1952, št. 2, 42—43.

¹² Izdala Glasbena Matica, Ljubljana 1938.

¹³ Rokopis hrani Francka Rojec-Ornikova.

¹⁴ Izdal Mladinski pevski zbor »Vilhar« na Rakeku, Ljubljana 1940.

vek — Moderato — zgrajen na kanonični inverziji diskanta tako, da začne bas po presledku enega takta za čisto undecimo niže. Za začetek vplete Osterc tudi kompletno dvanajsttotsko serijo, četudi jo potem ne uporablja kot nedotakljiv in nespremenljiv model za nadaljnje oblikovanje, ampak kot napoved bolj ali manj svobodne obravnave poltonov kromatične lestvice:



higher because most of the entries comprise sizeable collections. As his first attempts in composition are devoted to the piano, and because he wrote for this instrument — although it was not in the centre of his creative field — all his life, we have a complete continuity for our analysis. Early experiments belong in the sphere of the belated romantic tradition. Some compositions, however, reveal distinctive impressionistic idiom with parallel chords, augmented chords and the whole tone scale and so on. The stylistic turning point in his technique of composition was conditioned by his two years' study in Prague where he was, for the greater part, influenced by the progressive ideas of Alois Hába and Karl Boleslav Jirák. The composer enters a new atonal sphere where all principles of functional harmony have disappeared. Consequently, dissonance, both vertical and horizontal, assumed an independent, structural and expressive quality. So when the form and texture (particularly the polyphonic treatment of parts) are considered, neoclassical and neobaroque traits are found to be displayed. The harmonic idiom of Osterc in his mature period can be very varied. Thus he employs chords by thirds, fourths, added-note chords, chords by seconds and also clusters and compound harmonies which implies always an atonal basis. The latter is sometimes more »pure« and sometimes it inclines to bitonality and even tonality. When the dodecaphony is regarded, we also observe in some places, a complete series of twelve tones, although it is not employed as an unchangeable and untouchable model for his further work, but only as an annunciation of a more or less free treatment of the semitones of the chromatic scale. Thus, Osterc is a composer who seeks to find in each new opus a new solution of sounds and who goes his own way rather than onesidedly following any one of the mainstreams represented by the modernists of the first half of the twentieth century.

PROBLEM INSTRUMENTALNEGA IN GLASBENEGA TEATRA*

Vinko Globokar (Ljubljana)

Znano nam je, v kako veliko krizo je zašla evropska sodobna glasba v letih 1950/1960. Nastala je zaradi prevelikega dogmatiziranja Webernovih dognanj in zapuščin, katerih posledica sta bili pretirana organizacija glasbenega materiala in popolnoma abstraktno gledanje na glasbo. Zaradi tehnike »popolne serializacije« je glasbena materija postala vse bolj in bolj enolična in brezizrazna, razcvetel se je manierizem in je zato tudi marsikateri nepomembni eksperiment bil dogmatično proglašen za »veliko resnico«.

Ravno na višku te krize, leta 1959, so v Kölnu izvedli «*Piano Concerto*» Amerikanca John Cage-a. V nasprotju s tradicijo John Cage ni izdelal partiture, napisal je samo ločene, delno fiksirane, delno aleatorične orkestralne parte, v katerih je pustil veliko svobodo izvajalcem, jim sugeriral raznovrstne »gibe« (franc. ACTIONS), raznoliko ponašanje (ATTITUDES), jih silil k iznajdbi nenavadnih šumov na svojih instrumentih, vse to z namenom, da bi provocirali publiko in izzvali pri njej neko reakcijo. Publika se spremeni iz poslušalca v gledalca, reagira in s svojimi reakcijami razvije pri instrumentalistu čut za pretiravanje. V tem trenutku se instrumentalist na odru podzavestno spremeni v igralca. Takoj lahko vidimo, kam vodi takšna koncepcija. Na »koncertu« ni več glasba, ki jo slišimo, najvažnejši faktor, tisto, kar vidimo, postane prav tako pomembno in celo prehaja v ospredje.

Lahko si predstavljamo, kako velikega pomena je bila izvedba te skladbe v situaciji, ki je vladala leta 1959. Mnogi skladatelji so takrat mislili, da je to izhod iz slepe ulice. Pričeli so razvijati in analizirati gibanje, vizualne momente, dejanja, situacije, ki bolj ali manj zavestno nastajajo med izvajanjem na koncertnem odru, in so jih zavestno vključili v proces komponiranja, delno celo prepričani, da ni glasba sama kot taka več sposobna izpolnjevati nalog, ki jih je izpolnjevala v zadnjih dveh stoletjih. S tem pa se začneja instrumentalni in kasneje glasbeni teater.

Če instrumentalist s svojim instrumentom ali s svojim telesom izvaja določene »gibe«, zavzema določene »položaje« (gibi ali položaji so lahko svobodni ali predpisani), tedaj bomo govorili o instrumentalnem teatru.

* K temu prim. La Musique et ses problèmes contemporains, Ed. Julliard 1963.

Pojem »glasbeni teater« bomo uporabljali takrat, ko bomo zasledili scensko igro, uporabo razsvetljave, dia- ali kinoprojekcije, mimike, govora in podobno.

Ali je mogoče pripraviti instrumentalista do tega, da bi se gibal med igranjem, da bi govoril? Zakaj spremeniti dobrega instrumentalista v slabega igralca? Ali ni sodobni teater odkril in tudi temeljito uporabil tehnična sredstva, ki jih glasbeni teater pogostoma tako »amatersko« rabi? Na množico vprašanj, ki se nam nehote pojavljajo, bomo skušali odgovoriti s primeri in analizo nekaterih del.

V primeru, da bi pri »*Piano Concertu*« J. Cage-a občinstvo ostalo mirno in ne bi reagirali na provokacije s strani orkestra, do dialoga z izvajalci in do procesa transformacije koncerta v teater sploh ne bi prišlo. Vidimo torej, da je bila Cage-u udeležba občinstva pri igri nujna komponenta, brez katere skladba ne bi uspela.

To nevarnost, da se publika ne bi vključila v igro, da ne bi reagirala, premesti nemški komponist Dieter Schnebel s tem, da ima vsako gibanje, vsak položaj, šume, reagiranje ali nereagiranje publike, skratka trenutno stanje v dvorani za sestavni del kompozicije. Občinstvo s svojim nepredvidnim obnašanjem prispeva svoj aleatorični delež k ustvarjanju zvočnega dogajanja, k ustvarjanju zvočne zgoščenosti (*DENSITÉ SONORE*). Instrumentalist ima na voljo neizčrpen katalog zvočnih ali vizualnih »dejanj«, s katerimi lahko izziva kakor tudi reagira na trenutno stanje v dvorani. Že na podlagi teh dveh primerov lahko slutimo, pred kakšnimi novimi zahtevami je izvajalec.

Medtem ko Cage in Schnebel pustita izvajalcu precejšnjo ali celo popolno svobodo in zahtevata od njega mnogo iznajdljivosti, Argentinec Mauricio Kagel, nasprotno, izpiše izvajalcu z veliko natančnostjo vsako najmanjše »dejanje«. V skladbi »*Sonant*« za kitaro, harfo, kontrabas in tolkala nosi na primer eden izmed desetih stavkov naslednjo pripombo: »Ta stavek se lahko resnično izvede, lahko se pa tudi izvajajo samo gibi, ki bi jih izvajalci delali, če bi resnično izvedli stavek« (natačno dihanje, sinkronizirani prstni red, točni »gibi« itd. . . .) V tem primeru mora torej izvajalec neprenehoma misliti na glasbeni material, če hoče interpretirati vizualno »dejanje«. Naj takoj poudarimo, da bi mimika bila le površna zunanja imitacija gibov, ki nastajajo pri glasbenem izvajanju. V tej skladbi najdemo še druge zanimivosti. Eden izmed stavkov sestoji iz dolgega teksta, ki opisuje in razlaga glasbena in vizualna »dejanja«. Izvajalec bere tekst na glas ali potihoma in je hitrost, s katero se odvijajo »dejanja«, odvisna od hitrosti branja teksta. V tem primeru se novi element pridruži zvoku in gibom, to je glas oziroma tekst. V prvem stavku, ki smo ga opisali, je bil glasbeni moment pogoj vizualnemu momentu; tu je branje teksta pogoj glasbenemu in vizualnemu momentu.

Do sedaj omenjeni »gibi« so izhajali neposredno iz glasbe, iz njene izvedbe (igrati, škripati, udarjati, menjati pedale pri harfi . . .). Toda Kagel si izmisli obratni proces in predpiše nemuzikalne »gibe«, ki povzročijo nastanek zvoka (npr. nastanek šuma pri podpisu svojega imena na koži pavke, pri metanju šopa palic po tolkalih ali po strunah harfe, pri vrtenju kovanca na pavki in podobno). Vezi med glasbo, »gibi« in tekstom

so tu res globoke in večsmerne ter je na tej stopnji instrumentalni teater mnogo več kot pa preprosta sinteza dveh ali treh vej umetnosti.

Kot nadaljnji primer »teatralizacije« glasbe naj omenimo partituro v obliki kompleksne risbe Silvana Bussotija »5 Piano pieces for David Tudor«. Ta risba naj bi sugerirala solistu glasbena in vizualna »dejanja«. Izvajalec, tu kot pri Cage-u ali Schneblu, ni več človek, ki samo reproducira skladbo. Mora jo ustvariti, jo izoblikovati; brez njega opus samo navidezno obstoja. Izvajalec mora tu pokazati mnogo lastne iniciative, igrati, imitirati, govoriti, oponašati ter reagirati na situacije, ki jih ni mogel predvideti. Potrebno mu je mnogo psihološkega čuta, spontanost mišljenja in komunikativnost z ljudmi mu morata biti prirojena, če hoče biti sposoben popolnoma se angažirati v delo, ki ga ustvarja.

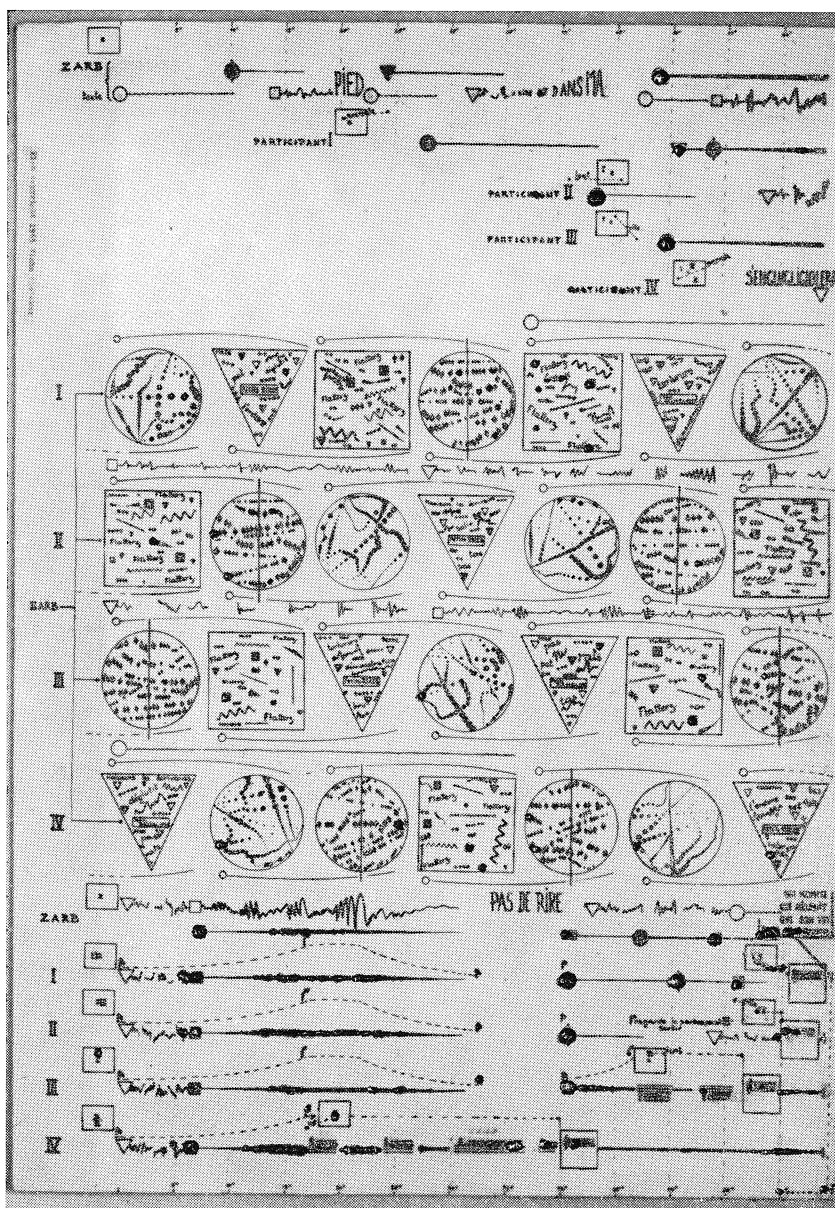
Na vprašanje »zakaj spremeniti dobre instrumentaliste v slabe igralce?« lahko zavržno odgovorimo, da je za to panogo umetnosti potrebna nova kategorija izvajalcev, ki se, kakor je videti, polagoma že pojavlja. Klicati na pomoč tradicionalne glasbenike sinfoničnih orkestrrov za izvedbo takih del vsekakor ni srečna rešitev.

Zaradi pomanjkanja specializiranih izvajalcev učinkujejo večkrat izvedbe takih del dokaj groteskno. Med drugim je tudi to vzrok, da so avtorji, kot Kagel ali Bussoti, razširili svoj delokrog s tem, da so priključili instrumentalistom poklicne igralce, mimike in pevce ter rabili tehnično opremljeni teater, gledališki oder.

»Sur Scene« Mauricia Kagla interpretirajo 3 instrumentalisti, en igralec oziroma predavatelj, en pevec in en mimik. V ozadju tega dela slutimo parodiranje na svet sodobne glasbe. Trije instrumentalisti nam predvajajo kompletni katalog zvočnih efektov ter zvočnih deformacij, ki jih v sodobni glasbi skladatelji pogostoma prav poceni uporabljajo. Parodija se ne dotakne samo glasbe kot take, ampak tudi gibov, gest in obnašanja, ki nastajajo pri glasbenem izvajanju kot na primer: prihod na oder, pretirano priklanjanje, gretje prstov, radiranje napak na notah, hitri tek od enega instrumenta do drugega itd. Predavatelj neprenehoma govori. Govori seveda o sodobni glasbi, oponašajoč dolgovezna predavanja, ki jih pogostoma slišimo na raznih festivalih sodobne glasbe. Mimika je zrelo publike. Gleda ljudi, se dolgočasi, pobere koncertni list od tal, ga nevede mečka, raztrga ter razmeče po tleh, pozdravlja nekoga, se smeje in celo nekomu meče rože. Ali nas to ne spominja na publiko koncertnih dvoran?

V tem Kaglovem delu in še prav posebno v kasnejših, kot so »Tremens« ali »Phonophonie«, ni več prehoda koncertnega stanja v teatrsko stanje, kot smo to zasledili pri skladbi »Sonant«. Tu imamo takoj opravka s pravim glasbenim teatrom. Čeprav se nikoli ne spremenijo v običajno scensko glasbo, je glasba v teh delih le vedno bolj postavljena v ozadje, njena pomembnost se vidno zmanjšuje. Ker izginja v prid teatra, naj bi to bil dokaz, da je glasbeni teater na jalovi poti? S stališča glasbenika je to vprašanje odprto.

Posvetili smo toliko pozornosti Kaglu, ker je s Schneblom najbolj dosleden in najbolj ekstremen primer. Če Luciano Berio v skladbi »Circles« predpiše »dejanja« solistki (menjava prostora na odru), je to



Vinko Globokar, *PLAN za igralca Zarba in 4 soigralce (1965)**

Primer partiture v obliki risbe, ki sugerira izvajalcem glasbena »dejanja«, predpiše način govora in recitacije, določuje način prihoda in odhoda z odra ter je istočasno načrt za odrsko razsvetljavo, ki ima tu enako vrednost kot glasba, govor in gibanje.

* Z dovoljenjem C. F. Peters / Henry Litolf Verlag — Frankfurt/Main.

predvsem zaradi uvajanja nove dimenzije, to je širjenje zvoka v prostoru. Važno mu je, iz katere točke na odru bo zvok prihajal; vsaka izmed teh točk je seveda kompozicijsko utemeljena in integrirana. Ko v skladbi »Sequenza V« predpiše solistu nekaj primitivnih gibov z instrumentom, hoče prek teh gibov priklicati spomin velikega klovna Grocka, kateremu je delo posvečeno. Če Henri Pousseur v svoji mobilni skladbi »Repons« vpelje vodjo igre (MENEUR DE JEU), ki pripoveduje neki pesniški tekst, ki vodi vsa glasbena »dogajanja« s šahovnico, obnašajoč se na odru kot pravi gentilhomme iz 18. stoletja, je na eni strani zato, ker hoče poudariti ambient igre in plesa, tako karakterističen za Mozartove čase, predvsem pa zato, da nadomesti dirigenta z mnogo bolj koristno osebo. Ta vodja igre je igravec, ki med drugim vodi orkester ne z gibi kot običajen dirigent, ampak s pomočjo pesniškega teksta, ki služi za orientacijo izvajalcem ali jim celo razlaga potek igre in skladbe.

Zasledili smo dve smeri: eno zelo dosledno (primer Schnebla, Busotija in Kagla), drugo le bolj slučajno, v kateri komponisti segajo po »gibu« kot takem bolj iz dopolnilnih in obogatitvenih namenov. V prvi smeri — dosledni — smo bili priča transformaciji koncertnega stanja v teatsko stanje in nekakšnemu bagateliziranju glasbene materije. Ta smer je v polnem razvojnem stanju — ali pa zatonu —, odvisno je le, pod kakšnim zornim kotom to gledamo. Stališči glasbenika in gledališkega človeka bosta tu različni, ker je glasbenik izmed vseh umetnikov najbolj »puristično« nastrojen. Le zakaj?!

Iz krize, v kateri je bila sodobna glasba pred 10. leti, so se komponisti izkopali s tem, da so se obrnili k spoznanju in resnicam preteklosti. Reintegrirali so ponovno pojem napetosti in popuščanja kot nadomestilo za prejšnjo tonalno harmonijo, dinamika in »morfologija« zvoka, ki sta bili dolgo serializirani se zopet svobodno uporabljata v ekspresivne namene, komponist se prične zanimati za druge glasbene kulture, skuša spoznavati njena bistva, opaziti je zaton abstraktnosti v korist bolj konkretnega človeškega gledanja, končno se komponist zopet zaveda težkih problemov komunikacije z človekom. Pri teh skladateljih je poseg po »gibu« obogatitev, ker so prepričani, da glasba ni nikoli ČISTA, ampak FUNKCIONALNA. »Gib« je koristen takrat, ko lahko pripomore k boljšemu razumevanju, k boljši in širši komunikaciji s človekom. Ta je prav gotovo postala osnovni problem sodobne glasbe, ki je v širšem pomenu besede vse bolj in bolj angažirana. Zaradi njene funkcionalnosti je uporaba »giba« samo lahko koristna in plodna, pod pogojem, da se zavedamo vsega, kar je konstruktivno in tudi destruktivno v njem.

SUMMARY

In the period approximately between 1950 and 1960 as a result of exaggerated dogmatization of Webern's principles and of too abstract views, contemporary European music found itself enveloped in a crisis. Some composers endeavoured to escape from this by combining the performance of their compositions with movement, visual action and so on. In this way the so-called instrumental and musical theatre came into being. In the case of the former the instrumentalist performs certain physical movements whereas in the case of the latter the music is accompanied by scenic action, mime, speech etc. The author of the article elucidates the nature and the problem of instrumental theatre by commenting on the characteristic features of some works of composers such as: J.Cage, D. Schnebel, M. Kagel, L. Berio, H. Pousseur, and S. Bussoti. Finally he comes to the conclusion that the employment of »action« may be fruitful and useful in those cases where it helps to a better understanding and to a better and broader communication with the audience. However, this can be attained only if we are aware of the constructive and destructive elements which are inherent in the »action«.

PREŠERNOVA »NEZAKONSKA MATI« — LJUDSKA PESEM

Zmaga K u m e r

»Pod Prešernovim peresom je dobilo ljudsko besedilo višjo estetsko in umetniško vrednost. Šele tako se je pokazala slovenska ljudska pesem v vsej svoji nepopačeni lepoti«, je zapisal Fr. Albreht v predgovoru Golieve knjige »Gospod Baroda in druge ljudske pesmi« (Ljubljana 1966). Zdi se, da je pri nas še zelo ukoreninjeno mnenje, da je med ljudsko pesmijo in umetno poezijo pravi prepad: na eni strani neogljenjeno, neuko jecljanje preprostega človeka, ki ne zna prav povedati svoje misli, na drugi strani pa blesteča poezija izobraženega pesnika. Marsikdo je prepričan, da so ljudske pesmi bodisi nekakšni osnutki, ki jim šele umetnikova roka dá pravo podobo, ali pa zaprašene starine, ki jih je treba očistiti, preden jih moreš brez zadrege razstaviti na ogled. V vsakem primeru naj bi bila ljudska pesem nekaj, kar pravzaprav ne sodi več v naš čas. Lahko se sicer romantično navdušujemo zanjo — podobno kot postajajo običaji vse bolj turistične atrakcije — ali smo samo pripravljeni prizanesljivo priznati ji neko, nam nerazumljivo vrednost, v vsakdanjem življenju pa ne vemo prav, kaj naj bi počeli z njo. Vsaj ne s tako, kakršna je. Ta od-tujenost ljudski pesmi je tem večja in tem močnejša, čim bolj se spre-minjajo življenjske okoliščine in čim bolj se razrašča moderna, vse ize-načujoča civilizacija. Zdi se, da je za ljudsko pesem — vsaj kakršno smo poznali doslej — čimdalje manj časa in prostora v življenju ter da bo kmalu zdrknila tudi z lestvice vrednot kot nekakšna zastarela, doslužena predhodnica umetne poezije. V resnici pa ljudska poezija ni predhodnica umetne in njena vloga ni končana v trenutku, ko postane narod pismen, izobražen, ko nastopijo v njem šolani pesniki. Ljudska pesem je posebna zvrst besedne umetnosti, ki ima svoje zakonitosti nastanka, razvoja in razkroja, ki ima svojo vrednost ter živi samostojno življenje ob umetni poeziji. Nikakor ni manj pomembna od umetne, le drugačna, vrednota pa vsekakor in vselej.

Kadar ustvarja šolani pesnik, zajema iz svojega individualnega čustvovanja in mišljenja ter skuša najti temu primeren jezikovni izraz. Ljudski pesnik pa izrazi svojo misel in čustvo tako, kakor je navadno v njegovem okolju. Ker je, čeprav nadpoprečno nadarjen posameznik, hkrati član občestva, v katerem živi, zato tudi misli, čustvuje in se izraža tako kot to občestvo, ki ima svoje značilnosti glede na pokrajino,

kjer prebiva, in etnično skupino, ki ji pripada. Posledica tega so ustaljene rečenice, prispodobe, ponavljanja, pridevki itd., ki niso znamenje primitivizma, ampak neke značilne tradicionalnosti, zaradi katere se je ljudska pesem ohranjevala skozi dolga stoletja. Vsa ta izrazna sredstva občutimo kot jezikovni slog ljudske pesmi in to ji daje tudi poseben čar. V ljudski pesmi je izražanje zelo stvarno, ne izgublja se v razmišljanje, ampak pove s prispodobo brez odvečnih razlag. Ljudska pesem učinkuje plastično kakor slika velikih ploskev in močnih barv, nikoli ni dolgovezna, raje drastična; in če je lirično ubrana, ni solzavo vodena.

Kadar pa se ljudski pesnik odreče temu slogu in skuša posnemati umetne pesmi, nastane navadno nekaj dolgoveznega in gostobesednega, nekaj občutno nepristnega. Enako se le redko posreči šolanemu pesniku ujeti pravi ton ljudske izraznosti. Še bolj je tvegano, če skuša besedilo ljudske pesmi popravljati, ga uglajevati, izboljševati. Tudi velikim pesnikom to ne uspe zmeraj. Dokaz za to so lahko kar Prešernove »ljudske posnažene«, med njimi zlasti Lepa Vida, ki se »pod Prešernovim peresom« ni »pokazala« v »nepopačeni lepoti« ljudske pesmi, ampak je zablestela kot Prešernova prepesnitev, kot njegova umetnina. Zanimivo je, da nobena teh »posnaženih« ni našla nazaj med ljudstvo, kot se je npr. pozneje zgodilo z Jenkovo balado Knezov zet — ki je prvotnega Graščakovega vrtnarja popolnoma izpodrinila — ampak so ostale v šolskih čitankah in antologijah, ljudstvo pa je še naprej pelo po svoje. Nasprotno so se ljudskim pevcem priljubile nekatere Prešernove izvirne pesmi, v katerih se je znal izraziti preprosto kakor kmečki fant in je tudi miselna vsebina pesmi zaradi tople človečnosti razumljiva vsakomur. Največji odmev se zdi da je doživela Prešernova Nezakonska mati, ki jo pojo tako na koncertnem odru kot v preprosti družbi.

Bibliografija navaja, da je Nezakonska mati našla več glasbenih oblikovalcev.¹ Prvi, Kamilo Mašek, jo je priredil za glas in klavir ter objavil v 6. zv. Slovenske Gerlice (Ljubljana 1859) kot 16. pesem iz »Venca slovenskih pesem Dr. Fr. Prešerna«. Skoraj 30 let pozneje je izšel samospev Frana S. Vilharja (Skladbe I, 1883); melodijo je potem H. Volarič priredil še za tamburaški zbor. Benjamin Ipavec je svojo priredbo za glas in klavir objavil leta 1896. Sledil mu je Josip Michl, ki je med »Štiri Prešernove pesmi« (Ljubljana 1921) kot prvo uvrstil prav Nezakonsko mater. Samospev A. Lisca iz leta 1940 je ostal v rokopisu. Končno naj omenimo, da je ob Nezakonski materi dobil navdih za svojo simfonično pesnitev in baletno sliko tudi Slavko Osterc.

Vse te priredbe, tudi preprostejša Maškova, so ostale koncertne skladbe. Če bi bile pisane za zbor, bi se bile morda še kako razširile med podeželskimi zbori, prekomponirani samospev pa je vse prezahtevna glasbena oblika, da bi se ga mogel lotiti nešolan pevec.

Pač pa je Prešernovo globoko občuteno besedilo ganilo ljudske pevce, da so ga začeli peti na svoje melodije. Doslej se je nabralo 5 zapisov oziroma zvočnih posnetkov Nezakonske matere. Prvi jo je zapisal Matej Hu-

¹ Št. Bulovec, *Prešeren v glasbi*. Muzikološki zbornik I, Ljubljana 1965, str. 99.

bad leta 1904 po petju natararice Mici v gostilni »Pri sokolu« v Ljubljani (sgn. 0 4524 v Glasbeno narodopisnem institutu, odslej cit. kot GNI). Učitelj Josip Korban jo je leta 1907 zapisal v Lučah v Savinjski dolini, kjer mu je pela Amalija Zemljč (GNI O 1957). Naslednje leto (1908) jo je zapela Francu Kramarju Terezija Florjančič v Hradeckega vasi pri Ljubljani, zdaj Hradeckega cesta (pod Golovcem) (GNI O 3966). Zapis Antona Plevnika iz Črnomlja (GNI O 5738) je menda iz leta 1909, ko je zapisoval pesmi svoje sestre Micke. Končno smo jo leta 1957 posneli še na magnetofon v Žejah pri Moravčah (GNI M 21.579). Pri Pangrévih nam jo je zapela gospodinja Franciška Jemec, pevka z izredno obsežnim repertoarjem.

Vsi zapisovalci razen Kramarja so se zadovoljili kar s prvo kitico, češ da je besedilo takó Prešernovo. V resnici pa so si ga pevke vendarle malo po svoje prikrojile ali se takšnega naučile od drugih. Primerjajmo najprej 1. kitico (hkrati edino) Hubadovega, Korbanovega in Plevnikovega zapisa s Prešernovim izvirnikom, potem pa še obe popolni varianti, da se pokažejo razlike.

Prešeren

Kaj pa je tebe treba biló,
dete ljubó, dete lepó,
meni mladi deklici,
neporočeni materi?

Hubad

Kaj pa je tebe treba *blo*,
dete *lepo*, dete *sladko*,
meni *ubogi* deklici,
neporočeni *mamici*?

Korban

Kaj pa je tebe treba bilo,
dete *prezalo*, dete *mlado*,
meni mladi dekuljci,
neporočeni materi?

Plevnik

Kaj pa je tebe treba *blo*,
dete *lepo*, dete *sladko*,
meni *ubogi* deklici,
neporočeni *mamici*?

1. Kaj pa je tebe treba biló,
dete ljubo, dete lepó,
meni mladi deklici,
neporočeni materi?
2. Oča so kleli, tepli me,
mati nad mano jokali se,
moji se mene sramovali so,
tuji za mano kazáli so.
3. On, ki je sam bil ljubi moj,
on, ki je pravi oča tvoj,
šel je po svetu, Bog ve kam,
tebe in mene ga je sram!
4. Kaj pa je tebe treba biló,
dete ljubo, dete lepó!
Al' te je treba biló, al' ne,
vendar presrečno ljubim te.
5. Meni nebo odprto se zdi,
kadar se v tvoje ozrem oči,
kadar prijazno nasmejaš se,
kar sem prestala, pozabljeno je.
6. On, ki ptice pod nebom živi,
naj ti da srečne, vesele dni!
Al' te je treba biló, al' ne,
vedno bom srčno ljubila te.
1. Kaj pa je tebe treba *blo*,
dete ljubo, dete lepó,
meni *nedolžni* deklici,
neporočeni materi?
2. Oče so kleli, tepli me,
nad mano mat jokali se,
moj so se mene sramoval,
tuji za mano *so kazal*.
3. On, ki je sam bil ljubi moj,
on, ki je pravi oče tvoj,
šel je po svetu, Bog ve kam,
tebe in mene ga je sram.
4. Kaj pa je tebe treba *blo*,
dete ljubo, dete lepó!
Al' te je treba *blo*, al' ne,
vendar *prisrečno* ljubim te.
5. *Men se nebo odprto* zdi,
kadar se v tvoje ozrem oči,
kadar prijazno nasmejaš se,
kar sem prestala, pozabljeno je.
6. On, ki *pod nebom ptice* živi,
naj ti da *lepe, srečne dni!*
Al' te je treba *blo* al' ne,
jaz vedno bom ljubila te.
1. *Dete nedovžno, dete mladó, mladó*
kaj pa je tebe treba blo,
meni še mladi deklici, deklici,
neporočeni mamiči?
2. Očka so kleli, tepli me, *tepli me*,
mamica nad mano jokali se.
Moji se mene *srámvali*, *srámvali*,
tuji za mano *kázali*.
3. On, *k je biv pravi oče tvoj*, oče tvoj,
on, *k je biv pravi ljubi moj*,
šew je po svetu, Boh ve kam, *Boh ve kam*,
tebe in mene ga je sram.
4. *Kaj pa je tebe treba blo*,
dete ljubo, dete lepó!
Al' te je treba *blo*, al' ne,
vendar *prisrečno* ljubim te.
5. *Men se nebo odprto* se zdi,
kadar se v tvoje ozrem oči,
kadar prijazno nasmejaš se,
kar sem prestala, pozabljeno je.
6. On, ki *pod nebom ptice* živi,
naj ti da *lepe, srečne dni!*
Al' te je treba *blo* al' ne,
jaz vedno bom ljubila te.
7. *Káko prijazno se smejaš, se smejaš*,
meni *pa s tem veselje striš*.
8. *Kadar pogledam tvoje oči, oči*,
nebo odprto se mi zdi.
9. *Dete nedovžno, dete mladó, mladó*,
kaj pa je tebe treba blo.

Spremembe niso znatne; ponajveč je spremenjen besedni red ali zamenjana kakšna beseda. Še najbolj samosvoja je varianta iz Žej, čeprav je pevka povedala, da je besedilo Prešernovo, le da je nemara kitice malo zamenjala. Vzrok za tolikšno skladnost med ljudskimi variantami in Prešernovim besedilom ne bo v nekakšnem spoštovanju do pesnikove besede. Kadar si ljudski pevci neko pesem prisvojijo, jo prisvojijo popolnoma, in suvereno razpolagajo z njo, ne meneč se za avtorja. Sodim, da zategadelj ni večjih sprememb, ker se je Prešeren v načinu izražanja popolnoma približal stilu ljudske poezije. Jezik mu je preprost in vsak verz je zaključena misel. Sicer si je v svojih pesmih večkrat privoščil tako imenovani enjambement in besedni red pri njem ni vselej naraven. Tudi v »ljudskih posnaženih« si je tu in tam dovolil take svoboščine, npr. v Lepi Vidi:

Če doma jim dobro ni, žerjavi
se čez morje vzdignejo, ti z mano
pojdi srčno si ozdravit rano ...

ali v pesmi Sanje:

Rudeča, sin! rudečo kri
pomeni, ki jo boš prelil,
pomeni bela belo smrt ...

V ljudski pesmi nikoli ne boš dobil takih verzov, pri katerih se misel nadaljuje v prihodnjem in je treba naravni besedni red šele iskati. Tak način izražanja je tuj ljudski poeziji in ljudskih pevcev ne more ogreti. Za ljudski stil je značilna jasnost: vsak verz je zaključena misel in besedni red je tak, kakor v vsakdanji govorici, le da je besedilo ritmizirano. Prešeren pri popravljanju ljudskih pesmi ni imel vedno srečne roke. V Nezakonski materi pa mu teče beseda, kakor da jo je prepisal iz pesmarice kmečkega dekleta: nič ni izumetničeno, nič odveč, čisto vsakdanje, vsakomur razumljivo, ne sentimentalno, ampak pretresljivo čustveno. Nekateri verzi so kakor izposojeni iz ljudske pesmi. Npr. verza:

Oča so kleli, tepli me,
mati nad mano jokali se

spominjata na ljubezensko :

Očka se kregajo,
mamca me tepejo ... (prim. Štrekelj II/3809—10)

Če dodamo k temu še, da je tematika pesmi vzeta iz vsakdanjega življenja, iz vedno aktualne problematike nezakonskega materinstva, potem ni čudno, da se je — čeprav izhaja iz najzlahtnejšega vrta naše umetne poezije — udomačila med ljudskimi pevkami.

Značilno je, da je od petih variant samo ena iz izrazito kmečkega okolja, pa še ta iz bližine Ljubljane. Pevka iz Žej na Moravskem jo je namreč slišala od sorodnice iz Brezovice. Tako izhajajo kar trije primeri iz ljubljanske okolice.

Dva ljubljanska — Hubadov in Kramarjev — se tudi melodično do podrobnosti ujemata. Melodija je sestavljena iz dveh fraz, A in B, ki se

ponovita z neznatno spremembo v drugem B tik pred kadenco. Zdi se, kot bi pevki omahovali med dvo- in štiridelnostjo v melodiji. To nejasnost opravičuje oblika besedila. Čeprav ga je namreč Prešeren razdelil v štiri- vrstične kitice, je z rimo vezal po dva in dva verza skupaj.



Kaj na je te-be treba blo, de-te le-po, de-te sladko, meni u-bo-gi deklici, ne-ro-to-če-ri mamici.



Kaj na je tebe tre-ba blo, de-te ljubo, dete lepo, meni nedolžni deklici, ne-poro-če-ri mate-ri.

Korbanova lučka varianta je po obliki enaka prejšnjima dvema (ABABk), melodično pa drugačna. Vzrok za to razberemo iz zapisovalčeve opombe: »Na to melodijo se poje tudi: Pri ofrehtu.« Potem navaja besedilo, ki pa se ne ujema prav dobro z napevom, ker ga je očitno pisal napamet. Lučka godovna kolednica je morala biti v tistem času ena najbolj vsakdanjih in pogosto rabljenih pesmi, saj so jo še petdeset let kasneje zapeli do pičice enako, če izvzamemo nujno prilagoditev melodije drugačnemu besedilu, namreč Nezakonski materi. Korban je predpisal 6/8 takt, vendar terja metrum besedila 3/8.



Mi smo prišli gje-ra-ti kose te jutri re-šo-va-li, ko bo jutri va-ši god, noj nato vince bo za vaš tod.




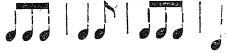

Kaj na je te-be treba bi-lo, dete pre-za-lo, dete mlado, meeni mladi dek-kujci, ne-poro-čeni mate-ri.

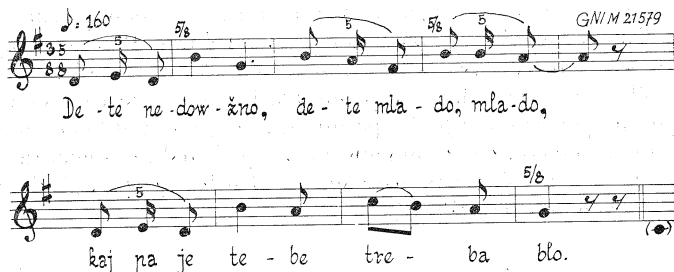
Kot smo že omenili, kažejo ljudske melodije Nezakonske matere nekakšno omahovanje med dvo- in štiridelno obliko. Saj je tudi kadenca po drugi frazi redno na toniki, tako da bi se melodija lahko tam končala. Da to ni prazna domneva, dokazuje Plevnikova varianta, ki je v resnici samo dvodelna, čeprav melodično zelo sorodna Hubadovi. To, da je premaknjena za terco više pa je znamenje, da je imela sprva vlogo spremljajočega glasu »čez«. V naši ljudski pesmi je ta pojav znan in zelo pogost. Da bi bila sorodnost z drugimi variantami tudi na zunaj takoj vidna, jo podajamo transponirano v Es dur.



Kaj na je te-be tre-ba bi-lo, de-te lju-bo, de-te mla-do.

Dvodelen je tudi primer iz Žej oziroma Brezovice, kar potrjuje, da je za ljudske pevce Prešernovo besedilo razdeljeno na dvovrstične kitice, ki jih nakazujejo paroma rimani verzi. Melodija te variante je docela samosvoja, najbolj zanimiva pa je njena ritmično metrična podoba. Brez večjih sprememb — če ne štejemo zamenjave vrstic v 1., 3. in 5. kitici pa opustitev 4. in 6. — se je besedilo prilagodilo obrazcu tridelnega osmerca s ponovitvijo 3. stopice, kar predstavlja mlajšo razvojno stopnjo te starinske slovenske metrične oblike $-\cup\cup | -\cup | -\cup\cup | -\cup\cup$. Dobro vidna je

tudi prvotna ritmizacija te melodije  oziroma v drugem delu . Znotraj 3/8 takta se kaže težnja k petdelnosti, ki je za slovensko ljudsko pesem prav tako zelo značilna ().



Osnova za tako ritmično metrično ureditev teksta je dana že v Prešernovem besedilu, ki vsebuje od 24 verzov 7 popolnoma čistih tridelnih osmercev, 3 pa so ob enakem ritmu za en zlog daljši ($-\cup\cup | -\cup | -\cup\cup | -$):

Kaj pa je tebe treba biló
neporočeni materi
Oča so kleli, topli me
On, ki je sam bil ljubi moj,
on, ki je pravi oča tvoj,
šel je po svetu, Bog ve kam,
tebe in mene ga je sram!
Kaj pa je tebe treba biló
vendar presrčno ljubim te
Meni nebo odprto se zdi

Pojavi tako imenovane moderne vokalne redukcije v vsakdanji govorici in gibljivi slovenski akcent so omogočili ljudskemu pevcu, da je še druge verze ritmiziral kot tridelni osmerek. Tudi v Kramarjevi varianti, ki v melodiji ne kaže take ritmizacije, so vsi verzi razen 4 (2. v prvi in četrti kitici pa druga polovica pete) čisti tridelni osmerci, čeprav je ta varianta manj oddaljena od izvirnika kot moravška.

Odkod Prešernu v Nezakonski materi tako nenavaden, daktilsko-trohejski ritem, je vprašanje, ki naj ga rešijo slavisti. Tudi dolžina verzov mu ni enaka. Z vidika folkloristike je pomembno, da je neka umetnina

našega največjega pesnika postala ljudska pesem ne samo zaradi vsebine, polne tople človečnosti, ampak tudi zaradi sloga in oblike verzov. To, da se je — morda podzavestno — formalno približal enemu najstarejših slovenskih metričnih obrazcev, kaže, da je bil z ljudsko pesmijo bolj povezan, kot smo morda doslej mislili. Čeprav je zavestno težil k umetni poeziji in se trudil, da bi Slovincem ustvaril tako, kot so jo takrat že imeli drugi narodi, je moralo biti v njem še toliko prvinsko ljudskega, da se mu je ena zadnjih pesmi kristalizirala v vsebinsko in formalno umetnino, ki je dragulj umetne poezije in je hkrati postala ljudska pesem.

SUMMARY

In the introduction the author emphasises the fact that folk and literary poetry represent two artistic qualities, each of which is important in its own way, and have their characteristic style and different origins. Just as a folk poet cannot succeed in imitating the style of literary poetry so only few literary poets are able to recapture the tone of folk expression. The risk is even greater if a poet tries to correct and improve folk songs. A proof of this are the poems recomposed by Prešeren for none of these managed to take root among the folk singers. On the other hand, some of his original poems were accepted by them as they were attracted both by their style and content. The strongest appeal was attained by Prešeren's »Unmarried Mother«. It was set to music by certain Slovene composers yet folk singers also sing it remodelled in their own style.

The author compares the text of Prešeren with the recorded examples of folk singers' texts and establishes the changes. Then also the melodies are analysed. The latter are, with the exception of one, in four parts, composed of two recurring phrases, and of similar melody.

The research results in establishing that Prešeren in his »Unmarried Mother« approached the style of the folk song not only in the language but also — perhaps unconsciously — in the form. Many of his trochaic-dactylic verses, which are unusual in literary poetry, have the character of a three-part octosyllabic line, one of the oldest Slovene metrical patterns. In the folk variants this pattern is employed consistently, the melody and text being adapted to it.

MUZIČKI INSTRUMENTI U SREDNJOVJEKOVNOJ LIKOVNOJ UMJETNOSTI HRVATSKE

Musical Instruments in the Medieval Art in Croatia

Koraljka Kos

Prikazi glasbenih instrumentov v srednjeveški likovni umetnosti na Hrvatskem doslej še niso bili sistematično obdelani. Ti prikazi vsebujejo elemente, ki osvetljujejo hrvatsko glasbeno preteklost, razen tega pa so koristni kot vir za splošno organografijo instrumentov, ki je doslej pri preučevanju porekla in razvoja evropskega instrumentarija le redko uporabljala gradivo tega področja. V prvem delu razprave je izvedena organografska analiza instrumentov, ki so prikazani na srednjeveških likovnih spomenikih na Hrvatskem. Ob analizi konstrukcije in načina držanja posameznih instrumentov napravi avtor tudi primerjavo s sočasnimi prikazi teh instrumentov v evropski likovni umetnosti. Najzgodnejši prikazi instrumentov se pojavijo v hrvatski likovni umetnosti na področju dalmatinske romanske skulpture. Med temi izstopata viella in trioglata harfa na klopi kora v splitski stolnici (13. stoletje). Med številnimi prikazi instrumentov na istrskih freskah se odlikujejo po preciznosti registriranja konstrukcije in izvajalne tehnike instrumenti v cerkvah sv. Antona v Žminju (konec 14. stoletja), sv. Martina in sv. Marije na Škriljinah v Bernu (1431 in 1474) ter sv. Jurija v Lovranu (1470—1479). Poleg prikazov lutenj in pihal oziroma trobil (dolge in kratke busine, rogovi, šaljami, blokflavte, dude) najdemo na teh freskah tudi prikaze viell, portativov, psalterijev, organistrumov, harf in raznih tolkal (zvončki, triangel, timpani, boben, tamburin). Po nenavadnem načinu držanja izstopa viella, ki jo ima v rokah kralj David v cerkvi sv. Marije v Škriljinah v Bermu. Redkosti glede na čas in prostor preučevanja pa predstavljajo kolo z zvonci (Glockenrad), klavikord, klavičembalo in cimbal iz cerkve sv. Jurija v Lovranu. — V likovni umetnosti Dalmacije iz 15. in 16. stoletja odkrijemo figure dečkov-muzikantov kot karakteristični kiparski okrasni motiv arhitekture Dubrovnika, Korčule, Splita in Šibenika. Med temi so značilni realistični prikazi dečkov z dudami in običajna srednjeveška kombinacija »enoročne« piščali in bobna na portalu sv. Mihaela v katedrali na Korčuli (15. stoletje). Realistična skupina muzikantov na podboju knežje palače v Dubrovniku (15. stoletje) muzicira na trobente in pozitiv. Harfa in portativ, na katera muzicirata dva angela na poliptihu Lovra Dobričevića na Dančah v Dubrovniku (okrog 1465) sta zelo podobna instrumentom na sliki *Madonna in den Rosenhaag* Stephana Lochnerja iz leta 1444. Precizno je registrirana izvajalna praksa pri instrumentih, ki jih igrajo angeli na poliptihu Dujma Vuškovića (okrog 1450) v Zadru. — Od maloštevilnih ohranjenih prikazov glasbenih instrumentov v umetnosti znotraj Hrvatske je zanimiv portativ v rokah sv. Cecilije na lesenem gotskem oltarju v Remetincu v Hrvaškem Zagorju (okrog 1470), kjer se jasno vidi, kako štrlijo iz

korpusa instrumenta tipke kot tanke ploščice. — Prikazi instrumentov na miniaturah v latinskih rokopisnih kodeksih, ki so shranjeni v zagrebški univerzitetni knjižnici in v dalmatinskih samostanskih bibliotekah, spremljajo splošni razvoj evropskega instrumentarija. Pogoste so upodobitve harfe, portativa, zvončkov, lutnje in psalterija. V 15. stoletju se zveča znatno raznolikost upodobljenih instrumentov in njihova diferenciacija v okviru posameznih skupin. Med najlepše upodobitve iz tega časa štejemo viello, ki jo igra kralj David v splitskem rokopisu *Psalterium Romanum*, in instrumente v zadrskem rokopisu *Psalterium chori »M«*.

Analizirane upodobitve muziciranja se ikonografsko vključujejo v zahodni in srednjeevropski okvir, in to ne glede na nekatere odklone od ustaljenih obrazcev in kljub svobodnejši interpretaciji religioznih tem. Tako se javljata portativ in trobenta na ljudskem prikazu Živega križa (Lindar, Istra, 1409) kot simbola *Ecclesiae* in Sinagoge. Sicer pa najdemo instrumente največkrat v rokah angelov poleg Matere božje (istrske freske, poliptiha Dujma Vuškovića in Lovra Dobričevića), na prizorih Kristusovega rojstva, Epifanije (Beram, sv. Marija na Škriljinah) in Mrtvaškega plesa. V 15. stoletju odkrijemo angele z glasbili tudi na poljih gotskih mrežastih svodov kot udeležence hvalospeva osrednji figuri Kristusa. V posvetni tematiki je značilen žanrski lik muzikantov kakor tudi samostojno realistično muziciranje skupine puttov (Dubrovnik, knežja palača).

Obravnavano gradivo podkrepe podatki o instrumentalistih, ki so bili v srednjem veku na Hrvatskem, podatki o uporabi instrumentov v gledaliških predstavah in misterijih v Dubrovniku in na Hvaru, kakor tudi občasno omenjanje instrumentov v literaturi tega obdobja. Na podlagi analize značilnih instrumentalnih grupacij so doseženi določeni sklepi o izvajalni praksi. Geografska razširjenost upodobitev posameznih instrumentov je ilustrirana z zemljepisnimi kartami. Variante v upodobitvah harfe, psalterija in godal so prikazane z rishami profilov teh instrumentov. Posebno prilogo razprave tvori mapa s 120 posnetki likovnih del, na katerih so upodobljeni glasbeni instrumenti.

Obranjena dne 16. decembra 1967 na filozofski fakulteti univerze v Ljubljani.

The representation of musical instruments in Medieval Croatian art has not yet been systematically dealt with. It comprises elements which help elucidate the history of music. In addition it provides a valuable source material for a general organography of instruments, which has till now only seldom employed this material when dealing with the origin and development of European instruments. In the first part of the dissertation an organographical analysis of instruments represented in Medieval monuments in Croatia is carried out. In the analysis of the construction of and the way of holding individual instruments, the author also makes a comparison with the contemporary representation of these instruments in European art. The representations of instruments in Croatian art occur in Romanesque sculpture in Dalmatia. Among them a viella and a triangular harp carved on a choir bench in the thirteenth century cathedral of Split deserve special attention. Of numerous depictions of instruments in the frescoes in Istria, those in the churches of St. Anthony in Žminj (end of the 14th century), of St. Martin and St. Mary in Škriljine and Beram (1431 and 1474), and of St. George in Lovran (1470—1479) are most striking owing to the precise representation of

the construction of the instruments and their method of playing. Besides the lute and wind and brass instruments — long and short busines, horns, shawms, flutes, bagpipes — we also find in these frescoes viellas, portative organs, psalteries, hurdygurdies, harps and various percussion instruments — jingles, the triangle, kettledrums, the drum, the tambourine. The viella held in the arms of King David in St. Mary's church in Škriljine and Beram demands our attention owing to the unusual holding position. The »glockenrad«, the harpsichord, the clavichord, and the dulcimer portrayed in the church of St. George in Lovran represent a rarity in the field and period with which this study has been concerned. In Dalmatian art of the 15th and 16th century boys with wind instruments appear as a characteristic decorative sculpture motif in the architecture of Dubrovnik, Korčula, Split and Šibenik. Realistic representations of boys with bagpipes or with the usual Medieval combination of one-handed flute and drum on the portal of St. Michael in the Cathedral of Korčula (15th century) are especially important. In a detail of the portal of the Prince's Court in Dubrovnik a realistic group of instrumentalists play the trumpet and the positive organ. The harp and the portative organ played by two angels on the polyptych of Lovro Dobričević in Dubrovnik (c. 1465) are very similar to the instruments represented in the painting *Madonna in dem Rosenhaag* by Stephan Lochner, 1444. The method of performing on the instruments is depicted very precisely on the polyptych of Dujmo Vušković (c. 1450) in Zadar which represents angel musicians. One interesting representation of a musical instrument of those few preserved in the art of inland Croatia is that of the portative organ placed in the hands of St. Cecily, depicted on the wooden Gothic altar at Remetinec in Zagorje (c. 1470), with the keys protruding from the instrument like thin metal plates. The depictions of instruments in the miniatures of the Latin manuscript codices which are housed in the National and University Library in Zagreb and in various monastery libraries in Dalmatia follow the general development of musical instruments in Europa. We often find portrayals of the harp, portative organ, bells, the lute and psaltery. The variety of instruments represented and their differentiation within individual groups considerably increased in the 15th century. Among the finest depictions are the viella played by king David in the manuscript *Psalterium Romanum*, and the instruments in the Zadar manuscript *Psalterium Chori »M«*.

Where iconography is concerned the analysed representations of music playing conform with the Central European pattern yet admitting occasional deviations from standard patterns and a freer interpretation of religious themes. So the organ portativ and the trumpet occur in the folk depiction of »the Living Cross« as symbols of Ecclesia and Synagogue. The instruments are most often found in the hands of angels beside St. Mary (the frescoes of Istria, the polyptychs of Dujmo Vušković and Lovro Dobričević) in the scenes of the both of Christ and the Epiphany (Beram, St. Mary in Škriljine) and the Dance of Death. In the 15th century angels with instruments are to be found on Gothic reticular vaults as participants in songs of praise directed towards the central figure of Christ. Characteristic in secular themes is the genre figure of the piper and independent, realistic music-making groups of putti (Dubrovnik, the Prince's Court).

The material presented is corroborated by the data on the instrumentalists in Croatia in the Middle Ages, and the use of instruments in theatrical performances and mysteries in Dubrovnik and Hvar, and finally by occasional quotations

concerning instruments in the literature of the period. Certain conclusions about the practice of performance are reached on the basis of the analysis of characteristic instrumental groupings. How the instruments are spread geographically is illustrated by maps. Variants in the depiction of harps, psalteries and string instruments are shown in the scheme of profiles on these instruments. A particular addition to the dissertation consists in a catalogue of 120 photographs of art works including representations of individual instruments.

Defended December 16, 1967, University of Ljubljana.

IMENSKO KAZALO

- Adamič, Emil 101
 Agrenjev-Slavjanski, D. 79, 80, 82, 86, 87
 Albrecht, Fran 183
 Alcuin 39
 Andreis, Josip 5, 70
 Angelar 22
 Antić, Branka 74
 Antiquis, Andrea de 11
 Apih, Tinka 120
 Arcidjakon, Tomaž 38, 41, 43
 Asafjev, Boris 78, 81, 86
 Asioli, B. 71
 Aubert, D. F. E. 66
 Axman 94
- Bach, J. S. 92, 116, 117
 Bajamonti, Julij 14
 Bajuk, Marko 103, 104
 Bakala, B. 91
 Balakirev, M. 81, 82
 Balasčev, G. 23
 Barački, N. 47
 Barry, W. 130
 Barski, V. G. 78
 Bartók, Béla 91, 92, 94, 129
 Bašić, M. 25
 Blangini, G. 71
 Blatnik, J. 14
 Blaznik 66
 Bliss, A. 94
 Beck 94
 Bedina, Katarina 114
 Bellini, Vincenzo 65
 Bentzon 94
 Beranič, Davorin 105
 Berg, Alban 91, 94
 Berio, Luciano 134
 Bertrandon de la Broiquière 7
 Bessler, Heinrich 40
 Bezecny, E. 50
 Binst, Sigmund van 64
 Bitter, C. H. 66
 Boieldieu, F. A. 65—67
 Bollert, W. 67
 Bollius, Daniel 58
 Bonomi, Giuseppe Clemente 14
- Bossinensis, Franciscus 11
 Brahms, Johannes 118
 Brašanov, S. 5
 Braun, Werner 50, 51
 Bravničar, Matija 116
 Briquet, M. 66
 Brod, Max 90
 Bronevski, V. 79
 Brown, E. 7
 Bugenhagen, Johann 55
 Bujić, Bojan 28
 Bulovec, Štefka 139
 Busoni, F. 94
 Bussoti, Silvano 134, 136
 Butting 94
- Cage, John 132—134
 Camblak, Grigorij 78, 87
 Canonici, M. L. 28
 Caorla, Pietro Carlo da 9
 Casella, A. 94
 Cassado 94
 Castelnuovo-Tedesco 94
 Cecchini, Tomaso 12
 Chlubna, O. 90, 91, 94
 Chopin F. 71, 72, 74, 75, 77, 92, 122
 Chrysippus v. Slatkonja
 Ciril, apostol Slovanov 21—23, 42, 45
 Clément, F. 66, 68
 Clementi, M. 71
 Copland, A. 94
 Cowell, Henry 94
 Cui, C. 82
 Cvetko, Dragotin 5, 9, 11—14, 17, 18,
 50, 57, 60, 62—64
- Čadež v. Tschadesh, Marijan
 Čajkovski, Modest 83
 Čajkovski, Petr Iljič 80, 82—87
 Čerlicki, Ivan 81
 Černý, Ladislav 92
 Čika, sestra kralja Petra Krešimirja IV.
 28
 Čupić, Dionizij 47

- Dabrovski 79
 Dalayrac, N. 65, 67
 Dargomižski, Aleksander 81
 Davidova, N. 86
 Debussy, Claude 71, 90, 94, 118
 Dernschwamm, H. 7
 Dessau, Paul 93
 Dev, O. 103
 Dieren van 94
 Djurić-Klajn, Stana 5, 15, 24, 80, 82, 85
 Djurković 85
 Dobričević, Lovro 146, 147
 Dolar, J. B. 14
 Donfrid 12
 Dostal A. 22, 24
 Driesch, Gerhard Cornelius 7
 Dujčev, I. 25
 Dvornik, F. 21
- Eichheim 94
 Eisler, H. 94
 Etienne, C. G. 66
- Fajnberg, S. 86, 94
 Favre, G. 67
 Febure, Jan le 58
 Feinberg v. Fajnberg S.
 Field, John 71, 72, 74, 74, 77
 Filaret, Ep. 78
 Fink 94
 Fjodorovič, Vladimir 79
 Fleišman, Jurij 104
 Florjančič, Terezija 140
 Friedrichs, Heinz F. 57
- Gaj, Ljudevit 81
 Gallus, Jacobus 11, 50, 51, 54, 55, 115
 Gallus, Jurij 54
 Gastouć, A. 35, 38, 47
 Gaveaux, P. 65, 67
 Gerlach, Stephan 7
 Gilber 94
 Giornovichi v. Jarnović, Ivan Mane
 Glazunov, A. K. 86
 Glinka, M. 79—83, 85
 Globokar, Vinko 132, 135
 Golia, Pavel 138
 Gottron, Adam 57, 60
 Gottscheer v. Hozhevar J. G.
 Grafenauer, Bogo 62
 Gregorij VII, papež 43
 Grétry, A. E. M. 67
 Grgić, Marijan 28, 31
 Grivec, Fr. 22
 Grosz 94
 Grout, D. J. 67
 Gruenberg, Louis 90, 94
- Hába, Alois 93, 94, 120, 123
 Hába, K. 94
 Hadrijan, papež 35
 Handl, Georg v. Gallus, Jurij
 Handl, Jacobus v. Gallus, Jacobus
 Händel, Georg Friedrich 118
 Händel, Jacobus, v. Gallus, Jacobus
 Hanke 79
 Hauer, J. M. 94
 Haydn, Joseph 71
 Heine, Herbert 60
 Hellbling, E. 62
 Helm 90
 Herrmann, Erwin 35, 39, 41, 42
 Hertzka, Emil 88, 89
 Hindemith, Paul 91—94, 117
 Hočevar v. Hozhevar, J. G.
 Höffer, J. Berthold 14
 Homjakov, A. S. 79
 Honegger, A. 94
 Horvátova, Gabriela 88.
 Hostinski 89
 Hozhevar, J. G. 14
 Hubad, Matej 139, 142
- Ibert, J. 94
 Inocenc IV, papež 36
 Inocent III, papež 32
 Ipavec, Benjamin 18, 139
 Ipolit-Ivanov 86
 Isailović, D. 82
 Isouard, N. 65, 66
 Ivanov, J. 23, 25
 Ivančič, Amandus 14
 Ivanschitz v. Ivančič, Amandus
- Jachimecki, Zd. 71
 Jagić, V. 21, 24, 36, 43, 44
 Jahimek, Anton 85
 Jampoljski, I. M. 79, 80
 Janáček, Leoš 88—96
 Janez III, Spindler, opat 50
 Janez VIII, papež 35, 42
 Janez X, papež 36, 39, 40, 42
 Jarnach 94
 Jarnović, Ivan Mane 15
 Jelich v. Jelić, Vinko
 Jelić, Vinko 13
 Jemec, Frančiška 140
 Jemnitz 94
 Jenko, Davorin 79
 Jeritza 90
 Jiráček, Karl Boleslav 123
 Johann, opat 58
 Julliard, Ed. 132
 Jungman 79
 Jurjewskaja 90

- Kagel, Mauricio 133, 134, 136
 Kahl, W. 71
 Kalodjera, N., 34
 Kaminski, H. 94
 Kaprál 94
 Karadžić, Vuk Stefanović 86
 Karaman, Lj. 39
 Karl, Veliki 40
 Kassichi, Bartolomeo 34
 Kaškin, N. D. 84, 86
 Kellner, A. 50
 Keesbacher, F. 64, 65, 68
 Khness, Khnes v. Knez, Jurij
 Kimovec, Franc 104
 Kiseljkov, V. Sl. 78
 Klaić, Nada 35
 Klaić, V. 36, 38
 Kleber 53
 Kleiber 90
 Klemenčić, Ivan 107, 110
 Klement 22, 23
 Kliment, Ohridski 22
 Klob, K. M. 67
 Knepler, G. 67
 Knez, Jurij 11
 Kramar, Franc 140—142, 144
 Krejčij, M. 94
 Křenek, E. 94
 Kretschmar, H. 50
 Kričko 94
 Križanić, Jurij 15
 Krstev, K. 5
 Krstić, Dimitrij 47
 Kobler-Lovše 103
 Kodaly, Z. 94
 Kogoj, Marij 98—107, 109, 110, 112
 Kokošar, Ivan 98
 Koneski, B. 22
 Konjović, P. 18, 103
 Konstantin v. Ciril, apostol Slovanov
 Konstantin, Filozof 42
 Korban, Josip 140, 143
 Koren, Marija 78
 Korngold, E. W. 94
 Kos, Koraljka 146
 Koschmieder, E. 24, 25
 Kovačević, Krešimir 5, 18
 Kuba, L. 86
 Kubina 94
 Kučukalić, Z. 18
 Kuhač, F. 18, 72, 86, 103
 Kukuzel, Joan 6
 Kumer, Zmaga 138

 Labasser, J. J. pl. Laubenburg 14
 Labroca 94
 Lackner v. Lagkhner, Daniel
 Lagkhner, Daniel 13
 Lajovic, A. 100, 102, 103

 Lanzke, H. W. 50
 Larousse, P. 66, 68
 Lasso, Orlando di 115
 Leander, arhidiakon 47
 Leban, Avgust 100
 Leon VI., papež 40
 Leotnjevič, K. 78, 79
 Linhart, A. T., 14
 Lipovošek, Marijan 106, 129
 Lisec, A. 139
 Lisicin, M. 25
 Lisinski, V. 18, 72
 Liszt, Fr. 81
 Livadić, Ferdo 70—75, 77
 Lochner, Stephan 146
 Löwenbach, Jan 92
 Loewenberg, A. 66, 67
 Lomakin 80
 Loparnik, Borut 98, 99, 107, 110
 Lowe, E. A. 30
 Lukačić, Ivan 12

 Madan, F. 29
 Mahler, G. 90
 Maixner 88, 93
 Malipiero, K. 94
 Manolov, E. 18
 Mantenesius, Fr. 57, 61
 Mantuani, J. 50, 54
 Marinković, J. 18
 Martinek 50
 Martinů, B. 94
 Mašek, Amalija 64, 69
 Mašek, Gašper 64, 69
 Mašek, Kamilo 139
 Medaković, M. 81
 Mendelssohn, F. 71
 Metallov, V. 25
 Metod, apostol Slovanov 21, 23, 40—42,
 44, 45
 Micheaux v. Mihevec, J.
 Micheuz v. Mihevec, J.
 Michl, Josip 139
 Mihevec, J. 15
 Milev, A. 22, 23
 Milhaud, D. 94
 Mokranjac, St. St. 18, 103
 Moniuszko, S. 81
 Monsigny, P. A., 67
 Mosolov 94
 Mozart, W. A. 15, 71, 118
 Müller, W. 60, 67
 Mutibarić, Jerotej 47

 Nahtigal, R. 24
 Naum 22
 Nedeljković, O. 24
 Nemanja, Štefan 25
 Nemanjić, Rastko 25

- Neumann 94
 Nicéphoras, Grégoras 7
 Nicholson, E. 28—31
 Nielsen, C. A. 94
 Nikolaj II, papež 43
 Novak, J. B. 14
 Novak, V. 28
- Odojevski, V. F. 78, 80, 85, 86, 87
 Omerza, Mihael 14
 Orešković, Mita 85
 Ortakov, D. 18
 Osakin, N. A. 78
 Osterc, Lidija 126, 128
 Osterc, Slavko 115—121, 125—130, 139
 Ostričil, O. 94
- Palestrina, G. P. da 60, 115
 Palikarova-Verdeil, R. 6, 24, 25
 Pashašlov, V. N. 79, 86
 Patera, A. 82
 Patricij, Andrija 11
 Pazdirek, O. 90
 Peharnik, Marie de 72
 Peričić, V. 18
 Perle, G. 124
 Persichetti, V. 126
 Petar Krešimir IV, kralj 28
 Petit 94
 Petris v. Patricij, Andrija
 Petyrek 94
 Pfitzner, H. 94
 Pavonibus, Franciscus de 9
 Picha 94
 Pijper 94
 Pipin Mali 40
 Pisk, A. 50, 94
 Pizzetti 94
 Pjotr, I. I. 86
 Plamenac, Dragan 10, 12
 Plautzius, Gabriel 13, 57—60
 Plavec v. Plautzius, Gabriel
 Plevnik, Anton 140, 143
 Plevnik, Micka 140
 Pokorn, Danilo 120, 128
 Polec, J. B. 14
 Polit-Desančić, M. 81
 Poliz v. Polec, J. B.
 Pollini, F. 15
 Ponec 94
 Posch, Isaac 12
 Poschius v. Posch, Isaac
 Pousseur, Henri 136
 Pozajić, Mladen 5
 Prasbergius, Balthasar Merspurgensis 9
 Premrl, St. 98, 99, 102, 104
 Premyda, V. 36
 Preobraženski, A. 25
 Prešeren, France 138—144
- Prokofjev, S. 94
 Prželka 94
- Quiclet 7
- Rajevski, M. 78, 80, 81
 Rautenstrauch, J. 51
 Ravel, M. 94
 Razumovski, D. V. 78—80, 87
 Rebikov 94
 Reicha, A. 89
 Respighi, O. 94
 Riemann, H. 70, 71
 Rihtman, Cvjetko 34
 Rijavec, Andrej 12, 120
 Rimski-Korzakov, N. A. 81, 82, 87
 Rojec-Ornik, Francka 129
 Rosana, opatinja 30, 31
 Rossini, G. 65
 Roussel, A. 94
 Rovinski, P. 78, 79
 Rubcov F., 78
 Rubinstein, A. 83
 Ruggles 94
 Rym, K. 7
- Santonino, Paolo 9
 Saurau 63
 Sava, sv. v. Nemanjić, Rastko
 Savin, Risto 115
 Scandellus, Antonio 51—55
 Scarlatti 92
 Scheidt, Samuel 51
 Schenk, J. 67
 Schiavetti, Schiavetto v. Skjavetić, Julije
 Schnabel 94
 Schnebel, Dieter 133, 134, 136
 Schmid, Ernst F. 58
 Schmidburg 63, 64
 Schönberg, A. 88—92, 94, 120
 Schreiber, Adolf 90
 Schreker 90, 94
 Schulhoff 94
 Schwann 60
 Schweickert, Karl 57
 Schweikard, Johann von Kronberg 57
 Schweigger, Samuel 7
 Scott, W. 66
 Scribe, E. 66
 Serov, A. N. 81, 82
 Shakespeare, W. 71
 Silberau, Wolfgangus Conradus Andreas
 14
 Simeon, sv. v. Nemanja Štefan
 Sivec, Jože 62
 Skalovski, T. 5
 Skerlić, J. 47
 Skjavetić, Julije 11

- Skok, Petar 35
 Skrjabin, A. 94
 Slatkonja, Jurij 9
 Slodnjak, A. 141
 Smičiklas, T. 32
 Soboljevskij, A. 25
 Sorkočević, Antun 14, 15
 Sorkočević, Luka 14
 Spinčić, Vjekoslav 35
 Srbin, Stefan 7
 Sreznjovski, I. I. 78
 Stäblein, B. 11, 30
 Stančić, Sv. 77
 Stanković, K. 18, 47, 79—82, 85, 87
 Stasov, A. V. 78, 81
 Stefanović, Dimitrij 7, 25, 26
 Stefanović, V. 37
 Stojanović, Lj. V. 23
 Strauss, R. 90
 Stravinski, Igor, 92—95, 116
 Striccius, Wolfgang 11
 Strunk, O. 23
 Stubenberg, Leopold 62
 Subotić, J. 81
 Suñol, G. 8
 Suppan, Jakob v. Zupan, Jakob
 Suppan, Wolfgang 72
 Svatopluk, Moravski 42
 Szekély 94
 Szymanowski, K. 94
- Šafařík, J. 81
 Šafařík, P. J. 44
 Šebalin, V. J. 86
 Šestakova, L. 80, 82
 Širola 94
 Šišić, F. 35, 36, 38—40, 42, 43
 Škerjanc, L. M. 11
 Šlezinger, Josip 82
 Štédroň, Miloš 88, 89, 91
 Štefan, Dečanski 78
 Štefan, Prvovenčani 32
 Štrekelj, K. 103, 104, 142
 Šulina, Anton 37
- Taillefera 94
 Telebaković-Pecarski, B. 30
 Textor, Johann 58
 Theiner, A. 32
 Toch 94
 Todel, Marija 57
 Todel, Ulrich 57
 Todorović, S. 81
 Tomić, J. N. 26
- Trevisan 64
 Tshadesh, Marijan 14
 Tumanina, N. D. 84
 Turina 94
- Unger, A. 51
 Uspenski, P. 78
- Vaughan-Williams, R. 94
 Velimirović, Miloš 24
 Velović, Antun 35
 Verdi, G. 71
 Veselovski, A. N. 78, 79
 Vidaković, Albe 8, 13, 15
 Vilhar, F. S. 138
 Vilhar, M. 81
 Villa-Lobos 94
 Vio, Carl 64
 Vogel 94
 Vogler, G. J. 71
 Volarić, H. 139
 Vraz, St. 104, 105
 Vukan, brat Štefana Prvovenčanega 32
 Vukašinović 81
 Vurnik, Stanko 102
 Vušković, Dujmo 146, 147
 Vycpálek 94
- Wagner, R. 117, 118
 Wagner-Regeny, R. 118
 Waidinger, Carl 64, 68
 Wallaschek, R. 67
 Weber, Carl Maria von 65—67
 Weber, Stephan 57
 Webern, Anton 132
 Weigl, Josef 65, 67
 Wellesz, Egon 14, 94
 Wiesner, Ferdinand v. Livadić, Ferdo
 Winter, C. 60
 Wiora, W. 13
 Whittaker 94
 Wlatnig v. Blatnik, J.
 Wolf, J. 53
 Wundt 89
- Zemljič, Amalija 140
 Zupan, Jakob 14
 Živković, Vasa 85
 Zvonimir, kralj 43
- Živković, J. 47
 Živković, Vasa 85

