

Cerkveni

GLASILO SLOVEN
SKIH CERKVENIH
GLASBENIKOV

Glasbenik

ŠT. 1, 2

JANUAR ◊ 1935 ◊ FEBRUAR

LETO 58

Navodilo ljubljanskega g. škofa dr. Gregorija Rožmana glede petja pri tihi maši.

K vprašanju, kako naj se verniki pritegnejo k večji liturgični aktivnosti 1. z uvedbo slovenskega obrednika in 2. s sodelovanjem pri sv. daritvi,¹ je ljubljanski gospod škof dr. Gregorij Rožman dodal v Škof. listu 1934, št. 9. nekaj splošno veljavnih navodil.

Glede petja pri tihi maši je škofovo navodilo sledeče:

»Petje pri tihi sv. maši mora pravilno služiti sodelovanju z daritvijo, torej se morajo zbirati take pesmi, ki daritev vsaj pri glavnih delih spremljajo. Dosedanja praksa je drugačna.² Navadno se pojejo pri vstopu, gloriји, evangeliju in veri pesmi, ki vsebinsko nekako tem mašnim delom odgovarjajo, pri darovanju in pred povzdigovanjem pa druge pesmi, po povzdigovanju včasih evharistična, h koncu pa Marijina pesem. V duhu liturgije tako petje ni. Bolj primerne in pravilno bi se morale pri pravi daritvi (od darovanja do obhajila) peti pesmi, ki so vsebinsko prilagodene misalu; praznične pesmi in pesmi iz cerkvene dobe (adventne, postne itd.) pa od začetka maše do darovanja,² da se v duši vzbudi primerno razpoloženje za daritev.«

V našem listu nameravamo o tej stvari obširneje obravnavati v prihodnji številki. Hkrati bomo navedli tudi našo slovensko daritveno glasbeno literaturo.

¹ To vprašanje je bilo eno izmed tistih, ki so se obravnavala na pastoralnih konferencah duhovščine ljubljanske škofije v l. 1933.

² Podčrtal urednik.

Gregor Mali:

Mašni spevi.

Začetek:

K oltarju božjemu stopimo,
kjer Bog mladost razveseljuje,
ponižno Jezusa prosimo,
naj sebe v spravo nam daruje.
Gospod, ki večna si dobrotā,
odeni v milost naša pota!
Po tebi duša, Bog, žaluje,
naj v tebi zopet se raduje.

Gospod, usmili se:

Veliko grehov smo storili,
Gospod, zato se nas usmili,
Zveličar, naša večna nada,
naj duša s svetim Duhom vlada.

Slava:

Slava Bógu na višavi,
sveti angeli so peli,
ko so, Bog in človek pravi,
k tvojim jaselcam hiteli.
Mir, ljubezen si oznanjal,
žalostne, potrte dvigal,
h grešnikom v temo se sklanjal,
milosti jim luč prižigal.
Tebe molimo, slavimo,
Kralj in Stvarnik vse narave,
v dar ti srca podarimo,
Jagnje milosti in sprave.

Evangelij:

Evangelij je. Vstanimo!
Jezus božje seme seje;
svoja srca mu odprimo,
naj resnica jih ogreje.
Zvesti Kristusu bodimo,
v njega upajmo v bridkosti,
vedno s tem se tolažimo,
da žari nam raj radosti.

Vera:

Glej, duhovnik vero moli:
Tudi mi jo z njim molimo,
Bogu svoj razum uklonimo,
da za svoje nas izvoli.
Vsemogočni Bog ustvaril
zemljo in nebo je sveto,
Sina svojega podaril,
da nas je učil z besedo.

Darovanje:

Mašnik kelih že odkriva,
daroval bo kruh in vino,
Bogu tudi mi darujmo,
srca njemu posvetimo.
Sprejmi, Oče dobrotljivi,
grešne množice darove,
v Krvi Sinovi operi
svoje hčere in sinove.
Srca z milostjo prenovi,
to daritev blagoslovi,
da bo tebe, Bog, slavila,
z milostjo nas napojila.

Svet:

Kvišku srca, sestre, bratje,
Jezus Kralj med nas prihaja,
ki deli ljudem dobrote,
zemljo z milostjo napaja.
Svet, svet, svet si, Kralj ljubezni,
z nami te nebo pozdravlja,
tudi prošnja in molitev
vernih src naj te proslavlja.

Po spremenjenju in povzdigo- vanju:

Pozdravljen, Jezus, ki prebivat
prišel si v Hostijo presveto,
radujejo se naše duše,
pojo ti srca pesem sveto.

Blagoslovljen, ki na oltarju
za nas Očetu se daruje,
glej, z angeli v radosti sveti
se množica ti zahvaljuje.

Oče naš:

Po tebi, Jezus, prosimo
Očeta milosti, dobrot,
v prevari grešni blodimo,
prižigaj luč na temno pot.
Očetu, ki v nebesih je,
naj vse stvari se pokoré,
da bomo vsi ljubili se,
naj, Jezus, tvoje dá Sreč!
Nebeški Oče z milostjo
napoji verno množico,
telesne hrane lačnim daj,
odpri trpečim sveti raj!

Jagnje božje: Pred obhajilom:

Jagnje božje, ki sprejelo
naše grehe vse si nase
in na križu krvavelo, —
pošlji mir v nemirne čase.
Naše prošnje zdaj usliši,
luč ljubezni nam podari,
grešne madeže izbriši,
pridi k nam v nebeški hrani.

Po obhajilu:

I.

Kako naj ti povrnemo,
kar nam, Gospod, si dal?
Ljubeče to te prosimo,
da bi pri nas ostal.
Telo, ki smo prejeli ga
in Tvoja Rešnja Kri,
naj dušam moč in zdravje dá
in lilij čistosti.

II.

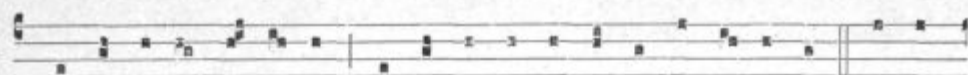
Hvala tebi, o Gospod,
za nebeške hrane dar,
spremljaj našo temno pot,
blaži nam strasti vihar!
Tebi, troedini Bog,
naj daritev ljuba bo,
prošnja naših grešnih rok
vsem odklene naj nebo!

Konec:

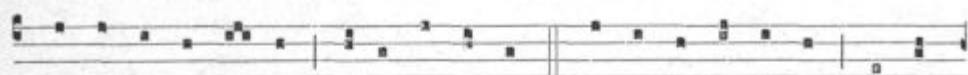
Svete maše konec je,
Jezus, daj nam blagoslov,
da nebeške bisere
nesli bomo vsi domov.
Tebe, Jezus ljubljeni,
vsi naj v srcih nosimo,
v luči tvoje milosti
naj v nebesa hodimo!

Tebe Boga hvalimo.

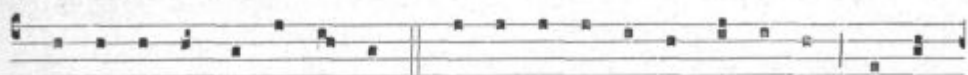
Gregorijanski koral ima za Te Deum dva napeva. Prvi je slovesen (tonus solemnus), drugi preprost (alio modo, juxta morem Romanum). V naš novi slovenski obrednik je bil sprejet prvi napev. Drugega prinašamo tu v našem listu. Oba je priredil in slovenskemu besedilu prilagodil g. dr. Franc Kimovec. O priliki bo oskrbel še harmonizacijo tega preprostega in pri nas najbolj udomačenega liturgičnega zahvalnega speva. Harmonizacijo bomo takrat objavili v naši glasbeni prilogi. Koralni napev sam je takle:



Te-be Bo-ga hva-li-mo, * te-be Gospo-da po-ve-li-ču-je-mo. Te-be



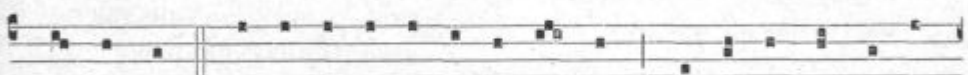
večne-ga O-če-ta časti vsa zemlja. Te-bi vsi ange-li, te-bi



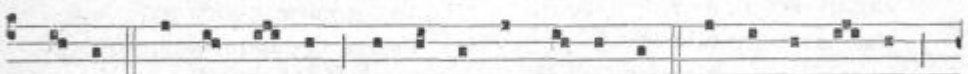
ne-be-sa in vse o-bla-sti, Te-bi Ke-ru-bi in Se-ra-fi nepre-



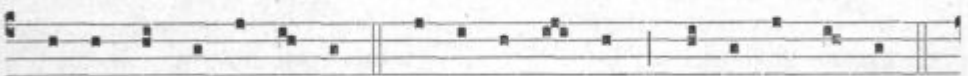
ne-homa pre-pe-va-jo: Svet, svet, svet si ti, Gospod, Bog ne-



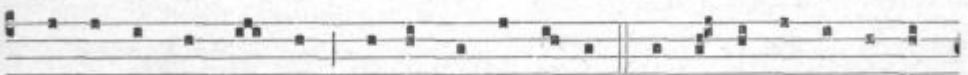
be-snih čet! Po-lna so ne-be-sa in ze-mlja ve-li-ča-stva tvo-je



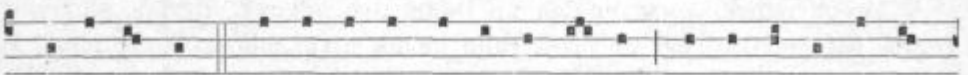
sla-ve. Te-be hva-li a-po-sto-lov slavni zbor, Te-be pre-ro-kov



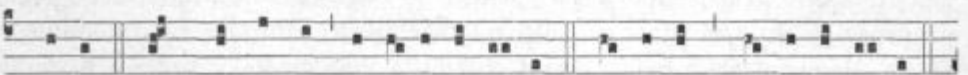
hva-le-vre-dno šte-vi-lo, Te-be mu-če-ncev si-ja-jua vo-jska.



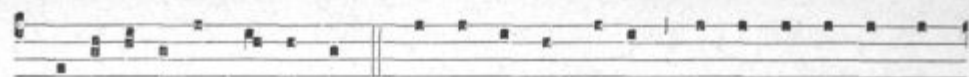
Te-be po vsej ze-mlji sla-vi sve-ta Cerkev: O-če-ta neskončne-ga



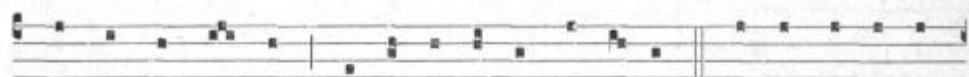
ve-li-ča-stva; Ča-sti-te-ga tvo-je-ga Si-na, pra-ve-ga in e-di-



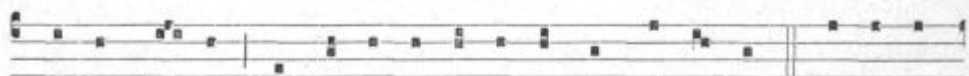
ne-ga In Svè-te-ga Duha To-lažni-ka. Ti, Kristus, Kralj ve-li-častva.



Ti si O-če-tov ve-čni Sin. Ti se ni - si bra-nil u-člo-ve-če-nja v te-



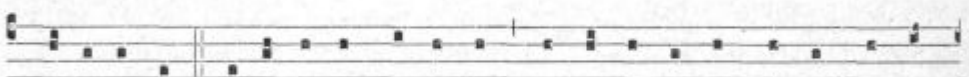
le - su De - vi - ce, da si o-dre-šil člo-ve-ka. Ti si pre-ma-gal



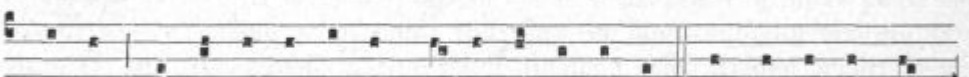
že - lo smr - ti in vernim odprl ne-be-ško Kra-lje-stvo. Ti se-diš



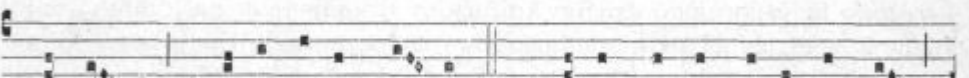
na de-sni-ci bo-žji v sla-vi O-če-to-vi. Da pri-deš kot sodnik,



vé-ru-je-mo. Te-be to-rej pro-s'-mo, pri-di na po-moč svo-jim slu-ža-



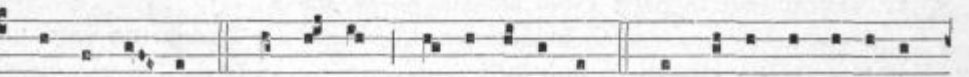
bni-kom, ki si jih odku-pil z dra-go-ce-no krvjo. Daj, da bo-mo v ve-



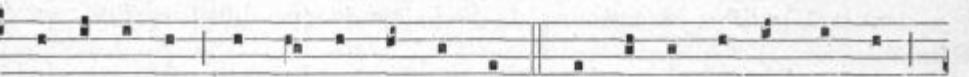
čni sla - vi prište-ti tvo-jim sve - tim. Zve-li-čaj, Gospod, svoje ljudstvo



in bla-go-slo-vi svo-jo lastni - no. In vla-daj jih in po-ve - li-čuj



jih na ve - ke. Dan na dan te-be sla-vi-mo. In hva-li-mo tvo-je i-



me ve-ko-maj in na ve - kov ve - ke. I - zvo - li, Gospod, ta dan

brez gre-ha nas o-hra-ni-ti. Usmi-li se nas, Gospod, usmi-li

se nas. Tvo-je usmi-ljenje, Gospod, bo-di nad na-mi, kakor u-pa-mo

v te-be. V te-be, Go-spod, u-pam, ne bom o-sra-mo-čen ve-ko-maj.

Fabiani Rafko:

Misli o liturgiji in o liturgičnem ljudskem petju.

Zanimive in pomembne so besede, s katerimi začenja sv. oče Pij XI. apostolsko odredbo o liturgiji in cerkveni glasbi. Ne začenja namreč s koralom ali z ljudskim petjem ali s Palestrino, temveč z besedami: »Liturgijo je treba iz dneva v dan bolj gojiti.« To so važne besede, ki jih je treba zlasti danes močno poudariti. Beseda »liturgija« in »liturgično gibanje« nam ne sme biti samo neka modna novost, nekaj modernega, temveč mora pomeniti neko novo življenje, novo luč, ki je ne smemo skriti pod mernik, temveč postaviti na svetilnik, da bo vsem svetila.

Liturgično gibanje, ki je v kulturnem toku zadnjih let notranje povzročeno in vzporejeno drugim kulturnim stremljenjem naše dobe,¹ mora ljudstvo spet pripeljati k studencu žive vode, da bodo ljudje znali zajemati iz njihovega bogastva in obilja. Vsaka župnija, ki je celota zase, nekaka cerkev v malem, mora zaživeti v zavesti, da v njeni sredi živi Kristus; ljudje morajo vedeti, da so udje skrivnostnega telesa Kristusovega, da so mladike na vinski trti, ki je Kristus. Živa jim mora postati zavest, da ne živijo samo svojega naravnega življenja, marveč še drugo, novo življenje — božje življenje po milosti. Sprejemanje milosti ne sme biti nezavedno, temveč hoteno in zavestno. — Hrana za božje življenje so sv. zakramenti in pred vsem seveda — sv. maša.

To so osnovne resnice krščanstva, ki se morajo ljudem na časovno primeren način razložiti in pojasniti.

Pot in sredstva za res globoko religiozno življenje nam kaže liturgija. Zato razumemo stavek Pija XI.: »Liturgijo je treba iz dneva v dan bolj gojiti,« če hočemo, da bodo ljudje res dobri verniki, vneti katoličani.

¹ Prim. Liturgična molitev (dr. J. Pogačnik) v Križu, 1929, št. 7.—8.

Bistveni del liturgije pa je po besedah Pija X. cerkvena glasba, petje. Njen namen je liturgični tekst obleči v primerne melodije in tako »vernike lepše pripraviti na prejem sadov milosti, ki so v zvezi s slovesnostjo presvetih skrivnosti.« (Motu proprio I. 1.) — In važen je še sledeči stavek: »Posebno je treba gledati na to, da se petje (gregorijansko) zopet ukorenini med ljudstvom, da se ljudstvo zopet dejansko udeležuje bogoslužnih opravil v cerkvi, kakor je to bilo prej v navadi.«

In če ima liturgija na splošno namen »posvečevati in vzpodbujati vernike« (Motu proprio), voditi h Kristusu, navajati ljudi k tesnemu življenju s cerkvijo, potem ima tudi petje kot bistveni del liturgije isti namen. — To je vidik, po katerem moramo presojati vso cerkveno glasbo in petje. Tudi ljudsko petje kot del liturgičnega petja mora imeti isti namen in cilj. Lahko zato trdimo, — ako imamo pred očmi zgoraj omenjeno željo Pija X. o zopetnem sodelovanju ljudstva pri liturgiji, — da je vpeljava ljudskega petja velik korak naprej v smeri — liturgičnega petja.² Ljudi namreč more in mora pripeljati spet bliže k oltarju, spraviti jih mora v zvezo z duhovnikom, ki ne sme biti samo nekak igralec, in ljudstvo ne samo pasivno občinstvo, temveč združiti se morajo v skupno molitev. Ljudsko petje — prav pojmovano in s pravim duhom propagirano — je torej prvi korak in uspeh in pot k pravemu liturgičnemu petju. Slediti pa mora seveda še nadaljna izobrazba, ljudje morajo bolj in bolj spoznavati bogastvo liturgije, se je po želji Pija X. in XI. dejansko udeleževati in tako rasti v tesnem življenju s Cerkvijo in v živi zavesti medsebojne edinosti.



Ne smemo pa takoj obupavati, če ljudsko petje ni takoj prvovrstno. Saj cerkev ni kaka unionska dvorana, kjer bi se morali vršiti razni koncerti, temveč je hiša molitve. Zato je najprej potrebno, da pritegnemo čim več ljudi k sodelovanju in jih skušamo prepričati o resnični potrebi življenja z liturgijo. Če je petje sprva res morda neubrano, nič ne de. Saj pri Jezusovem slovesnem vходу v Jeruzalem na cvetno nedeljo množica, z otroki vred najbrž tudi ni ravno ubrano vzklikala »Hozana« — in vendar jih Jezus zato ni grajal, marveč je na farizejsko opazko (najmnožice pomiri) dejal: »Če ti umolknejo, bodo kamni vpili.« (Lk 19, 40.) — Torej najprej čim več ljudi — potem pa čim lepše.

S tem seveda ni rečeno, da se mora ali sme estetska stran glasbe zanemarjati. Nikakor ne! Kajti to bi imelo za nadaljnji razvoj zelo usodne posledice. Mimogrede naj omenim samo eno napako, ki je pri ljudskem petju kaj navadna, a večino ljudi zelo odbija od sodelovanja; mislim na — zavlačevanje. Gotovo je napačno, če se poje prehitro, prav tako je pa

² Pretirana pa se mi zdi trditev, da je ljudsko petje velik korak naprej v smeri cerkvene glasbe kot umetnosti. »Pojejo« namreč tudi nepevci; dalje poje morda polovica cerkve, ne da bi bila kdaj pri vaji itd. Torej petje gotovo ni umetniško na prav visoki stopnji!

tudi napačno, če se poje prepočasi. Mogel bi navesti znane mi slučaje, ko je ljudstvo vsled prepočasnega orgljanja po veliki večini prenehalo peti. Preveč počasno ljudsko petje tudi našim prednamcem ni ugajalo. V »Kroniki« (št. 1, str. 40) beremo, da so namreč ljudsko petje v nekaterih cerkvah, n. pr. pri Vstajenju, ukinili, ker so »dekleta predolgo zatezala in se je poslušalcem pristudilo.«

Paziti je torej treba, da ljudsko petje ne bo odbijajoče, ampak že po svoji zunanji formi in vsebini privlačno. Razloga za zavlačevanje in prepočasno petje ne najdemo ne v liturgiji (katere službeno petje je prosti in razgibani koral!), tudi ne v pravi pobožnosti, še najmanj pa v umetnosti sami. Če pa imamo take pesmi, da jim še zmernega tempa ne smemo dati (da ne bi s tem postale preveč posvetne!), potem je bolje, da take pesmi pričnemo opuščati in jih nadomeščati z novimi. Prošnja za primerna besedila je zato prav na mestu, kakor bodo tudi primerne skladbe dobrodošle.

Ko bo ljudstvo povsod sodelovalo tudi pri sv. maši, kar se (po zadnji statistiki) že marsikje izvaja, bo liturgično besedilo z notami še bolj potrebno.

H koncu bi še opozoril na to, da bi pričeli misliti in iskati način, kako bi ljudi najbolj pritegnili k sodelovanju pri sv. maši. Upoštevati je seveda treba, da ljudstvo ne razume liturgičnega jezika, zato bi tem bolj bilo potrebno poučiti ljudi o vseh podrobnostih liturgije, sv. maše. Da je za to treba mnogo truda in prizadevanja, veliko dela in lastnega izobraževanja, je vsakemu jasno.

Kakšna naj bi bila (prehodna) oblika sodelovanja vernikov pri sveti maši, o tem se pri nas vsaj v javnosti še ni mnogo govorilo in razpravljalo, dasi je to zelo važno vprašanje, ki zahteva odgovor čim prej. Dobro bi bilo, da bi nam o tem kaj napisali priznani liturgiki in koralisti.

Zelo potreben bi bil tudi liturgični in koralni tečaj za duhovnike, pa tudi za organiste. — Premalo je namreč n. pr. za širjenje ljudskega petja in sploh pravega liturgičnega življenja, če ljudem nakupimo pesmaric, za zборе morda celo koralnih knjig, potem pa prepustimo ves nadaljnji razvoj ali organistu ali celo ljudem samim. S tem bi bila morda izpolnjena kvečjemu črka odredbe, duha pa, ki vse oživlja, ne bi bilo!

Zato torej bi bilo zelo potrebno organizirati liturgični tečaj, ki bi razvoju ljudskega petja dal novih smernic in novega ognja.

Trobina Stanko:

Razmišljanje o proizvodjanju.

Praktično gledanje v svet glasbenega življenja prinese marsikatero vrzel, ki jo kritičen duh ne more lahko odstraniti ali iti mimo nje. Je to ena najvažnejših točk človeškega doživljanja, ob kateri se človek ustavi na klic svojega notranjega življenja in svoje duše, ki mu kliče in narekuje

svoj lastni diktat in ki naj bo neko pravilo, po katerem mora usmeriti vse svoje delovanje in ustvarjanje. Je to torej umetnostno hotenje, ki nosi svoje lastne zakone, po katerih naj se oblikujejo človeške tvorbe. Brez tega umetnostnega hotenja ne moremo govoriti o pravem umetniškem ustvarjanju, o produkciji, brez tega tudi ne moremo priti do prave reprodukcije.

In če danes opazujemo glasbene nastope, ki bi naj ponovno podajali doživetje umetnika-ustvaritelja, reproducirane nastope, vidimo, kolikokrat so takšni nastopi proizvodi, ki ne podajajo umetnikove zamisli in doživljanja, ampak povsem nekaj drugega. Res je, da je naš notni sistem vkljub svoji precizni pestrosti in natančnosti nedostaten in pomanjkljiv tako, da ne more podati in nuditi prav vse umetniške zamisli, ki so obdajale avtorja ob času njegovega komponiranja. Resnica pa je tudi, da mnogi izvajalci reprodukcije večkrat ne podajajo niti tega, kar jim iz papirja kaže skladba sama, da se torej opazi pomanjkanje znanja, ki uniči vso lepoto dotične skladbe, ki bi bila pri zadostnem glasbenem znanju lahko podana umetniško. Ne mislim tu samo diletantizma, kateremu je navadno do tega, da doseže svojo tendenco in zamori s tem vsak umetniški polet. Tudi mnogi zbori, ki se morda smatrajo za nedosegljive v proizvajanju skladb, čestokrat grešijo proti omenjenim pravilom in ne podajajo tega, kar bi morali podati. Poglejmo stvar bolj podrobno.

Kakor dramatska umetnost ima tudi glasbena umetnost dva momenta: produktivni in reproduktivni. Produktivni moment nam predočuje ustvarjanje ali kompozicijo, reproduktivni pa nastop ali proizvajanje. Pri ustvarjanju se poslužuje umetnik vseh pravil, ki pridejo v poštev in rabi ogromno sredstev ter pripomočkov, s katerimi hoče izraziti svoje doživetje, svojo notranjost. Toda, kakor je vsak stroj, ki hoče posnemati naravo, v svojem delovanju nepopoln, tako so tudi sredstva, s katerimi ustvarja umetnik skladbo, v nekem pomenu nepopolna in nezadostna. Ne more z danimi sredstvi, naj jih ima še toliko, popolnoma izraziti in izčrpati svojega doživetja in umetniških zamisli, ki jih ima v času ustvarjanja. Umetnik označi in zapiše svoje doživetje po priliki tako, kakor pač more z danimi sredstvi. Ostanajo pa mu še umetniške vrednote, ki jih on ne more označiti in, ki ostanejo »zapisane« med ostalimi znaki. Tu pa je sedaj stvar izvajalca, da te zapisane in skrite ideje poišče in najde, da jih tako rekoč oživi in jim da pravo življenje. On s svojo izvedbo ne sme ustvariti samo to, kar je zapisano, ampak še več, namreč tudi to, kar je ustvaritelj zamislil in je skrito »med vrstami«. Torej vidimo, da se zahteva od izvajalca pri reprodukciji ravnotako umetniško doživetje, kakor pri avtorju.

Toda kako naj izvajalec poda v istem umetniškem zanosu skladbo kakor avtor in jo prinese pred občinstvo, če sam nima dovolj izobrazbe za proizvajanje, če je njegov umetniški nivo daleč pod nivojem tistega, ki je skladbo napisal? Kako naj izvajalec poda in izvede skladbo v popolni

avtorjevi zamisli, če je njegova virtuoznost minimalna in morda zdaleka ne dosega in ne dojame oblike in vsebine skladbe ter njenega življenja, ki ga je pri komponiranju imel avtor? Kako naj izvajalec nudi pri proizvajanju tisto lepoto, ki jo je ustvaril avtor, če sta njegova tehnika in mehanizem nezadostna? Kako naj pri vsem tem poda pravilno fraziranje in dinamiko? Tu pridemo sedaj do usodnih napak mnogoštevilnih zborov, ki izgubljajo mnogo ravno vsled tega, ker duša zbora izvajalec-dirigent ne dojame celotnega avtorjevega doživetja iz skladbe, ki bi ga moral dojeti in podati.

Naj razsvetlim omenjeno z zgledom. Pred časom sem poslušal zbor, ki je nastopil med drugim tudi z narodno pesmijo. Prišla je tudi krasna koroška »Gor čez izaro«, ki jo je podajal številni moški zbor po Devovi harmonizaciji. Umetniška kvaliteta omenjene narodne pesmi je po splošni sodbi precejšnja. V lahki harmonizaciji se družijo preproste besede, ki v izvrstni harmoniji z melodijo nudijo mnogo lepote. Lepota domačega kraja in domače hiše, misel na njo, na ljubo mamico in dragega očeta, hrepenenje po vsem tem, kar je tako prisrčno in tako domače, vse to vzbuja čustva, ki razodevajo lepoto pesmi in nje umetniško vrednost. Toda dotični zbor je podal pesem skoro brez vsakega umetniškega temperamenta, brez vsake vrednosti. Opazilo se je, kako so prihajale napake od izvajalca, ki je pesem realiziral in jo podajal zboru. Mirnega p v začetku pesmi ni bilo, ki bi bil uvedel poslušalstvo na tisto mirno tihoto dragega domačega doma, ampak je začetek zvenel že v predtaktu v polnem f. Posledica tega je bila, da je bila vsa pesem izvajana v dinamičnem smislu monotono in, da korone koncem petega takta niso prišle do izraza, ki bi naj podale višek dinamičnega efekta. Posamezni zmiselni stavki, ki odgovarjajo znakom naraščanja in pojemanja, so bili izbrisani — po roki izvajalca. Tempo je bil prehitel, kar nikakor ne odgovarja vsebini in formi pesmi. Tudi je bilo mnogo napak v pogledu taktike in ritmike. Vse to pa je prihajalo iz zbora — po roki izvajalca.

Glavna naloga izvajalca je, da popolnoma dojame umetnikovo zamisel. On mora doživljati sladbo prav tako, kakor jo je doživljal avtor, le potem jo bo mogel v istem zanosu izliti v zbor. Ako izvajalec ne čuti življenja, ki vstaja iz skladbe, ki se poraja izza not in besedila, ne more podati skladbo tako, kakor jo je doživel umetnik. Pri izvajalcu, ki bi moral tudi umetniško dojeti vso skladbo, se predpostavlja estetska ideja, kakor pri avtorju. Kako bo izvajalec-dirigent podal zboru življenje, ako ga sam ne more dojeti in pridobiti, ako ga sam nima? Kako bo položil izvajalec zboru tisti umetniški zanos, ki ga je položil umetnik-avtor pri ustvarjanju, ako ga sam prej ne doživi? Pri izvajalcu ni toliko važna misel, da »b o« i n t e r p r e t i r a l t o ali to skladbo, ampak važno je, »k a k o« jo bo interpretiral. Kako bo podal skladbo, da bo efekt tisti, ki mora biti dosežen po zamisli avtorjevi, kako bo podal skladbo, da bo njegova naloga izvršena odlično. Proti omenjenemu pravilu greše mnogi interpretatorji in

zbori ter diletantizem, kateremu je navadno samo do tega, »da se« izvaja, ne pa do tega, »kako« naj se izvaja.

Neštevilni nastopi dokazujejo in potrjujejo omenjeno trditev. Toda ako nam hočejo biti glasbeni nastopi cilj umetniškega hotenja, ne pa samo sredstvo, s katerim hočemo doseči popolnoma druge cilje, potem mora priti do preosnove pri proizvodjanju skladb, pri glasbeni reprodukciji. Ne sme nam biti toliko do tega, kaj bomo izvajali in kolikokrat bomo proizvajali, ampak le, k a k o bomo izvajali. Kako bomo podali skladbe v reproduciranem nastopu, ki bo estetsko in umetnostno ekvivalentna prvotni zamisli. V tem je torej »umetnost«, podati skladbo po intencijah avtorja, v tem je tudi pot, ki vodi do prave estetske, umetnostne kvalitete v glasbi.

Pri nastopih moramo vzeti v poštev izvajalca-dirigenta, zbor in skladbe. Največje zahteve se stavijo na izvajalca, ki bo vodil študiranje skladbe in ki bo tudi izbral zboru primerno skladbo. Izvajalec mora dobro poznati zbor kakor tudi skladbo samo, da bo pri nastopu dosegel zahtevano harmonijo med skladbo in zborom. Nikdar naj izvajalec, ki ima nov zbor in morda šele početnike, ne izbere težke skladbe, ker bi ji ta ne bil kos. Poslušal sem nekoč novi zbor, ki si je za svoj prvi nastop izbral težko moderno pesem. Kakšen učinek je bil? Nobeden, oziroma zelo slab, ker zbor ni mogel dojeti vse umetnostne kvalitete, ki je bila v skladbi in jo zato tudi sam ni mogel podati ter pričarati lepoto, ki je bila v njej. Ves trud, ki sta ga imela izvajalec in zbor, je bil zaman, ker je bila izbira programa pogrešena. Zborovodja, sploh glasbenik-interpretator mora nadalje izvršiti podroben program za študiranje skladbe, sploh celokupnega nastopa. Le on mora določiti, kaj se mora storiti za uspešen študij, le on mora določiti, koliko bo potrebnih vaj itd. Zato je popolnoma pogrešena misel onih, ki menijo, da zadostuje za dobro izvedbo — zlasti težjih in večjih skladb — le pičlo število vaj, morda samo tri ali štiri. Nikakor ne. Takšno pojmovanje vodi do razdiranja estetske kvalitete v skladbi in do neestetskega podajanja snovi. Mesto da bi ob proizvodbi skladbe doživljali estetsko čustvo, ki nam razkriva umetnostno lepoto, se nam pri poslušanju tako pripravljenih nastopov »trgajo ušesa« ob uničevanju lepote, ki je v skladbi.

Končno je treba poudariti še nekaj, kar je posebne važnosti za dober uspeh: *Marljivo sodelovanje zboru z izvajalcem.* Celotnemu zboru in vsakemu članu posebej mora biti glasbeni študij resen in svet. Član, ki išče pri društvu in skupnih vajah druge cilje in ne pridobitev glasbenega znanja, ne bo nikdar dosegel svojega namena in bo zelo oviral napredek zboru in delo izvajalca. Zato je nujno pri vsakem zboru, da ga krasi stroga disciplina in preiščljiva samozavest, ki ga naj skupno z izvajalcem vodita do lepega proizvodjanja, do umetniškega podajanja reproducirane glasbe. Le v tem je zagotovljen uspeh in procvit glasbenega življenja. V obratnem primeru pa je bolje, da izvajalec opusti vsak nastop, ki ni v skladu s pravili estetskega podajanja snovi.

Nekaj cerkvenoglasbenih opazk.

Kljub temu, da imamo pri nas dve orglarski šoli, ki so nam dale že mnogo odličnih organistov in kljub veliki skrbi merodajnih činiteljev, je na naših korih tu in tam še precej pomanjkljivega.

Tako sem minulo leto nekje na Štajerskem slišal peti po povzdigovanju — (človek bi mislil, da v naših časih kaj takega ni mogoče) gromovit moški zbor, ki je zapel narodno, fantovsko pesem: »Srce je žalostno.« Na moje vprašanje, kako je možno, da se taka pesem na koru poje, sem dobil odgovor: »Saj je postna!« (namreč: »Srce je žalostno!!«). Tamošnji organist ni dovršil orglarske šole!

Tu se vidi potreba dobro izobraženih organistov. Povsod, v vseh poklicih se zahteva strokovna šola s spričevali, pa naj to načelo za organistovo službo ne drži? Organist je važen kulturni faktor med narodom. Zato mora imeti potrebno glasbeno kakor liturgično izobrazbo. In to dobi samo v dobri šoli. Zato se naj uveljavi strogo načelo, da se organistove službe ne podelijo nikomur, kdor ni dovršil orglarske šole. S tem preprečimo možnost takih nesmiselnih stvari kakor v gornjem primeru.

Drugo, kar sem zlasti na Štajerskem opazil, je, da organisti kar vsevprek komponirajo in izvajajo svoje stvari brez predhodnega dovoljenja ordinariata. Tako sem slišal skladbe brez formalne pravilnosti in vrednosti, kar kvari čut in dela nečast hiši božji. Tu naj strogo nastopijo nadzorniki organistov in gospodje župniki!

Končno slabo stanje orgel ponekod! Razumem, da je stiska in da je težko. Vendar zahtevajo orgle svoje popravilo redno vsaj enkrat na leto. In to stane zelo malo. Zanemarjene orgle zahtevajo ogromne stroške, večje kakor redno popraviljanje. Neki mož se je hvalil, da jih sam popravlja. Ko sem ga vprašal, ali so orgle mehanične ali pnevmatične, mi je zatrdil, da so mehanične, — bile pa so pnevmatične in njegovo popravilo je bilo temu primerno. Naj gospodje župniki dajo popraviti orgle samo mojstru, ki se nato razume, ne pa šušmarjem. Škoda tako odličnega, dragocenega inštrumenta.

Dr. A. Dolinar:

Zgodovina kat. cerkvene glasbe.

(Dalje.)

Prijadrali smo v 18. stoletje, kjer je treba nekoliko postanka, da se razgledamo, kje smo in kakšne splošne prilike nas obdajajo. Pred 100 leti začeta florentinska reforma rodi ravno v tem stoletju prve žlahtne sadove večjega obsega tudi v pogledu kat. cerkvene glasbe, čeprav se je ta

(reforma) porodila na popolnoma drugačnih osnovah in bil njen zamah docela drugam umerjen.

V idejnem oziru je 18. stol. prav svojevrstno oblikovano. Triumfalni pohod naravoslovnih ved v 17. stoletju je docela preobrazil evropskega človeka. Medtem, ko je srednji vek v vseh znanostih sledil zgledu in nauku starega veka, so odkritja Galilei-a, Newton-a in Keplerja pokazala, da more le lastno, od razuma vodeno opazovanje voditi do cilja. Medsebojna vzročnost naravnih dogajanj postaja vedno jasnejša in samo korak je še do tega, da se to postopanje prenese še na duševna dogajanja. Vse je podložno razumu, vse panoge umetnosti so samo njegovo orodje in tudi človekovo mišljenje mora biti pod njegovim vodstvom (n. pr. osnove udvorljive rokokojske umetnosti temeljé v razumu in ne v čuvstvu). Prosvitljena doba prikazuje kot vzor človeka onega, ki ga določata razumsko prevejanò mišljenje in umno moralično čuvstvo.

Duh dvoma, ki ga je uvedel v modroslovje Bacon, se je brž pokazal tudi v verskem in nraavnem oziru. Pojavljali so se zmotni nauki, češ, da je sv. pismu in razodeti veri le toliko verovati, kolikor se zlagata s prirodnimi nauki in s človeško pametjo (racionalisti). Kmalu so zametovali nekateri racionalisti še verske resnice in si ustvarili svojo vero na naravni moralni podlagi: ker so verovali edino še v osebnega boga, se imenujejo *deisti*. Deistične ali svobodomiselne nauke so hitro razširjale proustidarske lože, ki so jih ustanavljali v vseh večjih svetovnih mestih. To poveličevanje človekovega razuma moremo smatrati kot neko reakcijo na silne blodnje človeškega razuma, ki se je zlasti v 17. stoletju javljal splošno po Evropi v obliki praznoverja in čarovništva.

Ko je to naziranje o prvenstvenosti razuma svojo zgodovinsko nalogo dokončalo, (očiščenje mišljenja od praznoverstva) se pojavijo nasprotni glasovi. Rousseau je tisti, ki v delu (*Discours sur les sciences*) to prvenstvenost razuma spodbija in na njeno mesto naravo postavlja.

Korff (*Geist der Göthezeit*) pravi: Novi svetovni nazor sloni na obnovljenem oboževanju narave, potem ko jo je prosvitljena doba v naravoslovno-znanstvenem oziru tega oboževanja oropala. Rousseau, nemiren in razdražljiv sanjač, fantastičen idealist in pesimist brez prave vzgoje in izobrazbe, tavajoč po svetu vse življenje napolnjeno s protislovji, je začel boj proti vladajoči izobrazbi, proti državi in družbi, ter je hotel ustvariti novo družbo po zahtevah in pravicah človeške narave, na podlagi svobode in enakosti. Klic: Nazaj k naravi, zbudi v vseh deželah enodušen odpor proti nadvladi razuma in konča politično v francoski revoluciji, umetniško pa v »Sturm in Drang« periodi. Anglež Young dokazuje l. 1759 v svojem delu »Conjectures on original composition«, da genij ne ustvarja na podlagi teoretičnega vpogleda v umetnostne zakone, ampak iz nehotenih (instinktivnih) navdahnjenj. Tukaj leže vzroki za iskreno poglobljenje v narodno pesem, pokrajina in njeni čari postanejo predmet opazovanja.

Okrog l. 1780 zgubi to gibanje svoj prevratni značaj in večina to gibanje sestavljajočih misli postane osnova, na katerem se gradi novo svetovno in umetnostno naziranje. V klasiki se strnejo ideje prosvitljene in »Sturm in Dranga« v novo višjo enoto. Na filozofskem območju znači Kantovo delo višek in tudi znago nad miselnostjo prosvitljene dobe. V klasični dobi dobi oblika mesto, ki ji pristojta: njen pomen ni prvenstven ne postranski, kajti umetnik se izživlja v oni obliki, ki je z vsebino organično povezana. Tudi v klasičnih delih polje pravo, resnično čustvo.

Toda to medsebojno izravnaje med obliko in vsebino, razumom in čuvstvom ne traja dolgo. Že v zadnjih letih 18. stoletja se prikažejo na obzorju bojna znamenja nove dobe, romantike. Po svojem bistvu »Sturm in Drang« periodi sorodna seže ta v veliko večjem loku naokrog in odpre umetnosti popolnoma nova pota človekove duše.

Tudi v splošno glasbenem oziru zavzema 18. stol. posebno stališče. V razmeroma majhnem razdobju enega stoletja naletimo na klasike dveh stilnih epoh: v prvi tretjini stoje monumentalna dela velikih baročnih mojstrov, ob koncu istega stoletja pa stoje že prvi vrhovi dunajske nove — klasične dobe. Vendar pa ne sledita ti dve — v svojem bistvu tako različni dobi — brezobzirno ena za drugo, ampak leži med njima prehodna doba, v kateri so se nasprotja izživela, izravnala in izgledila, da se je tako druga doba iz prve naravno, neprisiljeno razvila.¹

Če vse to premislimo: vse veri sovražne modroslovne sestave, vse verske boje, ki so protestantizmu ojačili moč in sploh vse tedanje politično-socialne prilike, tedaj bomo mogli razumeti dejstvo propadanja k a t. c e r k v e n e g l a s b e r a v n o v t e j d o b i. Bližnjih vzrokov za to je bilo več in smo jih delno že omenili. Vse novotarije, o katerih bomo posebej govorili, pa niso kvarno vplivale zato, ker so bile pač novotarije, ampak ker se je način uporabe pretiraval. Eden teh vzrokov je bil: močan porast instrumentalne glasbe.

Če govorimo o instrumentalni glasbi v zvezi s cerkveno instrumentalno glasbo, tedaj mislimo na vokalno glasbo, spremljano z instrumenti, ker zgolj cerkvene instrumentalne glasbe brez petja Cerkev nikdar ni dopustila kot liturgično glasbo.² Iz judovskih poročil posnemamo, da je instrumentalna glasba bila v ozki zvezi pri bogočastnih opravilih v templju. Glede prvih krščanskih stoletij so nam že poročila o vsaki izključitvi instrumentalne glasbe jasna, čeprav nam že položaj kristjanov v tedanji dobi sam izpričuje, da v tedanjih časih preganjanj o instrumentalni glasbi ni govora. Kot sploh vse prve razvojne stopnje vseh umetnostnih panog — so nam tudi začetki instrumentalne glasbe docela neznani. V vsej dobi srednjega veka so njeni pojavi improvizatoričnega značaja, pomoček za silo, brez vsake pisave: toda začetkom 16. stol. nastopi s samostojnimi deli,

¹ Cerkv. Gl. I. 53, št. 3—4.

² Weinmann: Geschichte der Kirchmusik.

po katerih ne majhni vrednosti bi mogli na daljšo predzgodovino sklepati, v katere tajnosti pa nikdar prodrli ne bomo. Prve, samostojne instrumentalne skladbe pripadajo 3 skupinam: a) ali so zložene po vzorcih duhovnih in svetnih pesemskih oblik tiste dobe z dano temo (Cantus firmus), ki je vzeta iz korala ali iz ljudske pesmi ali pa tudi brez nje³; b) večkrat so popolnoma improvizatoričnega dosledno instrumentalnega značaja ali pa pripadajo c) plesni glasbi.

Vse to nam izpričuje, da je srednjeveška instrumentalna glasba vsa ta pota prehodila in posamične shranjene skladbe iz dobe 15. stoletja to potrjujejo. Instrumentalno izvajanje motetov in šansonov je bilo običajno še vse tja do 16. stoletja; zanimivo pa je, da za izbiro spremljajočih instrumentov ni bil merodajen zvočni značaj, temveč v poštev prihajajoča notna višina skladbe. Na ta način so se tvorile — z ozirom na dane prilike — najraznovrstnejše zveze godalnih in pihalnih instrumentov, kar je zlasti značilno za instrumentalna dela zgodnjega 16. stoletja.

(Dalje prihodnjič.)

Adolf Gröbming:

Nekaj poglavij iz fiziologije in fonetike.

(Dalje.)

Gibi spodnje čeljusti.

Medtem ko je zgornja čeljust negibljiva, ker je spojena s kostmi glave, dovoljuje anatomsni ustroj spodnje čeljusti precejšnjo gibljivost. Gibi spodnje čeljusti se vršijo lahko v dveh pravicih: v vertikalnem (navzgor-navzdol) in v horizontalnem (naprej-nazaj, na levo-na desno). Za artikulacijo so najvažnejši vertikalni gibi. Glede vpliva teh gibov na izreko so mnenja med fonetiki deljena, nekateri jim pripisujejo prevelik pomen, drugi jih poncenujejo; za pevca so vsekakor tako važni, da jih ne smemo pustiti v nemar.

Med fonetiki, ki omalovažujejo vpliv zobne razdalje (čeljstnega kota) na barvo vokalov, najdemo tudi Jespersena. Na str. 25 svoje Fonetike (Lehrbuch der Phonetik) pravi, da je zobna razdalja podrejenega pomena za tvorbo vokalov, češ, ako vtaknemo svinčnik med zobe, lahko izgovorimo neprisiljeno(!) vse vokale. Po mojem še svinčnika ni treba, staknimo rahlo čeljusti, pa jih prav tako lahko izgovorimo in še celo zapojemo. Seveda če je ta način izreke res neprisiljen in naraven, je drugo vprašanje. Tudi razvada nekaterih kadilcev, da govorijo s pipo v ustih, ki jo navaja Jespersen kot dokaz za svojo trditev, ne drži, kajti navsezadnje govorimo lahko tudi s poštenim zalogajem v ustih. Dvomim pa, da bi govorniku s svinčnikom med zobmi ali pa gospodični z vivčkom v ustih tako gladko

³ Adler: Handbuch.

tekel jezik kakor navadno. Če opazujemo kadilca, ki se s pipo v ustih pomenkuje — pošten kadilec jo vzame pri tem iz ust in maha med govorom z njo po zraku — vidimo, da skuša z različnimi nenaravnimi gibi ustnic popraviti izreko. Navzlic temu pa je njegova izreka pomanjkljiva in mestoma nerazumljiva, saj še ljudi, ki leno artikulirajo, včasih slabo razumemo. Ako pa se že na zunaj pozna, da je artikulacija nenaravna, je jasno, da so tudi izpremembe govoril v notranjosti ustne votline drugačne kakor pri normalnem govoru, bodisi da je treba bolj dvigniti mehko nebo, drugače zasukati jezik, ali na kakšen drugi način ustvariti potrebne pogoje za izreko.

Normalno je, kakor prizna na naslednji strani (26) Jespersen, da sledi spodnja čeljust gibom jezika in da pomaga urejevati razdaljo med nebom in jezikom, ki je potrebna za tvorbo glasov. Po Rousselot-u, ki je zmeril razdalje med zobmi s šestilom, znaša razmak pri a-ju 20 mm, pri e-ju 15, pri i-ju 14, pri o-ju 13 in pri u-ju 10.¹ Ker pa je ta izreka individualna in pri raznih jezikih različna, mislim da so ti podatki za prakso brezpomembni.

Dokaj važnejše kakor za govorjenje je delovanje spodnje čeljusti za petje. Vsak pevec ve iz izkušnje, da se izpreminja z višino tonov tudi velikost ustne votline, odnosno razmak čeljusti: čim višji je ton, tem večji je razmak in narobe. Za vokal a potrebujemo torej na visokem tonu drugačen razmak kakor na nizkem. Radi preobilice vokalov in tonov je seveda nemogoče določiti za vsak vokal in za vsako višino primeren čeljustni kot. V splošnem velja pravilo, da je pri svetlih vokalih (e, i) na enakem tonu odprtina ust večja, pri temnih (o, u) manjša. V visokih legah (zlasti pri sopranu) se ta razlika čimdalje bolj manjša in temni vokali izgubljajo svojo značilno barvo, zato je treba grajati skladatelje, ki predpisujejo za najvišje tone temne vokale. V takšnih primerih sežejo pevci navadno po samopomoči in zmrcvariyo neusmiljeno tekst, samo da dobe vokale, ki jim prijajo.

Vse, kar sem povedal o odpiranju ust, je treba uporabiti »cum grano salis«, ker je le relativne vrednosti. Nič ni bolj napačnega, kakor zahtevati od pevca, da usta preveč odpira. S tem izgube glasovi svoje naravno kritje ter postanejo kričeči in vsiljivi. Čeljust naj visi med petjem nepri-siljeno (pasivno) navzdol — le izurjen pevec sme aktivno vplivati nanjo.²

Kakor škodi lepoti glasu prevelik čeljustni razmak, tako ji škodi premajhen. Stisnjeni zobje povzročajo nelep čeljustni ali zobni nastavek, ki je sicer precej resonančen, pri tem pa kričav in neblagoglasen.

(Dalje prihodnjič.)

¹ Dr. G. Panconcelli-Calzia: Experimentelle Phonetik, str. 100.

² Kako je mogoče s pravilnim aktivnim delovanjem čeljusti v vertikalni in horizontalni smeri izboljšati razne glasove, bom povedal pri obravnavi posameznih glasov.

Iz zgodovine cerkvene glasbe v Kamniku in okolici.

Da je cerkvena glasba važen umetnostni in kulturni faktor, je izven vsakega dvoma. Stvarnik je dal človeku dar petja in ga usposobil, da ta dar razvije in poje večno slavo nebeškemu Očetu. Že v pradavnih časih so slavili in častili narodi svoje bogove v pesmih in hvalnicah in to navado je prevzelo tudi krščanstvo, ko je po rimskih katakombah skrivnostno častilo in molilo svojega Zveličarja in mu spevalo slavo in hvalo v svojih liturgičnih spevih. To so bili začetki sistematično urejenega cerkvenega petja, ki se je stalno razvijalo skozi stoletja do današnjega viška. Cerkevna glasba je tudi blagodejno vplivala na razvoj posvetne glasbene izobrazbe, ki ste roka v roki dospeli do sodobne dovršenosti. Pri takem napredovanju tudi Kamnik ni izostal, marveč je strumno korakal v vrstah splošnega glasbenega razvoja, kar jasno dokazuje današnje stanje glasbenih krogov v tem preljubkem kotičku slovenske zemlje.

Ta spis sega nazaj v leto 1880, ko je pisec s svojim stricem č. g. A. Zormanom, župnikom v Nevljah, prvič prispel v to prelepo pokrajino. Kot mlad koroški učitelj, prepojen navdušenja za lepo glasbo, je stopil takoj v stik s kamniškimi glasbeniki obeh smeri, cerkvenega in posvetnega petja, se za vse lepo zanimal in nabral svojo torbo do vrha polno lepih glasbenih idej ter jo ponesel vsake počitnice seboj v tužni Korotan, da tam to dragoceno blago brezplačno proda. Prelepi in nepozabni so časi, ko je prišel ta mladi idealist vsako leto v Nevlje in usmeril svoja prva pota v Kamnik k svojim prijateljem, povsod iskreno in prijazno sprejet. Razgovor se je umevno takoj zasukal na glasbeno plat brez konca in kraja. Kaj je novega na Koroškem in kaj novega v Kamniku? Poročati je moral, kako napreduje njegovo delo med koroškimi Slovenci, kako ustvarja in vodi svoje pevske zборе in kako učinkujejo lepe slovenske pesmi na koroško ljudstvo. Taka poročila so žela splošno pohvalo in priznanje in to je bilo preobilno plačilo za ves njegov trud. Potem pa so mu dali prijatelji tekom preteklega leta ustvarjenih novih muzikalij, ki jih je prepisal, vrnil in na Koroškem v veselje svojih pevcev udeležil. Na ta način je imel pisatelj priliko, poučiti se o najnovejših skladbah in dobiti vpogled o gibanju glasbenega napredka v Kamniku, kar hoče v nadaljnjem opisati.

V osemdesetih letih so bile po cerkvah v Kamniku in okolišu povsod stare orgle. Najboljše so bile še Šutenske, na katerih je prednjačil g. nadučitelj in organist Jurij Cenčič, ki je dajal smer napredku tudi okoliškimi organistom in pevcem. G. Cenčič je bil najboljši organist vse okolice, vedno poučen o najnovejših skladbah, katere je tudi navdušeno in z razumevanjem udeležil. Vestno mu je ob strani stala njegova soproga, ki je znala s svojim ljubkim in nikdar odpovedajočim sopranom pesmi spraviti duhovito do pravega učinka. Njegov pevski zbor so tvorili najboljši pevci mesta, ob velikih praznikih pa so se povzpeli ti skromni ljudje celo do orkestralne glasbe. Dobro podporo je imel Cenčič v tedanjem dekanu č. g. Oblaku, ki je drage volje skrbel za vse najnovejše skladbe, dobro vedoč, da je za številni obisk cerkve lepa cerkvena glasba prvovrstna sila. Tako je Šutna lahko prednjačila vsemu okolišu, madtem ko so sosedni organisti samo lovili in prepisovali.

Kamnik je imel že od nekdaj dobre, da, izborne pevce, kakor n. pr. tenorista Jožka in Franca Steleta, katerih zadnji je po svojem junaškem te-

norju slovel daleč na okoli in celo po Koroškem, in pa gromovite basiste Vremšaka in Toneta Pintarja, ki sta ob poletu »Lire« v Celovec vzbudila splošno občudovanje. Ti možakarji so vsi radi delovali tudi na koru šutenske cerkve in pomagali povzdigniti razvoj cerkvene glasbe v Kamniku.

Frančiškanski samostan v Kamniku tudi ni hotel zaostati in je vedno korakal na isti višini s Šutno, od časa do časa pa jo je celo nadkriljeval. Pevci in pevovodje se pač menjavajo kakor vreme in to silno kali zdrav razvoj dovršenega petja.

V osemdesetih letih je bil v samostanu za organista veseli in živahni pater g. Kornel. Kakor njegova prikupljiva osebnost, taka je bila tudi njegova igra na orglah. V tej dobi so bili moderni — ako se smem tako izraziti — skladatelji Gregor Rihar, p. Angelik Hribar, Vavken, Hladnik i. dr. Pater Kornel je izbral pri vsakem najboljši, zaigral svoje vesele preludije in tako napolnil cerkev poslušnih meščanov in okoličanov. Zvesti pomočniki pa so mu bili patri: Herman, Romuald in posebno p. Konstantin s svojim lepim in donečim basom.

Imel pa je p. Kornel stare, okorne orgle in to je kalilo njegovo veselje. Zato je z vso silo in prirojeno mu živahnostjo delal na to, da dobi samostan nove orgle. Nekega leta pride pisec na počitnice in neveljski organist Andrej Šuštar mu pride do Kranja z vozom nasproti. Nista se še do dobrega pozdravila, pa že začne Andrej: »Ti, veš, kaj je novega v Kamniku? V kloštru so nove orgle in te bova šla jutri poslušat. Pater Kornel je kar iz sebe, tako se veseli.« In res so bile za ono dobo dober instrument mojstra Goršiča. Pater Kornel je zaigral svoje najlepše preludije, ki so izražali vso njegovo radost. Klošter je bil na višku tedanje glasbene slave.

Nevlje so imele stare, neznatne orglice, v katerih so gospodarile miši in na katerih se je trudil ubogi Andrej Šuštar, da bi čimbolj proslavil božjo daritev. Andrej je bil vesten in napreden organist, ki je stremel zakriti slabost cerkvenega instrumenta z jako dobro izvežbanim pevskim zborom. Posebno ste se odlikovali sopranistinja Francka Flerin, katere čisti in močni glas je zvenel podobno srebrnim strunam, in pa polnodoneči alt Antonije Cvek. On sam pa je imel lep zveneč tenor, ki ga je piscu še zapel v visoki starosti nad 80 let. Andrej je imel vedno pripravljenih najnovejših skladb za prepis, ki jih je tudi nalovil pri Cenčiču in v samostanu, in seveda prepisal, ker jih v izvorniku ni mogel nabaviti.

Gosp. župnik Anton Zorman je začel skrbeti in nabirati prispevke za nove orgle, katere je po nekaj letih naročil pri Zupanu v Kamni gorici. Sedaj imajo Nevlje jako dober instrument z zelo prijetno intonacijo in po neoporečni zaslugi g. župana Ferda Novaka tudi prvovrstni pevski zbor. Ta neutrudljivi pevovodja je spravil cerkveno petje v Nevljah na neverjetno višino, tako da prednjači vsem okoliškim faram.

Neke počitnice pride piscu zopet Andrej do Šenčurja nasproti in pravi: »Na Selah so dobili nove orgle, šla jih bova pogledat.« Drugi dan je že naju sprejel organist Polde Bernot in nama z velikim ponosom razkazal vso notranjost in ustroj orgel. Prišle so iz Štajerskega, a imele so v konstrukciji registrov svojo hibo. Že kot nove niso točno funkcionirale, vendar pa je bila intonacija mehka in prijetna. A Poldè Bernot je bil spreten in talentiran organist in pevovodja, ki se je z vnemo bavil s povzdigo cerkvenega petja. Odšel je na Koroško in v Št. Janžu v Rožni dolini umrl.

V Stranjah je deloval kot organist brat Jože Bernot in tam vpeljal cecilijansko petje. Izvirajoča iz stare organistovske družine, sta ta dva brata mnogo pripomogla do lepega cerkvenega petja v kamniški okolici.

V Mekinjah stoje sicer stare, a jako čvrste orgle, ki prijetno napolnijo prostorno cerkev s svojim svežim glasom. Gdč. organistovka zna z večimi prsti

izvabiti iz njih prijetne melodije in ima, čeprav majhen, pa dobro izvežban pevski zbor. Isto velja tudi za Tunjice, v kolikor je pač mogoče doseči na starem instrumentu. V Stranjah vodi cerkveno glasbo sedaj mlad in zelo delaven organist, ki vežba poleg mešanega tudi moški pevski zbor, s katerim je žel že prav lepe uspehe. Njegovo delo pomeni velik napredek za Stranje in okolico, ker poziva sosedne pevske zборе naravnost na tekmo.

Radomlje se ponašajo že z novimi orglami, katere prav vrlo izkorišča g. organist Plevel, ki ima velik in jako dobro izvežban mešan zbor. Ob strani pa mu deluje glasbeno naobražen skladatelj g. župnik Doktorič, kojega duhovite skladbe žanjejo povsod pohvalo. Ne smemo pozabiti tudi živahnega skladatelja globoko tam v Črnem grabnu, v Lukovici, gosp. notarja J. Kenda, ki se z vnemo bavi s posvetno in cerkveno glasbo. Njegova živahna in svojevrsna dela so obče priznana, občudovanja vredno pa je njegovo iskreno navdušenje za glasbo sploh.

Na Homcu vestno skrbi za povzdigo cerkvenega petja g. Pavle Jerman. Kot spreten pevovodja ima svoj cerkveni zbor vedno na višku in tekmuje s sosednimi zbori. Mengeš vrlo napreduje po glasbenih veščakih gg. Liparjih; oče je poleg organista tudi kapelnik godbe, katera po pravici slovi kot najboljša v okraju. Mladi Peter je akademično naobražen glasbenik, navdušen za moderno pesem, katero točno proizvaja tudi s svojim novo ustvarjenim moškim zborom. Komenda ima dobre orgle izdelovatelja Mauracherja iz Solnograda in koraka po možnosti vstric s sosedi.

Omenimo še najstarejše orglice pri Sv. Primožu na 3 ali 4 registre, ki zahtevajo pravecatega mojstra, da izvabi iz njih kakšno staro enostavno melodijo.

V splošnem se sme trditi, da cerkvena in tudi posvetna glasba pod Kamniškimi planinami vrlo napredujeta in ko pridejo boljši časi, bo tudi ta panoga vidneje stopila na plan in razveseljevala tukajšnji človeški rod.



Ko je stari, mnogozaslužni kantor, nadučitelj Cenčič stopil v pokoj, je prevzel organistovsko službo na Šutni g. Josip Heybal, vseskozi izvežban glasbenik in pravi mojster na orglah. On je uvedel namesto zastarele cerkvene glasbe skladbe novodobnih skladateljev in pri tem imel mnogo sreče. Nedvomno je našel v dekanu č. g. Lavrenčiču vrlega podpornika, ki je z vnemo zasledoval njegove vrline in zmožnosti ter mu, zavedajoč se privlačne sile lepe cerkvene glasbe, tudi v nabavi cerkvenih muzikalij gmotno šel na roko. Leta 1913 so se postavile nove imenitne orgle na električni pogon s 33 registri in raznimi zvezami v spremenih in meh. Preuredila se je krasna stara omara, pridelala pa dva stranska prospekta, tako da je že zunanja oblika nekaj izrednega. V notranjem bistvu orgel, v izbiri registrov, v barvi glasov in v skupni intonaciji pa je imel mojster Milavec tako srečno roko, da je ustvaril instrument, ki ga moramo prištevati med najboljše v Sloveniji. Odlikuje jih nepopisna milina, čvrsta in obenem prijetna intonacija, ki je ne najdeš tudi ne pri vseh najnovejših instrumentih. Sedaj je bil Heybal šele prav v svojem elementu. Pevci in vodja so šli z vso navdušenostjo na delo in kamniška cerkvena glasba je zaslovela daleč na okrog. Ves pevski in instrumentalni aparat je začel delovati, orkestralna glasba se je vpeljala, prirejali so se cerkveni koncerti in vse je drvelo pogledat in poslušat ta glasbeni čudež. Glasbeni veščaki, kapacitete, so prišli ogledovat, preskušat in kritizirat, in vsi so bili edini v mnenju, da so orgle, organist in pevci odlični. Pa zakaj tudi ne, ko pa je imel Heybal na razpolago glasove, kakor n. pr. gdč. učiteljico Mici Kratnerjevo, ki je pela svoj sopran, kakor da drobi bisere v srebrno čašo,

doneče alte, visoke tenore in gromovite base, na razpolago najboljše pevce Kamnika. A nič ne traja večno in najbolj žareče železo se ohladi. Stari pevci so opešali in šli k počitku, z novimi so nastopile nove težave in na vse zadnje je odšel tudi g. Heybal. Prišel je nov organist, ki je obnavljal že pozabljene stare pesmi in malo umetne preludije in s tem vzbudil nezadovoljstvo Kamničanov, kateri so bili vajeni višje in lepe cerkvene glasbe. Medtem pa se je povzpел zopet samostan s svojim organistom br. Kanizijem Friceljem in njegovim vrlim pomočnikom akademikom g. Avguštinom Cererjem. Gospod Kanizij Fricelj je spreten, delaven in napreden glasbenik, sposoben spremljati na orglah vsak glasbeni koncert in z globokim umevanjem naštudirati težke pesmi. Gosp. Cerar pa je mlad in vnet skladatelj, ki podaja v svojih skladbah marsikateri trd oreh in obeta, povzpeli se sčasoma na znatno stopnjo modernega skladatelja. Pesmi, ki sta jih predvajala ob letošnjih majskih Šmarnicah, kažejo, da imata ta dva umetnika trdno voljo, postaviti se na najvišjo stopnjo sodobne cerkvene glasbe.



Letošnjo spomlad je nastopil na šutenskem koru organist g. Nikolaj Loboda. Par nedelj je zaigral na orglah in že se je začutilo zadovoljnejše razpoloženje med narodom. Zdi se, da se vračajo časi Heybalove dobe. Stari pevci zahajajo zopet na kor, pa tudi novi se oglašajo. Še gdč. Kratnerjeva se je opogumila in nam zapoje z neskajeno vrlino marsikatero mило pesmico. Dobila pa je vredno naslednico v sladkem sopranu gdč. Justine Tonijeve, ki se oglasi kakor škrijanček v sinjih višavah. Sodeluje zopet tudi vrli pevec g. Janko Stele, čigar prijetni basbariton harmonično učinkuje v skupnem zboru. Želeti bi le bilo, da se mu prideli od časa do časa kakšen lep solospjev, kar bi gotovo prijetno odjeknilo v srcih poslušalcev. Naravnost mojstrsko pa izvaja svoje solospjeve g. Ciril Vremšak, kar učinkuje tako globoko, da nastane po cerkvi grobna tišina. Sigurni in polni bas gosp. Cenčiča pa daje zboru temeljito podlago. S takimi glasovi se dá kaj lepega doseči in to je dokazal gospod Loboda v zadnjem koncertu dne 26. avgusta 1934, ki se je vršil na pobudo in pod pokroviteljstvom č. g. dekana Mateja Riharja v splošno zadovoljnost. G. Loboda je v kratkem času naštudiral z velikim pevskim zborom 14 izbranih lepih komadov, ki so jih pevci z veliko preciznostjo izvedli. Pri tej priliki pa so tudi šutenske orgle pod mojstrsko roko gosp. Premrla pokazale vse svoje vrline in donele kakor bajna godba iz nebes. S tem koncertom je g. Loboda dokazal svoj izredni glasbeni talent in čut, svojo resno marljivost in požrtvovalnost, a tudi svojo spretnost kot dirigent. V kratkem času je naučil zbor mnogo lepih pesmi, tako da slišimo vsako nedeljo kaj novega. In tudi pevci mu izkazujejo svojo hvaležnost s tem, da pridno zahajajo k vjam. Posebno pa je treba še omeniti vzorno vzajemnost med cerkvenim zborom in »Liro«. G. Loboda sodeluje kot tenorist v tem društvu ter spremlja orkester in dobiva kot protiuslugo pomoč od »Lire« za povzdigo cerkvene glasbe, kar je tudi v prosepah splošne človeške kulture. Naj to vedno tako ostane!

Drugo vprašanje pa je gmotno stanje kamniškega organista. Gospod Heybal je večkrat tožil o slabi plači in tudi sedanji organist pri 700 Din mesečno z družino šestih oseb ne more shajati. Neki kmet je pri odhodu gosp. Heybala rogaje se izjavil: »Eden gre, pa drugi pride.« Ali kakšen, to je drugo vprašanje! Gosp. dekan je pri izbiri kompetentov imel srečno roko; podelil je službo prosilcu, ki ima sposobnost, držati pevce skupaj, ki vzame svojo službo vestno in resno in ki zna in se bo še naučil obvladati komplificiran instrument, je marljiv in požrtvovalen in ki je zmožen povzdigniti cerkveno petje na šutni do viška.

Dunaj v službi klasične glasbe.

Do nedavna je veljal Dunaj za enega prvih, morda celo prvo kulturno središče sveta. To je veljalo zlasti za umetnost in v prvi vrsti za glasbo. Saj se nahajajo tukaj številni konservatoriji, akademije, gledališča, galerije, umetnostni muzeji in zbirke, ki predstavljajo neprecenljive vrednosti, ter obenem na eni strani bogato kulturno tradicijo Dunaja, na drugi strani pa so visoka šola mlajšim generacijam. Dasi se danes mnogi trudijo vzeti Dunaju njegov kulturni pomen in mu odrekajo vsak vpliv in vrednost na razvoju nove umetnosti, ter mu očitajo preživelost in konservativnost, si Dunaj svojega pomena ne da vzeti, nasprotno se ga v tem nemirnem in razrvanem razdobju iskanja novih idealov, izrazov in poti bolj kot kdaj prej zaveda in gleda na nova umetnostna naziranja z vidika klasičnega ideala, h kateremu se zateka kot k nekemu dognanemu zakonu, ter se pri tem ne da zavesti od očitkov »konservativnosti«.

Prav na podlagi te bogate in solidne klasične tradicije gradi Dunaj tudi svoje razmerje do novejših glasbenih struj. Pozorno sledeč razvoju novih glasbenih tokov prizna in si osvoji od njih le to, kar se je izbrusilo in izkristaliziralo do dovršenosti in s tem zadobilo nekak »klasičen« žig v prenesenem smislu. Zato ni čudno, če pri tem strogem kriteriju ena največjih avstrijskih glasbenih osebnosti, ravnatelj dunajske državne opere in dirigent svetovnega slovesa dr. Felix Weingartner ne prizna niti pohlevnega Richarda Strauša, ki v Evropi velja za enega prvih moderno orientiranih glasbenikov, dasi so šli mlajši skladatelji v svojih revolucionarnih nazorih daleč preko njega in se danes nad revolucionarjem R. Straušem pač nihče več ne razburja. Značilna je izjava Weingartnerja, ki jo je dal ob priliki imenovanja za ravnatelja dunajske drž. opere, kjer pravi, da ne prizna nobenega komponista po Brucknerju.

Dunajski koncertni programi se strogo držijo klasičnega okvira, ki tvori povprečno nad dve tretjini sporeda. To velja zlasti za simfonične in v večini tudi za ostale instrumentalne koncerte. V bistvu isto velja tudi za vokalne koncerte, izjemo tvorijo nekateri solistični koncerti. Mlajši moderno usmerjeni skladatelji prirejajo posebne manjše koncerte, navadno klavirskega ali komornega značaja. Njim kot sploh modernim skladateljem je dostop do velikih simfoničnih združenj iz poprej navedenih razlogov zelo težak. Redki so tudi izvajajoči umetniki, ki se stavijo v službo moderne glasbe. To pa iz enostavnega razloga, ker so razmere, oziroma naziranja koncertnega občinstva proti tej neprijazna in obisk — slab. Sicer pa v boju z moderno glasbo Dunaj ni osamljen. Prav v zadnjem času je tudi Nemčija z vso silo posegla v ta boj, dasi iz povsem drugačnih razlogov kot Dunaj. Povod temu je dala ideologija nemškega narodnega socializma, ki vidi v moderni glasbi svojega hudega ideološkega nasprotnika. Zastopniki konstruktivizma v glasbi, — tako meni narodni socializem — Schönberg, Hauer, Bussoni in Alban Berg propagirajo s svojo glasbo umetnost, ki naj bo splošno evropska, oziroma človečanska. Sedanja Nemčija pa zahteva umetnost, ki naj izraža, odnosno podkrepi ideologijo »narodnega socializma in naj bo last Nemčije same. Ker moderna konstruktivistična glasba omenjenih nemških skladateljev tem zahtevam ne odgovarja, vodi Nemčija proti njej neizprosni boj. Vsekakor bi bilo zanimivo vedeti, kakšna naj bi bila moderna glasba, da bi odgovarjala narod. socialističnemu idealu.

Naj posežem nekoliko iz okvira in v tej zvezi omenim še drugega neprijatelja moderne glasbe. To je ravnateljstvo enega prvih svetovnih simfoničnih orkestrorv »Philadelphia«. Vzdrževalci orkestra so sklenili, da naj v letošnji koncertni sezoni izvaja orkester samo klasična dela. Prvi dirigent »Philadel-

phia« orkestra Stokowsky, prijatelj moderne glasbe, je v protest tej naredbi koncem vsakega koncerta dodal izven programa eno moderno skladbo. Poprej pa je nudil vsem neprijateljem moderne glasbe možnost, da so pred izvajanjem dodane skladbe dvorano zapustili. Vsled svojega navdušenja za moderno glasbo je prišel v spor z vodstvom, ter je bil primoran umakniti se s svojega mesta. Sedaj gre kot naslednik Toscaninija v New York.

Če se povrnem na dunajske razmere in navedem moderne skladatelje, ki so bili v letošnji koncertni sezoni doslej izvajani, bi bila statistika sledeča: Richard Strauß »Smrt in Razodetje«, Zoltan Kodaly »Psalmus Hungaricus«, Hindemith »Cordillac« ter klavirski koncert, oziroma večer skladatelja Schulhofa, ki ga je skladatelj sam priredil.

Iz navedenega je razvidno, da stori mesto kot je Dunaj razmeroma zelo malo za moderno glasbo, nasprotno pa polaga mnogo važnosti na sistematično vzgajo vsega občinstva v dojemanju in razumevanju klasične glasbe. Temu namenu služijo poleg drugih posebni ljudski simfonični koncerti, ki se vršijo vsako nedeljo popoldne. Spredaj teh koncertov so skrbno sestavljeni ter prvovrstno izvajani. Vsebujejo dela od Bacha preko Händla, Mozarta, Haydna do Beethovna in to kantate, koncerte, simfonije in oratorije. Nizka vstopnina omogoča dostop najširšim slojem.

Zdi se mi nepotrebno poudarjati višino umetniškega nivoja vseh koncertov. Dunaj pač stori mnogo zato, da so vsi veliki klasični mojstri interpretirani po velikih dirigentih, ki naj podajo umetnino v njeni prvotni obliki in zamisli in se zato popolnoma postavijo v službo dotičnega avtorja. O priliki zadnjega gostovanja na Dunaju je dirigiral Toscanini Beethovnovo mojstrsko delo IX. simfonijo ter se izjavil: »Ni drugega pojmovanja umetnine, kot je pojmovanje skladatelja samega. Kdor išče lastno pojmovanje in razumevanje, škoduje umetnini in dela krivico avtorju. Zato se mora dirigent z vso svojo osebnostjo postaviti v službo komponista.« To je naziranje največjega svetovnega dirigenta. Seveda pa je Dunaju za urėsničenje tega dan tudi prvi predpogoj — odličen orkester. Weingartner meni, da je dunajski orkester najboljši simfonični orkester sveta. S tem je pač dovolj povedanega. S tako odličnim simfoničnim aparatom je velikim dirigentom: Toscaniniju, Weingartnerju, Furtwenglerju, Kravžu, Knappersbuschu, Kabasti i. dr. možno klasično glasbo res vzorno podajati.

Kakšni pa so odnosi Dunaja do slovanske glasbe? Ne ravno najboljši! Inozemec, zlasti Slovan, takoj opazi, da dunajski koncertni programi popolnoma zanemarjajo slovanske mojstre. Zgodi se sicer tu in tam, dasi redko, da zaide v program kako delo Čajkovskega. Značilno pa je, da so koncerti, na katerih se izvaja Čajkovsky, vedno prenapolnjeni. Iz tega bi se dalo morda sklepati, da je teren za slovansko glasbo na Dunaju ugoden in bi bili morda s prav takim navdušenjem sprejeti tudi ostali slovanski mojstri: Korzakow, Borodin, Musorgsky, Smetana, Dvořak i. dr. Morda pa stojijo v ozadju zopet politični nazori, ki pa bi se z umetnostjo prav gotovo ne smeli družiti. Umetnost ne pozna, oziroma ne bi smela poznati meja. Ona je mednarodna in univerzalna. Kot taka bo oplemenitila človeštvo ter doprinesla velik delež k zbližanju in bratstvu med narodi!

Ivan Mercina:

Kanonik Peter Griesbacher kot zvonoslovec.

Stotine zvonikov je preplezal, tisoče zvonov je ocenil, iz njega ni govorila domišljava teorija, pero mu je vodila z velikim trudom pridobljena praksa, njemu ni bila ljuba pot do zvonov le v domovini (Nemčiji), prekoračil je mejo in šel poslušat bronaste ljubljence celo v daljno Ameriko, o njem bi rekel naš Gregorčič:

Ne le,
kar veleva mu je stan,
kar je mogel,
to je storil mož voljan.

Ta vrli glasbenik je zaslužil, da mu je č. P. Sattner postavil spomenik tudi v našem slovstvu s člankom v lanskem »C. Gl.«, str. 33. S tem je bil poveljčevan Griesbacher kot skladatelj cerkvene glasbe; naj bo meni dovoljeno proslaviti ga kot prvaka med zvonoslovci. Pri tem se hočem ozirati na njegovo glavno zvonoslovno delo »Glockenmusik«.

Ta knjiga nam je izdatno razširila uvidnost v tonsko notranjost, v dušo zvona ter dokazala, kako nedostatno je mnenje, da nam za ocenjevanje zvonov zadostuje glasbeno izobražen sluh kot pri drugih glasbilih. Ta knjiga je najbrž za ocenjevalce in kolavdatorje zvonov najtemeljitejši učbenik, kar jih premore zvonoslovje. Dosedanji pisatelji zvonoznanske stroke naletijo v knjigi na obilno učno snov, ki jim je čisto nova, popolnoma neznana, kakor je bila neznana pisatelju samemu, dokler se ni tako rekoč vtopil v dušo zvoná, dokler ni zasledil v zvonu s pomočjo tehnično izpopolnjenih preciznostnih zvenulj in s svojo občudovalno učenjaško natančnostjo in vztrajnostjo docela nove, človeškemu ušesu do tedaj popolnoma neznane delne tone. Izpodbujala ga je k temu orjaškemu trudu zavest, da je človek zvon krivo sodil. Važnejša je bila človeku lepota okrasja na površju kot lepa tonska vsebina. Zvon je bil ponižan na nekak umetno zgodovinski spomenik. To je dovolj jasno dokazala polpretekla doba zaplembe cerkvenih zvonov. O tem toži pisatelj v predgovoru in pravi, da mu je to zgrešeno naziranje o bistvu zvoná potisnilo pero v roko.

Skozi stoletja je pomalem napredovalo spoznavanje posebnosti zvoná, med tem najvažnejše zaznavanje, da je glas, kakor ga slišimo iz zvona, sestavljen iz več delnih tonov, ki so zaradi velikosti zvona tako razločljivi, da se dajo našemu sluhu razpoznavati. Začetek je omogočila gotiška oblika; ona je razkrila najbolj slišne delne tone: glavni ton na krilu, gornjo terco in oktavo. Pozneje se jim je pridružila kvinta in po primernem izoblikovanju krila še spodnja oktava. Ti delni toni so vzbudili v Griesbacherju posebno pozornost, kateri je sledila slutnja, da njih število ni še izčrpano.

Že pred njegovim nastopom v javnosti so rabili boljši zvonarji močne kromatične zvenulje s premikalnimi utežmi, označene z ulomki poltonov. Izdelovala sta jih Rudolf König v Parizu in Anton Appun v Hanau-u; Griesbacherju pa se njiju izdelki niso zdeli praktični ne dovolj precizni. Moral se je ogledati po kakem nadomestilu. Našel ga je v fizikalično-mehaničnem zavodu dr. Maksa Edelmanna in sina v Monakovem. Ta zavod pod strogo znanstvenim vodstvom služi akustiki in zdravstvenim namenom ter je svoje precizijske izdelke po navodu Griesbacherjevem postavil tudi v službo preizkusbe zvonov.

Ta Edelmannov instrument tvori garnitura šestih zvenulj, katere zadostujejo vsem zahtevam. One obsegajo kromatično lestvico od Fis do a². Griesbacher piše, da se bo morala garnitura razširiti do e³.*

Vsak polton je razdeljen v štiri enake četrtine in pri vsakem poltonu je zabeleženo število tresljev. Ob koncu knjige je razpredelnica treslajnih števil, in sicer za vsako četrtino poltona posebej.

To je oni tajinstveni ključ, ki je odprl Griesbacherju nove tonske tajnosti v zvonu.

Griesbacher je pred vsem sistematično uredil do tedaj znane tone v zvonu. Upošteval je pri tem vzrok in način tresljanja. Tresljanje povzroči udarec na zvon in iz tega izvirajoče in po tem povzročeno v zvonu nadaljevano tresljanje. Prvo je primarno, drugo sekundarno. Umeje se, da so toni prvega močni in slišni, drugega pa šibki in bolj pokriti, razlika kot v glasbi med melodijo in harmonijo. Zato je prve nazval melodijske tone, druge pa harmonijske. Postavil jih je v ta-le obrazec:

* To se je pozneje tudi zgodilo; na pobudo Griesbacherja je dr. Edelmann konstruiral še tri mične zvenulje, s katerimi je glavni garnituri pridružil še eno oktavo a² do a³.

Melodijski ton	harmonijski toni
Udarni ton	6 decima
	5 gorenja oktava
	4 gorenja kvinta
	3 terca
	2 prima (glavni ton)
	1 spodnja oktava

Ali ta obrazec je imel le pričetno, temeljno veljavo, ker ga je Griesbacher uporabil kot podlago v iskanju novih delnih tonov. Umevno je, da ti novi toni niso bili brez izpremembnega vpliva na svoje prednike. Število doslej znanih delnih tonov — tudi po Griesbacherju pomnoženih — nikakor še ni izžrpano, izključena pa ni tudi možnost, da bodo delni novi toni še kaj ovrgli v prihodnosti kot so prejšnji v preteklosti. Griesbacher sam piše v dodatni brošuri (Glockenmusik Nachtrag 1929): »Glockenmusik ist Neuland. Schritt für Schritt muß es erobert werden. Und stets werden dem kühnen Eindringling neue Erscheinungen entgegentreten. Soviel Glocken, soviel Ton- und Klang-Physiognomien. In allen Abarten von Farbe und Ausdruck. In allen Skalen von Temperament. Das macht es so schwer, allgemeine Gesetze aufzustellen. Immer wieder findet sich unter den Glocken eine Eigennatur von besonderer Abart, um einen eben gewonnenen Grundsatz über den Haufen zu werfen.«

Ta izjava Griesbacherjeva ščiti tudi njegove somišljenike pred očitanjem kake nedoslednosti.

Najvažnejša zasluga Griesbacherjeva je, da je popravil zmoto zamene udarnega tona z glavnim, in da je odprl pot, po kateri se izvabi iz zvona izoliran tudi udarni ton.

Kakor kaže prednji obrazec, sta v dobrem zvonu udarni in glavni ton soglasna, toda mnogo je primerov, da te soglasnosti ni. Žal vprav prima je med tovariši najbolj nestalna; premika se od velike terce pod udarnim tonom do celega tona nad njim. To ugotoviti je omogočila le zasluga Griesbacherjeva. Zvonoznanci pred njim niso mogli priti udarnemu tonu do živega, da bi ga izvabili izoliranega iz zvoná. Mislili so, da se jim mora odzvati na način harmonijskih tonov. Pa ni šlo in ni moglo iti. Udarnega tona tresljaji so premočni, da bi jih mogla zvenulja omajati. Kolavdatorji so bili v veliki zmoti, če niso slučajno dobili v oceno zvoná s soglasnim udarnim in glavnim tonom. Če ne, je nastal v zvonu med melodijo in harmonijo velik razpor. Ta velika hiba se ne opazi toliko, ko zvon zveni, ko melodija preglasuje harmonijo, toda ko melodija utihne pred harmonijo, takrat začutimo kot nekako klofuto na ušesa, ko se nam oglasi iz brenčanja čisto druga intonacija. Zaznal sem to pri mnogih zvonovih, a nikjer ne tako trpko kot pri vélikem zvonu svetogorskem ($g = 4355 \text{ kg}$). Velika nespretnost Broiljeva v ulivanju velikih zvonov se je na tem zvonu hudo maščevala. Kompleks harmonijskih tonov je za $\frac{1}{4}$ poltona višji kot melodijski ton. Takih zvonovih ponesrečencev visi mnogo v naših zvonikih.

Slednjč se je — piše K. Walter — posrečilo iznajti instrument, ki omaja tudi tresljaje udarnega tona. Zvenulja ima obliko objemnega šestila, katerega tresljanje ne preneha, če se z rogljem dotakne zvoná. S to zvenuljo se objame krilo in glej!, če je zvenulja uravnana na pravi ton zvona, se ta oglasi. V tem, ko torej roglja zvenulje istočasno noter in ven tresljata, silita tudi notranje kovinske dele krila k enakemu tresljajočemu premikanju in vzbujata tako resonanco udarnega tona.

»Ta objemna zvenulja — piše Griesbacher — ni danes še splošno dostopna. Splošna uvedba tudi ni možna. Ona bi se ob obnemoglosti materije ponesrečila; ker pač ni možna edinstvena premična objemna zvenulja za preiskavo zvonov vsake vrste in vsake velikosti. Poskus je nje rabljivost dokazal za posamezen primer in morala bi pač že zaradi razlike menzurnih razmer biti konstruirana posamezna zvenulja za vsak posamezen zvon ali vsaj za vsako zvonsko debelost.«

Važen vzrok, da je ta zvenulja tako hitro izginila s pozorišča praktičnih pomočkov pri preizkušnji zvonov, je bilo pač le dejstvo, da je Griesbacher pri trajni rabi Edelmannovega instrumenta prišel na poseben način izvabljanja odgovora udarnega tona iz zvona. Ta način rabe zvenulje opisuje on sam tako-le:

»Zvenulja se uravna na dozdevno višino udarnega tona. Ko začne tresljati, se prične narahlo drsati z robom roglja od zdolaj pri ročaju navzgor po robu krila, dokler se ne doseže značilni bliskoviti izžaroviti tresk gorenje oktave. Tu je središče udarnega tona in s tem doseženo tresljajno število je edina, pa tudi absolutno zanesljiva orijenta-cijska točka o legi udarnega tona. Udarni ton in gorenja oktava si sledita vedno z roko v roki. To je neizpodbitno dejstvo in izjeme od tega osnovnega pravila so tako redke, da se v praksi skoraj nima z njimi računati.«

Če bi torej ne bil Griesbacher nič drugega dosegel, je že to neprecenljiva za-sluga na zvonoslovnem polju. Je res, da bi bil to morda dosegel tudi kdo drugi. Pa obrnimo vprašanje: Ali bi se lahko tudi kdo drugi podvrget toli trajni in naporni požrtvovalnosti? Ne ponavljajmo nehvaležnosti Kolumbovih sočasnikov!

S preizkusnim izoliranjem udarnega tona nam je odprta pot v glavni vhod do vseh — znanih in še nezanih — tonov v zvonu. O njem piše Griesbacher: »On je mogočni vladar v kraljestvu zvonske glasbe, principal v zvonških orglah. On preglašča in prežarja, kot solnce vesoljnost, harmonijski svet zvonske glasbe z osjo vred, okoli katere se suče, z glavnim tonom. On postavlja vse tone okoli sebe v senco. Pri opazo-vanju iz daljave nastopi točka, ko preneha harmonija z glavnim tonom vred, ko nastopi udarni ton, oproščen svoje toneče okolice, svojo absolutno samovlado, prodirajoč z glas-nim zvokom do skrajnih daljav. In okolica glasov, ki jo na ta način oklepa, je njegova nepričakovana kronska gosposčina. Ta je udarni ton in glavni ton ni drugega kot njegov trabant.«

Ko si je Griesbacher priboril izolacijo udarnega tona, je mogel šele pričeti z na-daljnjim izvabljanjem delnih tonov. Že od nekdanj je zapazoval pri starejših večjih zvo-novih med harmonijskimi toni rezek glas, podoben udarnemu tonu. Ta glas se je potem z izoliranim udarnim tonom sam oglašal brez harmonijske družbe. Griesbacher ga je pripoznal za melodijski delni ton ter ga nazval udarno kvarto. Prekoračivši eno-črtano oktavo, je izteknil oktavi udarne prime še tri tovarišice: mol- in dur-decimo in undecimo. V naših mol-zvonovih mol-decima rada preskoči v dur-decimo. V primeru, da manjka undecima, prevzame ta decima po oktaviranju — toli priljubljenem v zvon-stvu — znak melodijskega tona ter postane udarna terca.

Tako smemo domnevati, da bi nas bil neumorni Griesbacher seznanil še z marsi-katero zvonsko novostjo, če bi ga nam ne bila ugrabila prezgodnja smrt. Bog daj, da bi ne ostala ta izguba v prihodnosti nenadomestna!

Preden sklenem, ne smem preiti še dveh važnih nasvetov Griesbacherjevih.

Ko poročajo naši časniki o nabavi in dobavi novih zvonov, pišejo za imena glasov velike črke C-D-E itd. To ni prav in zasluži Griesbacherjevo grajo. Tipke klavijature se pač imenujejo s črkami, a ne s katerimikoli. Tipke so razdeljene po oktavah (od c do h). Oktava, ki začenja najbliže sredi klavijature, je enočrtana (c—h' ali c¹—h¹). Proti desni raste oktavam število črt (c'' ali c² itd.). Prva oktava na levo od enočrtane je mala oktava (c—h), še dalje na levo velika (C—H), kontra (C,—H, ali C₁—H₁) in subkontra oktava C,—H,, ali C₂—H₂). Navadni glasovni obseg naših zvonov je od g do c², vendar pa se oglašča v zvonovih od g¹ gori že kovinasti zvok, ki proti višini vedno bolj prevladuje. Ogromna večina naših zvonov spada v enočrtano oktavo, zanje torej na smemo rabiti velikih črk. Tako imenovanje udarnih prim je po Griesbacherjevi knjigi pravilno.

Pračunavanja v glasbi se vršijo od spodaj navzgor, v vsakem zvonilu se piše in imenuje prvi veliki zvon in zadnji mali zvon; torej f-g-a in ne a-g-f.

Zvonovi se nikakor ne držijo našega temperiranega glasovnega pravila, ampak so intonirani tudi med normalnimi toni. V tem primeru se zaznamuje prvonižji normalni atona in na desno se mu pripíše diferenca nad njim v ulomku poltona. N. pr. d¹/₄ (1200

do 1400 kg) znači normalni ton d¹ in še pomnožek ene četrtine poltona ali ene osmine celega tona. Griesbacher piše, da se je držal od prvega začetka na pametni način te označbe in da se je v to označbo krasno vživel. Tako ni treba pred ulomkom nobenega plusa ali minusa. — Posnemajmo zaslužnega pokojnika tudi v pisavi in v imenovanju zvonov!

Srečko Koporc:

Poltonski sistem.

(Ob 60 letnici rojstva A. Schönberga. 13. X. 1874—13. X. 1934.)

I.

Začetkom 20. stoletja so posegli v glasbo novi socialni in psihološki preokreti. Tedaj se je uveljavljalo več novih družabnih korporativ, izmed katerih je bila najmočnejša, posebno v čisti umetnosti — individualna mistika. Ne več zunanji blesk, ne več barva, ampak notranje dogajanje, oživitev psiholoških nijans, to je nova vera, ki je začela poganjati prve sadove na razvalinah poznega in omladnega impresijonizma. Novo vero so imenovali radi načina glasbene obravnave in radi obravnave predmeta kot takega ekspresijonizem. In ko še ni ta nova struja izšla, je nastopil nov duh, mož globoke glasbene kulture A. Schönberg.

Po skrbnih navodilih spretnega A. Zemlinskega, v katerem sta neločljivo združeni kar dve glasbeni naravi, namreč: tvorna in reproduktivna, je Schönberg istočasno prejel glasbeni pouk, ki ga ne nudi noben konservatorij, kajti glasbene šole žalibog ne presnavljajo duševne sile, niti ne polagajo na umetniško stran posebnega pomena, kajti glavno je, da je primerno dorastel poediinec zahtevani tehniki in s tem je stvar odpravljena.

Zemlinskijeva glasba je glede izraznih pripomočkov kot tudi vsebine predstavljala tedaj nove misli, ki so sicer izhajale od novih in modernih romantikov, toda po načinu izražanja je pa bila ta glasba dokaj naprednejša, modernejša. Romantični princip, ki ga je R. Strauss uveljavljal posebno v svojih simfonskih pesnitvah, ni našel nobenega posnemovalca več, čeprav je to Strauss pričakoval. Kajti mnogo silnejši, mnogo pestrejši je bil ob tem času G. Mahler, ki je v svojih delih prinašal tudi nove in še ne preizkušene glasbeno-simfonske prvine.

Za vse to je vedel Schönberg. Ob intenzivnem delu v glasbi (obdelaval je antično glasbo, inštrumentalno operete, proučeval tonalno in harmonsko ravnotežje) je končno prišel do sklepa, da niso merodajne za glasbo tradicionalne teoretske cenzure, da ni res, češ — vsak akord zveni lepo, če je pravilno napisan, a da je res, da je pravilo nastalo na podlagi prakse, zato, ker so vzeli glasbeni teoretiki praktično merilo in ga potem oblikovali v pravilo. Ker je bila glasba glede sredstev že po romantikih izčrpana: nikdo se ni drznil prekoračiti tradicionalnih pravil, akord imej še terčno sestavo, nauk o harmoniji se je gibal še v generalnem basu. H. Riemann je oznanjal veljavnost funkcijske harmonije, v kompoziciji je še veljala harmonija kot pglaviten element oblikovnega učinkovanja, je imel Schönberg pač odprto polje za nove polete in kakor pravijo nova pota. V prvi vrsti je Schönberg naslonil svoje nove misli na psihološko-estetsko podlago, kajti za novo glasbo je bilo nujno vpreči tiste faktorje, ki ustvarjajo posredovalno vez med resničnostjo življenjskih momentov in med umetnostjo. Tako je postal psihološko-estetski moment integralni del nove glasbe. Nova glasba, nov glasbeni jezik, ne korenini na tradicionalnih pravilih, vzemimo samo harmonijo terčnega sestava, ampak korenini na poltonskih zvočnih skupinah in to kaže, da je harmonija terčnega sestava dovršila svoje poslanstvo za vselej.

Začetek 20. stoletja se je v glavnem zaključil deloma v impresionizmu, ki je s svojo vsebino ugodno učinkoval na tedanji umetniški svet predvsem s tem, ker so skladatelji ustvarjali dela, ki so bila upodobljena iz sanj in visokih zaletov. Impresionistična harmonija je bila zgolj le fluid, akord parfimirana poteza na licu duha iz sanj. Vse je bilo lepo, a brez vsake realnosti. V tem spoznanju je izklesal Schönberg svojo moč, ki je bila usmerjena samo v bodočnost. Schönberg je s tem postavil lastno glasbeno graditeljsko stremljenje na koeko.

Prvi sad novega glasbenega dela je bil: razdejanje tradicije. S tem je Schönberg končno uresničil svoje nekdanje težnje, ki jih je le polagoma mogel uveljavljati, vse pa na temelju glasbene psihološko-estetskih pogojev. Razume se, da so odločevali njegovo poslanstveno delo razni, sicer včasih brez-pomembni pojavi. Ko je bila Kretzschmarjeva glasbena hermeneutika docela pri glasbenih učenjakih utemeljena in tudi priznana kot nujen faktor umetniškega presojanja, je to prišlo prav tudi Schönbergu, da je svoje misli zasukal v umetniško svobodo, ki je pojav individualne teorije zvezal s prakso. Iz tega je nastala zadnja etapa glasbenega mišljenja, ki ga je Schönberg ustvaril na že znanih podlagah: skladatelj mora biti obrnjen nazaj, da ve, kje naj začne, a mora biti obrnjen naprej, da zna nadaljevati pot, razvoj, in ga eventualno zaključiti. Nekak crescendo in decrescendo umetniškega dozorevanja.

Kaj je dal torej Schönberg novega, kaj je razbil in vsebinsko poglobil?

Če hočemo vsaj deloma pregledati Schönbergovo glasbeno delo, moramo seveda v kratkih obrisih pogledati v tiste dobe glasbenega razvijanja, ki so dale osnove in vzgon za delo in vzore, po katerih so ustvarjali skladatelji in radi katerih so nastale nove glasbene smeri.

V vseh časih glasbenega razvoja je umetniški svet upošteval dvoje poti:

- a) Zunanje ali tehnične, intelektualne in
- b) notranje ali psihološko emocionalne glasbene tvorbe.

Toda doba, ki je imela že jasne konture ter radi stilnih vrednot prišla v ospredje (in že opredeljeno umetniško pot, ki so ji dali ime »klasična«, je imela pač svoje vzroke, brez dvoma umetniško kvaliteto), da je zavezala za dolgo dobo forum glasbenega središča. Klasična doba je slonela na različnih umetniških sredstvih, toda značilno sredstvo, ki je za nas na tem mestu merodajno, je njeno harmonično in oblikovno učinkovanje.

Harmonično učinkovanje je bilo:

- a) Modulacija I. reda.
- b) Stereotipnost I., IV. in V. stopnje.
- c) Oblika kadenc.

Klasično harmonično učinkovanje ni bilo sredstvo za kako barvitost v smislu impresionizma, ampak je bilo le predstavnik tonalnega ravnotežja, ki se je uveljavljalo v gori omenjenih treh elementih.

Modulacijski volumen Haydna in še posebej Mozarta je bil harmonično primitiven. Če je Mozart prekoračil dominantno ali njeno paralelo, je bilo to nezavedno, ostale bolj oddaljene harmonične funkcije ni uporabljal, radi tega so glavne harmonične funkcije za oba skladatelja značilne in poglavitne.

Tudi arhitektonska ustvaritev klasičnega motiva je slonela pri obeh skladateljih, kakor pozneje tudi pri Beethovnu — na kontrarni izmeni tonike in dominante.

Nosilec tonalitete je bil motiv z anakruzo, tip dvigajoče-padajoče oblike, v kateri je imel glavno besedo glasbeni ictus. Ta glasbeni ictus je bil nosilec dominantnih učinkov, nosilec harmoničnega učinkovanja, čeprav se ni harmonija menjala (Haydn) na tem metrično najpomembnejšem mestu, kar je bilo pozneje — v romantični kompozicijski tehniki celo pravilo.

Zaslutek harmonične menjave opazimo že pri Mozartu, ki je ostal dalj časa na staroklasični harmonični tradiciji, vendar je H. Riemann (*System der musikalischen Rhythmik und Metrik*) postavil načelo, da je težka doba nosilka harmoničnih učinkov, ter svojo teorijo dovedel do velikih nasprotij. Kajti Riemann je gledal na klasično oblikovanje s stališča, ki ga ni poznal noben teoretik klasične dobe. Poudarek na 2., 4., 6. in 8. mahu je bil tedaj le slučajen. Proti Riemannovi teoriji je nastopil še najuspešnejše sloviti teoretik in glasbeni psiholog T. Wihmayer (*Musikalische Formenlehre* in pa posebno znameniti razpravi »Die Auswirkung der Theorie H. Riemann«).

Po Riemannu torej niso klasični mojstri upoštevali metrično važnih momentov, češ da so nosilci harmoničnih učinkov. Saj tam, kjer soglaša Riemannova teorija glasbene metrike z metriko, ki jo je nezavedno napisal klasični mojster, nima nihče ničesar dostaviti.

Pojav Beethovna je harmoničnost glasbenega stavka obogatil za medijantno, ki jo je Beethoven pozneje uporabil tudi oblikovno.

Pravo svežost in polnost glasbenega stavka so dali šele romantiki. Namesto da bi nadaljevali kvintno sorodnost, ki je prevladovala pri klasikih, a je bila že izčrpana predvsem po kadenciranju glasbenih fraz, so rajši vzeli romantiki terčno sorodnost, ki se je kaj kmalu docela uveljavila. Schubert, posebno pa Čopin, sta uveljavila VI. stopnjo, ter z njo združeno varavo kadenco (V—VI). S tem, da so romantiki postavili v ospredje nove harmonične možnosti, predvsem že omenjeno terčno sorodstvo, se je razvila »harmonična miniaturnost«, ki jo je kultiviral posebno R. Schumann. Ta »miniaturnost« obstoji v tem, da se poedini motivi uveljavljajo na harmoničnih menjavah, ne glede na njih eventualen obseg. Tak način oblikovanja je prikladen za mali slog, kjer motiv in fraze temelje na kratkem dihu — v tem je pa ravno R. Schumann velik.

Razlika med klasično in romantično glasbeno periodo tiči v harmonični razliki glavnih stopenj, romantična perioda ima poudarjeno VI. stopnjo in izrazit nastop varave kadence. Ta VI. stopnja predstavlja večkrat cezuro ritmičnega zaključka, odtod velikanska razlika med Schubertom in Čopinom! Slednji je imel v vseh ozirih obliko v oblasti, medtem ko je bil Schubert v pravem smislu instinktivni muzikant, ki ni napisal note, da je ne bi občutil. Schubertova harmonična gradba je slučajno tako koncipirana, po navčnih čustvih in ne po realni in strogi logiki.

Z nastopem Rih. Wagnerja je bila ustvarjena doba kromatike, ki jo je I. Spohr oznanjal za nekaj nezaslišanega. Wagnerjeva kromatika je temeljila na nezavedni barvitosti, saj je bila kot taka odveč, ker je bil itak orkester tisti faktor, ki je nadomeščal osnovo glasbene barvitosti. Kolikor pa je bilo slutene barvitosti v harmoniji, je služila personifikaciji glasbeno-dramatskih značajev. Vsak Wagnerjev motiv je bil tudi dinamično tako oblikovan, da je nastopil v višek dramatskih zapletljajev. Wagnerjev motiv je v enoti glasbene vertikalnosti, ter se spaja s pomočjo orkestralnega barvanja v večje oblikovne komplekse.

Pri Wagnerju se je harmonična osnova pregibala po do tedaj še nezanih drznih terčnih sorodstvih. (*Tristanov akord*. Kromatika nekam vizionarno obkroža akord, ki nastopa izključno v tej vlogi) Lorenz: *Formfrage bei R. Wagner* (odtud tudi vzrok, zakaj je R. Wagner tako silno zastrl glasbeno periodo, dr. Bücken—Wagner), da so mu celo strokovnjaki očitali, češ da ne obvlada glasbene oblike, ker ni najti pravega glasbenega pregleda. Seveda ni to res, o tem nas prepriča Lorenzova razprava o glasbeni obliki pri R. Wagnerju. Wagner je skušal do skrajnosti zastreti banalno periodičnost, kar se mu je na celi črti tudi posrečilo. Mojster je bil v zaključkih — kadencah!

Znatno je potisnil Wagnerjevo kromatiko v ozadje Maks Reger. Ta je prelomil nekatera harmonska pravila, ter zašel v zelo oddaljene ton. načine. Radi

tega je Reger v harmoniji nezaslišano drzen in dovedel harmonski akord do dinamičnega viška. Kar je Reger harmonsko in kontrapunktično, to je R. Strauss v orkestru. No, s tem pridemo neposredno do Straussa, ki je pokazal nove barve sicer v smislu Wagnerja. (Ob 60 letnici je izjavil Strauss, da je človeštvu nepotreben, ker to, kar je on ustvaril, je že pred njim Wagner (te barve so bile bolj inštrumentalne kot pa harmonične). Inštrumentacijska virtuoznost je dokončala, a dokončala je tudi harmoničnost terčnega sestava. Toda še to ni bilo dovolj! Francoski skladatelj Ahil Claude Debussy (1840—1919) je razbil še zadnje tradicije in pomen tedanjega ton. sistema po tereah.

Debussy je ustvaril nov sistem paralelnosti, a mesto logike je postavil konsekventnost. Melodijo je osvobodil, ni bila navezana več na tonaliteto in v tem oziru ima Debussy za glasbo velik pomen, ustanovil je impresionizem (zadnji ostanek romantike), a tega je zaključil Scriabin (1915).

Kadenca je bila pri Debussyju samo še gola zunanost, zadržki niso več razvezani, menjalni toni nastopajo kot melodični poudarki v zvoku. Politonalnost je začela dobivati prve obrise in veljavo, a harmonija kot taka je nosilka zgolj le barve. Kot vidimo, je nastal prelom romantične glasbe, ta ideal je resigniral na zvok, melodijo in konsonanco. S tem smo prišli neposredno v dobo sedanje glasbe.

Koncertna poročila.

I. Koncerti v Ljubljani. 1. decembra se je vršil že udomačeni časnikarski koncert. Sodelovali so: Akademski pevski zbor pod Fran Maroltovim vodstvom, operna pevka gdč. Zvonimira Zupevčeva, ravnatelj drž. konservatorija g. Julij Betetto, operni pevec g. Josip Gostič, klavirski trio — Karlo Rupelj (gosli), Bogomir Leskovic (čelo) in Marjan Lipovšek (klavir), Orkestralno društvo Glasbene Matice in Godalni orkester drž. konservatorija pod vodstvom g. prof. L. M. Škerjanca in Pevsko društvo »Ljubljanski Zvon« pod vodstvom g. Doreta Matula. — Hubadova župa JPS je priredila žalni koncert za † viteškim kraljem Aleksandrom I. Sodelovali so: P. Franc Ačko (orgle), združeni mešani zbor Hubadove župe pod vodstvom g. F. Venturinja in solisti: gg. Lupša in Švigelj in gdč. Tinka Dolenčeva. P. Ačko je izvajal tri Brosigove preludije, pevski zbor je zapel šest žalnih spevov neimenovanega skladatelja¹ in Prelovčev Ave Maria za orgle, zbor in sopran, ostala dva solista po en samospjev. Posebno se je odlikoval pevski zbor. — Na Občestvenem večeru, ki sta ga priredili Vincencijeva in Elizabetna konferenca župnije Mar. oznanjenja, je nastopil orkester nar. žel. glasbenega društva »Sloga« pod H. Svetelovim vodstvom in izvajal Beethovnov overturo »Egmont«, Čajkovskega Romanco in Premrlovi dve Božični skrivnosti: »Marija v gloriji« in »Čudeži«. Mešani pevski zbor pod p. F. Ačkovim vodstvom je zapel nekaj narodnih pesmi, koncertna pevka gospa Pavla Lovšetova pa en Scottov in en Regerjev samospjev. — Med redkimi koncerti v zadnjem času je treba med posebno pomembne in uspele omeniti komorni koncert v Filharmoniji, ki ga je priredil naš odlični klavirski trio — gg. Rupelj (gosli), Leskovic (čelo) in Lipovšek (klavir). Izvajali so Čajkovskega Trio v a-molu, Ravelov Trio v štirih stavkih in Turinov Trio v treh stavkih. Velika muzikalnost vseh treh članov te komorne združitve je znana. Tudi njih priprava vedno skrbna in temeljita. Zato je tudi njih koncert bil zares umetniški.

II. Koncerti drugod. Pevski zbor Ljubljanske Glasbene Matice je priredil konec novembra veliko koncertno turnejo po Bolgariji ter nastopal razen v Sofiji še v več drugih bolgarskih mestih. Pevski zbor je vodil g. ravnatelj Mirko Polič. Zbor sta spremljala tudi naša dva skladatelja-

¹ Ker je skladatelj prirediteljem koncerta gotovo znan, ne vem, zakaj bi ga skrivali in ne hoteli z imenom na dan.

prvaka: Anton Lajovic in Emil Adamič. Glasbena Matica prišteva to svojo turnejo med najlepšo in najbolj uspelo od vseh dosedanjih. Prav iskreno ji čestitamo. — V Mariboru je Ljudska univerza priredila 20. novembra žalni koncert za † kraljem Aleksandrom. Sodelovali so: g. prof. Franjo Dugan, stolni organist v Zagrebu (orgle), gospa Fanika Brandlova (gosli) in komorni pevski zbor pod vodstvom g. prof. Vasilija Mirka. — Žalni koncert mariborske Glasbene Matice pa se je vršil 17. decembra. Sodelovali so: pevski zbor, združen orkester mariborskih glasbenikov in članov vojaške godbe in koncertna pevka gdč. L. Vedralova. Koncert je vodil novi vodja g. Marjan Kozina. Izvajali so zборе Gallusa, Mirka, Grečaninova in Mokranjca. Orkester pa Beethovnovi Eroico. — V Celju je bil 13. decembra koncert Schubertovih skladb. Priredilo ga je Moško pevsko društvo. — V Ptujju je Glasbena Matica priredila 14. decembra koncert v proslavo 100letnice rojstva B. Smetane in 30letnice smrti Ant. Dvořaka. Koncert je vodil g. Č. Šedlbauer. — »Cerkveni pevski zbor« v Dubrovniku je priredil 25. novembra nabožni koncert v čast sv. Cecilije. Sodeloval je dubrovniški Zdraviliški orkester. Na sporedu so bile skladbe Perosija, Ingegnjerija, Mozart-Čajkovskega, Croceja, Händla, Verbiekega in koralna Salve Regina. Orkester je vodil g. Vrutičky, petje g. Gjivanović. — V Čikagi se je vršil 9. decembra Vseslovenski koncert. Nastopili so združeni slovenski pevski zbori. Poljaki so zapeli šest poljskih pesmi, Jugoslovani štiri: eno slovensko, dve hrvaški in eno srbsko. Sodelovali so še Ukrajinci, Čehoslovaki in Rusi. St. Premrl.

Dopisi.

Nazarje. Iz lepega Nazarja, kjer sem kot samostanski organist služboval do pred kratkim, pošiljam v naš list sledeče poročilo.

Več kot 12 let sem rabil skrajšane, dasi dvomanualne orgle z 18 spremeni. Danes so te orgle stare že 171 let. Med tem časom so jih naši predstojniki dali seveda večkrat popraviti, zlasti meh, ki ga podgane kar ne morejo pustiti pri miru. Orglam so pred leti dodali še pedalno in manualno zvezo, klaviaturo pa oskrbeli z lepimi tipkami. L. 1927 so orgle prestale hudo operacijo, ko so žagali in strgali, dokler nismo dobili v manualu in pedalu v veliki oktavi pravi g is mesto prejšnjega e. In kaj še? Dva lesena spremena smo vrgli ven in na njuno mesto postavili v spodnji manual pravilno, nekoliko režečo gambo, v zgornji manual vox coelestis, ki da prijetno tresenje v zvezi s fugaro. pedal pa je dobil nov violon 8'. Za ta popravila so Nazarčani zbrali 10.000 Din.

L. 1933 smo meh nanovo pousnili, v kar nam je zelo pripomogel lanski nazarski koncert, prirejen v prid nazarskim orglam. Tisti koncert je združil pevske zборе gornjegrajske dekanije s Pevsko zvezo. Lanskega pevskega koncerta se pa nazarski pevci niso udeležili, ker je bilo premalo pevskih moči in so naši pevci po večini vsi zaposleni na tukajšnji škofijski žagi in sicer po navadi dan in noč od 12. do 12. ure. K pevskim vajam radi tega težko prihajajo. V poletnem času samo ob nedeljah zjutraj po službi božji.

V teh razmerah zadnji čas tudi več slovenskega pojemo, celo pri slovesni službi božji, dasi to ni čisto pravilno. Izvajali smo Mavovo mašo v čast Ant. M. Slomška in Tomčevo »Stopil bom k oltarju«. Prejšnja leta smo pa peli tudi latinske maše, zlasti ob raznih izrednih slavnostih.

Peli smo v mešanem in moškem zboru. Ta je bil prav dober in močan. Pri pozni službi božji ob navadnih nedeljah je pel mladinski zbor. Ljudskega petja je bilo tudi nekaj, a vendar še premalo, ker moški še premalo sodelujejo. Da pa je ljudsko petje velikega pomena za celo župnijo in velike koristi tudi za pevski zbor sam, to pač vsak pevovodja lahko izprevidi.

S tem poročilom se poslavljam od Nazarja in se bom o priliki — če Bog da — oglasil od Sv. Trojice v Slov. goricah. Fr. Teofil Vodeb, frančiškan.

Oglasnik za cerkveno in svetno glasbo.

Hrvatska misa u čast svete Terezije M. I. za 4 nejednaka glasa uz orgulje. Uglazbio i izdao O. Fr. Bernardin Mo Dr. Sokol, franjevac. Zagreb 1934. Dozvolom crkvene redovne vlasti. — Kot 37. zvezek svojih izdanj »Pjevajte Gospodinu pjesmu novu« je izdal znani hrvatski skladatelj Sokol gori omenjeno hrvatsko mašo. Slog, kakor ga uporablja v tej maši, mi jako ugaja. Je to sveža, jasna, točno opredeljena glasba, ki bo na vsakogar napravila brezdvomno dober in ugoden vtis. Uporabljeno je celo mašno hrvatsko besedilo v pravilni deklamaciji, kratko — brez ponavljanja — a vendar vseskoz dostojno in učinkovito. Posamezni deli prinašajo dosti dosledne motivike, neiskane, zdrave melodike, izbranih harmonij in gibkega prelivanja v glasovih. Pevske skupine se pestro menjavajo. Obseg posameznih glasov je večinoma primeren, le soprani se zlasti v Slavi in Veri povzpno nekajkratov do visokega a. Maša je posvečena prevzv. g. Ivanu Ev. dr. Šariču, vrhbosenskememu nadškofu. Toplo jo priporočam. St. Premrl.

Hrvatsko selo. Zbirka mješovitih zborova I. Uglazbio i izdao O. Fr. Bernardin Mo dr. Sokol, franjevac. Zagreb 1934. Zbirka obsega sledeče mešane zборе: 1. Moje selo, 2. Molitva zagorskog djeteta, 3. Seljaku laka noć, 4. Misao na majku, 5. Slavuj. Vsi ti zbori so zloženi s temeljitim znanjem in globokim čutom. Vsa krasna besedila so v Sokolovih glasbitvah zgledno tolmačena. Vsak zbor ima svoje izrazito lice in prinese vedno kaj izvirnega. Zadnji zbor ima v srednjem delu tudi diven samospjev. Moram reči, da že dolgo nisem dobil pred oči tako lepih zborovskih skladb, ki bi me tako razveselile in pograbile. Zato priporočam to zbirko zlasti našim boljšim in najboljšim pevskim zborom. Naročite in pojte! Ne bo Vam žal.

»Hrvatsko selo« je posvečeno prevzv. g. Vjekoslavu dr. Stepincu, zagrebškemu nadškofu-koadjutorju. St. Premrl.

Razne vesti.

Evharištični kongres za vso kraljevino Jugoslavijo se bo vršil v dneh 28., 29. in 30. junija 1935 v Ljubljani. Pri slovesni pontifikalni maši dne 30. junija na Stadionu bodo združeni ljubljanski in okoliški cerkveni pevski zbori izvajali koralno latinsko mašo »Missa de Angelis; nekateri vsmesni spevi se bodo peli večglasno, figuralno. Ta pevski nastop bo vodil g. stolni dekan dr. Franc Kirmovec, predsednik Pevskega odseka pripravljalnega odbora. Pri slovesni maši — polnočnici na Stadionu bo moško slovensko ljudsko petje. Na evharištičnem koncertu na prostem kakor tudi pri nočni procesiji bo nastopila Pevska zveza.

Umril je 28. novembra 1934 v Ljubljani g. Pavel Gorjup, učitelj v pokoju. Služboval je v Nevljah pri Kamniku, nato v Ljubljani do svoje upokojitve. Bil je izboren učitelj, izvrsten pevec in vešč pevovodja. Mnogo let je vodil pevsko društvo »Lira« v Kamniku ter sodeloval tudi na cerkvenem koru. V Ljubljani je bil dolgo časa pevovodja pevskega zbora Kat. društva rokodelskih pomočnikov. Pokojni Gorjup je bil od l. 1915 dalje zvest in točno plačujoč naročnik našega lista. Bil je globokoveren mož, hkrati pa prijeten družabnik. Naj se raduje pri Bogu v nebesih!

Preminul je v Prvačini pri Gorici 17. novembra 1934 g. Josip Orel, nadučitelj v pokoju ter dolgoletni organist in pevovodja. Rodil se je v Biljah l. 1854. Po dovršenih štirih gimnazijskih razredih in učiteljišču je nastopil 1. novembra l. 1876 prvo svojo službo kot učitelj v Prvačini. Istega dne je prvič orglal in potem s predsedkom treh let, ko je kot begunec bival na Dolenjskem — do decembra 1933. Vodil je prvaški moški zbor tudi v svetnem petju in nastopal ž njim na raznih narodnih prireditvah. Blagopokojnemu zaslužnemu vzgojitelju in glasbeniku, Gospod, daj večno plačilo! Preostalim, zlasti g. Rihardu naše srčno sožalje!

G. Mihael Ličar, ki je kot organist služboval v Trbovljah dolgo dobo 42 let, je stopil v pokoj. Na njegovo mesto je prišel g. Ivan Uršič, bivši organist v Idriji.

25. decembra 1934 je preteklo 10 let, odkar je umrl slovenski skladatelj g. Viktor Parma. Mariborska in ljubljanska opera sta se ga ob tej priliki spomnili in priredili Parmov večer. V Mariboru so uprizorili Parmovo opero »Urh, grof celjski«, v Ljubljani pa »Ksenijo« in nekaj drugih Parmovih skladb.¹

¹ Od časa do časa, zlasti pri kakih proslavah se zavemo, da imamo tudi Slovenci nekaj opernih del. Prav dobro je zapisal glasbeni poročevalec v »Slovenca« dne 28. decembra 1934 g. Vilko Ukmar: »Zadnji čas je že, da prične tudi naša opera izpolnjevati svojo dolžnost in nam od časa do časa vpizarja starejša in novejša slovenska operna dela, to pa z vestnostjo, ki jo zahteva čut spoštovanja do domačih del in tvorcev. V arhivih leži sklad zaprašenih slovenskih oper. Kdo se bo še kdaj zmenil zanje, če ne slovensko operno gledališče. In če slednje vlačí včasih v svoj repertoar marsikaj tujeroden kič ali celo brezpomemben operetni šund, mar ni to poniževanje nas samih, da so istočasno slovenski glasbeni tvorcí, ki so vse svoje moči izživelí, da nam ustvarijo domačo operno umetnost, tako prezirljivo prezrti!«

DAROVI ZA »CERKVENI GLASBENIK«.

Po 20 Din: g. Anton Grum, organist na Vrhniki, župni in dekanijski urad na Vrhniki, g. dr. Aleš Ušeničnik, univ. profesor v Ljubljani, g. Anton Doljak, višji poštni kontrolor v Mariboru, g. Jože Ferkulj, kaplan v Moravčah; po 10 Din: g. Jože Rozman, kaplan v Šmarju, msgr. Anton Koritnik, ravnatelj Marijanišča v Ljubljani, g. Martin Zeleznik, šolski upravitelj v Sorici, g. Ivan Uršič, organist v Trbovljah; po 5 Din: g. Anton Bižal, organist v Gorjah. Vsem se najlepše zahvalujemo in Bog Vam stoterno povrni!

POZIV.

Spominska plošča slovenskim skladateljem, ki počivajo pri Sv. Krištofu, in ki sta jo dali napraviti Glasbena Matica in Cecilijino društvo v Ljubljani, je stala 2.709 Din. Ker odpade polovica stroškov na Cecilijino društvo, ki komaj zmaguje stroške za list in orglarsko šolo, prosimo tozadevnih prispevkov. Vsak, tudi najmanjši prispevek bomo v »C. Gl.« objavili. Odbor Cecilijinega društva v Ljubljani.

LISTNICA UPRAVE.

Prosimo cenjene naročnike, da naročnino za l. 1935 čimprej poravnajo in nam s tem olajšajo redno izdajanje lista. Hkrati pozivamo zamudnike, naj že skoraj nakažejo naročnino za l. 1934. Tudi za posebej naročene glasbene priloge, zlasti zadnje, so nekateri ostali še na dolgu. Te vrste naročila naj bi naročniki plačevali takoj po prejemu! Kdor hoče stalno prejemati po več iztisov prilog, naj se oglasi kar kmalu! Po en izvod nudimo letno za 9 Din. V zalogi imamo tudi še mnoge starejše in novejše letnike »Cerkv. Glasbenika«, ki jih oddajamo po znižani ceni oziroma po dogovoru.

NAŠE PRILOGE.

Današnja glasbena priloga v obsegu 8 strani prinaša: Dve antifoni k obhodu na Svečnico in Pokropi me, zložil Stanko Premrl, in Pesem blažene Device Marije ter Blagoslovno, zložil Matija Tome. Posamezni izvodi pri večjem naročilu po 2 Din.

Izhaja kot mesečnik v dvojnih številkah. Cena listu z glasbeno prilogo vred 40 Din, za dijake 25 Din, za inozemstvo protivrednost 60 Din. Uredništvo in upravništvo: Pred Škofijo 12/I. Odgovorni urednik lista in glasbene priloge in izdajatelj Stanko Premrl v Ljubljani. — Za Jugoslovansko tiskarno v Ljubljani Karel Čeč.