

UDK 78.034.7(497.12)

Katarina Bedina
LjubljanaVPRAŠANJE PERIODIZACIJE
GLASBENEGA BAROKA NA SLOVENSKEM

Zamisel tega prispevka je sprožila iniciativa slovenske literarno-zgodovinske vede, ki ima odprtih še nekaj temeljnih vprašanj¹ v primerjavi z interpretacijo glasbe in likovnih umetnosti za čas evropskega baroka. Temu je bil leta 1986 posvečen v Ljubljani simpozij z visoko zastavljeno ambicijo. Soočil naj bi vse, kar danes vemo o duhovnih in umetniških dimenzijah Slovencev baročne dobe; rezultat naj bi potrdil ali zavrgel v izhodišču načrtano idejo o „celoviti kulturni formaciji“ tega obdobja na Slovenskem.² Toda izkazalo se je, da različnih pogledov, tudi različne presoje globala znotraj posameznih ved še zdaleč ni mogoče strniti v zadovoljivo interpretacijo celote. Razliko naj ponazori skoraj metaforično nasprotje med tezami, da pomeni baročno obdobje v slovenskem slovstvu in slikarstvu zastoj ter razvojno zarezo, v arhitekturi vzpon (čeprav s pomočjo italijanskih moči in v časovnem zamiku), v glasbi sploh prvo obdobje, ki je priklicalo v življenje vse oblike glasbenega dela in ga je mogoče vzporediti s sočasnim glasbenim idiomom na zahodu.

Razumljivo je, da se kaže zrcalna slika teh nasprotij v periodizaciji, zato se je zdelo vredno ob tej priložnosti ponovno pomuditi ob glasbenih spremembah, ki so pogojile in ustvarile sloves (dobi) baroka v slovenski glasbi, čeprav skladateljska bera ni velika, od partitur proznega baroka pa se ni ohranila nobena, tudi v fragmentih ne.

Pozornosti bo deležno zlasti v dosedanjem zgodovinskega manj razvidno vprašanje ločnice med pozno renesanso na slovenskih tleh in zgodnjim barokom - ter meja med sklepno fazo baroka kot družbeno-sociološko začetega in končanega obdobja. K temu je skoraj avtomatično priključeno še vprašanje notranje členitve po slogovnem načelu zgodnjega, srednjega (visokega) in poznega baroka. Takšna razmejitev obsežne snovi se je zdela smiselna zavoljo omenjene ideje o baroku kot obdobju celovite kulturne formacije na Slovenskem. Po drugi strani je muzikologija sama v novejšem času prispevala nekaj novih iztočnic za umevanje baroka, ki so dragocene tudi za presojo manj razkritih plati glasbenega baroka na Slovenskem. Novodobni strokovnjaki gradijo na zgodovinske dediščini, ki jo je Friedrich Blume za dalj časa sklenil z lastno izkušnjo, da nas v problemih periodizacije nobena od iznajdenih metod ne rešuje „laviranja med Scilo in Karibdo“, in da interpretacija baroka kot sloga in glasbenega obdobja po vzorcu drugih umetnostnih znanosti ni potrebna — da pa je smotrna.³

¹ Prispevki za diskusijo v: Glasnik Slovenske matice V (1981), št. 2, 48-85.

² Referati so objavljeni v: Obdobja 9 (Barok), Ljubljana 1989.

³ F. Blume, Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen, Kassel ²1975, 11 in 182.

Nadaljnje raziskovanje periodizacijske metode po načelu sloga ni bistveno premaknilo znanih muzikoloških dilem o spornih točkah vsake od preizkušeni in teoretsko analiziranih variant.⁴ Nasprotno, za členitev baroka je razgrnilo še dodatne relevantne posameznosti iz večplastnih slojev glasbenega dogajanja, ki stojijo zunaj uveljavljene predstave o tem, kar smo se navadili imenovati barok v glasbi, ne da bi imeli vedno pred očmi ohlapnost in strokovno nedoločenost tega pojma. Z drugimi besedami, da je obstajalo v baročnem razponu poldruga stoletja več glasb hkrati in sukcesivno, toda ne v shematskem prerezu današnjega videnja. Vsakomur znan pojem baročnega v glasbi nikakor ni samoumeven in enoznačen sinonim za takratno tonsko umetnost in način glasbenega govora na raznih koncertih Evrope. To izhodišče se veže predvsem na pronicljivo monografijo Wernerja Brauna o glasbi 17. stoletja,⁵ ki znatno razširja pogled v glasbeni volumen „Zeitgeista“ baročnega obdobja. Pozornost usmerja tudi v manj znana ali prezrta območja, ob tem prihaja avtor do vrste netipično baročnih dejstev v istem času in okolju, ta pa potegnejo prenekatero proklamirano „tipičnost“ proč iz hierarhično urejene sistematike. Verjetno je bil to poglobitveni razlog, da se je pisec (ne brez zadrege) odpovedal slogovni členitvi „avtentično“ baročnega stoletja, čeprav je prvotno nameraval koncipirati svoje delo v slogovno-razvojnih periodah. Namesto tega se je oprl na metodo kompleksne obravnave glasbenega sveta v 17. stoletju skozi prizmo spreminjanja posameznih vrst produkcije in reprodukcije v vsakokratnih družbenih okoliščinah. Prišel je do sklepa, da ni iz trte izvit novodobni muzikološki dvom okrog upravičenosti-neupravičenosti termina „barok“ v zgodovini in estetiki glasbe.⁶ Glede tega je šel Claude Palisca še korak dlje in po analitični primerjalni poti dognal, da se pojem baroka za oznako mnogih in povsem različnih glasbenih pomenov ni izkazal. Po njegovem mnenju po pravici izginja iz muzikološke prakse in da se bo v bodočnosti še bolj razvrednotil.⁷

V temle okviru, ko gre za enega obrobni, vendar sestavnih delov evropske glasbe s samosvojim profilom, bo terminološko vprašanje izpuščeno; prav tako morebiti privlačen dom v veljavno tujo periodizacijo ter nomenklaturu (zgodnji, srednji, pozni, visoki barok), ki že sama ni izvirna, temveč prenešana iz umetnostno-zgodovinskih in literarnih znanosti. Za premišljanje o tej ideji ni na sedanjem obzorju slovenske muzikologije tehtnega razloga. V treh desetletjih, odkar imamo pred seboj sploh prvo predstavitev glasbenega baroka na Slovenskem, zasnovano v zgodovinskem odnosu do prejšnjih in poznejših obdobj,⁸ se namreč ni izkazalo, da bi bila medtem postala aplikacija tujega členjenja dobe in sloga (Bukofzer, Blume, Grout) neutemeljena. Tu bomo poskusili posoditi, kaj je mogoče danes bolj določno očrtati, ko imamo nekoliko ostrejši razvid nad gradivom in bolj razgrnjeno podobo o tem obdobju v zvezi s tujimi izsledki.

Poglobitno pri tem seveda še vedno ostaja vprašanje meril. Namreč celega skupka meril, ki bi morala biti med seboj sinhronizirana, v eni sapi zelo konkretna in splošna, da bi mogli spraviti pod streho vse, kar je pod soncem in oblaki ustvarjalo baročno dobo. Klasično načelo začetka, sredine in konca glasbene imanence baročnega časa je, denimo, naspoh uporabno za presojo vertikalnega in horizontalnega utripa sprememb.

⁴ W.D. Freitag, *Der Entwicklungsbegriff in der Musikgeschichtsschreibung. Darstellung und Abgrenzung musikhistorischer Epochen*, Wilhelmshaven 1979.

⁵ W. Braun, *Die Musik des 17. Jahrhunderts* (:Neues Handbuch der Musikwissenschaft IV, hrsg. Carl Dahlhaus), Laaber 1981.

⁶ Cl.V. Palisca, *Baroque Music*, Englewood Cliffs ²1981, 1-6.

⁷ Cl.V. Palisca, *Barock*, v: *Handbuch der musikalischen Terminologie* (hrsg. H.H. Eggebrecht), Kassel (14. Ausfg., Winter 1986/87).

⁸ D. Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem I-III*, Ljubljana 1958-1960.

V zelo zamejènem pomenu besede tudi za tipiko baroènih glasbenih sestavin od nižišèa do vrha (potem ko se odloèimo, kaj to je), èeprav ima iskanje tipike v raznorodnih koeksistencah in dolgih dobah zelo spolzka tla.

Vprašanje periodizacije glasbenega baroka na Slovenskem se sreèuje poleg tega z dodatno težavo, ker se tu slogovno spreminjanje ni enakovredno dogajalo v produkciji in reprodukciji (glede na majhno število doma nastalih del v dobi, dolgi stopetdeset let). Analiza sprememb, ki so klesale baroèni profil obdobja, zato nujno sloni na globalu, kaj je takrat zvenelo na Slovenskem, v kakšni kolièini in v katerem času so tu odmevali učinki tujih novosti. Vprašanje meril je potemtakem postavljeno na konico preciznosti.

Vnaprej se je treba torej odpovedati misli na dovolj elastièna merila, s katerimi bi se mogli zanesljivo izogniti znanim „ostankom“ pri tolmaèenju enovitosti različnega v glasbi baroka; zavestnim ali samodejnim belim lisam z zgodovinskega, nacionalnega, sociološkega, kulturološkega in vseh drugih vidikov resnice. Pojem elastiènih meril (naj gre za vzpostavljanje relacij obrobni kultur do vodilnih — med seboj tekmujoèih — ali obratno) je mimo tega sprt že s samim seboj. Bistvo kakršne koli vrste meril se v praksi izkaže kot nujno zelo omejevanja. V našem primeru na individualno odloèitev v skladu z osebnim nazorom o splošnih in glasbenih vsebinah obravnavanega obdobja in sloga v koraku z dosežki ožje stroke in relevantnih stranskih ved.

Tisto, kar danes šteje k vprašanju odloèitve, je bilo v muzikologiji že večkrat tehtno analizirano in osvetljeno z več strani, medtem ko v slovenski muzikologiji problem periodizacije in teorije baroka še nista bila predmet posebne obravnave. Filiigransko razvejenim tujim izsledkom, kakor so bili nakazani v uvodu (s preseženimi in preostalimi kontradikcijami vred) ni v tem okviru ničesar dodati. Tudi iztoènicam tistih poglavij ne, ki so zaradi spleta neznak še stvar bodoèega pouèevanja. (Za zgled: enovitost sloga kot merilo za enovitost dobe, izvor homofonije kot absolutne novosti, odsotnost-prisotnost načela „cantus prius factus“ ob vzponu nauka o afektih, razlikovanje retoriènega načela v glasbi od književnih vzorcev oblikovanja.)

Nekoliko praznega prostora v tem sklopu odprtih vprašanj kaže v našem primeru verjetno najbolj zanimiv fenomen vzkipele glasbene podjetnosti pod taktirko neglasbenikov — mimo ali poleg za barok specifiènega vala katoliške cerkvene moèi, ki je takrat oblikovala naèin mišljenja in estetski nomos; kot drugi vidik glasbe v službi ideologije,⁹ èeprav glasbeniki to neradi slišimo. Prevzet je bil iz protestantske izkušnje, zdaj kot ostro sredstvo represije, hkrati odmika v prepovedane trenutke svobodnega duha in utehe. Oblika in naèin zloma prejšnje miselnosti nikakor ne govorita za diletantsko izpeljane spremembe in slepo oponašanje tujih vzorcev v službi nadsocijalnih interesov. Za tiste, ki so razumeli „*frisson métaphysique*“, in za množico, ki je s strahom, a ne brez radovednosti èutno zaznamovala Pascalov „*silence éternel*“.¹⁰ Vse to na revni ekonomski osnovi; v okolišèinah, kjer glasba za svoj višji polet ni imela pripravljenih tal, in je lavirala pod zastavo tujerodne državne oblasti. V današnji zavesti se vendarle zrcali tedanje glasbeno spreminjanje na Slovenskem kot prebujanje, ki je razgrnila domaèi glasbeni oder, da je postal bolj zanimiv kot prej ter vplival na domaèe moèi, tako da so videle svojo priložnost tudi v domaèem okolju. Tesno ob boku tako imenovane evropske visoke kulture in soèasno z njo, kot bomo poskusili presoditi.

Še prej se je treba ozreti na izkušnje in dospelost drugih strok, ki prouèujejo slovensko duhovno in umetniško stavbo baroènega obdobja. Veljavna periodizacija v slo-

⁹ B. Loparnik, „Glasba je umetnost, s katero je moèi...“, v: Glasnik Slovenske matice X-XI (1986/87), št. 2/1, 10-15.

¹⁰ A. Hauser, Socialna zgodovina umetnosti in literature I, Ljubljana 1961, 412.

venskem umetnostnem zgodovino pisju zajema čas baroka od nedefinirano „zgodnje-ga“ 17. stoletja v cerkvenem stavbarstvu; v posvetnem je pomaknjen na sredo 17. stoletja, podobno tudi v kiparstvu (domači ustvarjalci so znani le v rezbarstvu), tako obe zvrsti vključujeta še dobo rokokoja v skupni pojem „baročnega klasicizma“. V slikarstvu sta ugotovljena zastoj in zamuda za vsemi fazami evropskega baroka. V slovenskem literarnem zgodovino pisju obstajajo o baroku različni pogledi. Skrajne je mnenje, da do baročne umetnosti ni moglo priti, ker da je protireformacija usodno za-rezala v kontinuiteto protestantskih temeljev tiskane govornice v slovenskem jeziku in povročila obdobje zastoja v slovenskem slovstvu od 1650 do 1672; doba razsvetljenstva je v periodizaciji združena s „predromantičnim“ obdobjem do leta 1830.¹¹ V zadnjem času se začenja uveljavljati nasprotno stališče, da sodi v zgodovino slovenskega slovstva vse, kar se je književnega dogajalo na slovenskih tleh, četudi je bilo pisano v latinskem, nemškem ali italijanskem jeziku. Pač skladno z dejstvom, da se dotlej ustvarjena slovenska literatura in zavest o njej nista pretrgali s političnim vetrom protireformacije in požigom slovenskih knjig. V tej dediščini se kaže drugačna podoba, ki v dovolj razločnem spektru izpričuje obstoj baroka v besedni umetnosti, deloma tudi v slovenskem jeziku po najnovejših izsledkih.¹²

V mislih na nov koncept za zgodovino slovenskega slovstva je stekla diskusija o drugačni interpretaciji baroka in notranji periodizaciji sloga od konca protestantskega slovstva (1595) do upada preproste cerkveno-nebožne literature po letu 1730.¹³ Razpravljanje še ni končano, toda v kupu priobčenih formulacij smo našli tri zanimiva stališča tudi za proučevanje glasbenega baroka na Slovenskem. To so: 1. obujena misel Dušana Pirjevca, da je treba ugotoviti, v kakšni meri je takratna produkcija utegnila ustvarjati književno (v našem okviru glasbeno) zavest, 2. misel, da je treba vključiti posvetno ljudsko slovstvo (glasbo) v celoto baroka, in 3. obujena misel Antona Slodnjaka, da imajo umetniško šibkejša ali neuspela dela poleg zgodovinskega pomena tudi svojo estetsko funkcijo.¹⁴

Na omenjenem simpoziju na temo celovite kulturne formacije na Slovenskem v obdobju baroka je bilo (ponovno) ugotovljeno, da sodobno raziskovalno delo zelo pogreša temeljno zgodovino Slovencev zunaj splošnega zgodovino pisja (mimogrede naj spomnimo na tradicionalno lastnost zgodovinske znanosti nasploh, da se ne meni za rezultate muzikologije in glasbi ne odmerja njene realne vloge¹⁵). Manjka tudi primerjalna sociološka monografija ter izvirna študija o teorijah sloga in periodizacije. Pogreša jih tudi muzikologija, toda v primerjavi z drugimi strokami se zdi, da ima slednja v pojmovanju baroka nekaj korakov prednosti. In narobe: ima enako malo možnosti, da bi se oprla na sistemizacijo odprtih vprašanj, kakor ob začetku pred dobrimi tridesetimi leti, ko je Dragotin Cvetko snoval Zgodovino glasbene umetnosti na Slovenskem, nato še Janez Höfler oris glasbene kulture na Slovenskem do 19. stoletja. Slednji je zavestno opustil zgodovinsko slogovno-razvojno metodo tolmačenja, obdobje pozne rene-

¹¹ J. Kos, Pregled slovenskega slovstva, Ljubljana 1983.

¹² J. Koruza, Slovenska dramatika in gledališče v obdobju baroka, v: X. Seminar slovenskega jezika, literature in kulture, Ljubljana 1974, 115-127; P. Simoniti, Srednjelatinska in novolatinska književnost v sklopu proučevanja starejšega slovenskega slovstva, v: Glasnik Slovenske matice V (1981) št. 2, 57-63; A. Janko: Nemško slovstvo na Slovenskem v obdobju baroka, v: Obdobja V. ib., 209-218.

¹³ J. Koruza, Obdobje baroka – odprto vprašanje slovenske literature in kulturologije, v: Obdobja 9, ib., 9-13.

¹⁴ Š. Barbarič, Pot k novi slovenski literarnozgodovinski sintezi, v: Glasnik Slovenske matice X-XI, ib., 1-9.

¹⁵ I. Supičić, Estetika evropske glasbe, Zagreb 1978, 63.

sanse in baroka pa je z dopolnjenim gradivom predstavil posebej v konceptu „najpomembnejših kronoloških in problemskih postaj“ naše glasbene kulture v baroku, kot se je sam izrazil.¹⁶

Muzikološka členitev baročnega obdobja sloni pri obeh avtorjih na starejši nemški sistematiki. Četudi z razlikami, sta oba avtorja interpretirala dvojico obdobij reformacija-protireformacija kot samostojni glasbeni poglavji (Cvetko) oziroma kot nasprotji, predstavljeni v skupnem poglavju (Höfler, Tokovi). Ker je bilo že na začetku rečeno, da je za zdaj še smiselna periodizacija glasbenega baroka na Slovenskem po znani metodi zgodovinsko-razvojne preobrazbe starega v novi slog, spregovorimo najprej o vprašanju neglasbenega, tudi zunajumetnostnega pojma protireformacije za oznako slogovnega obdobja v slovenski glasbi. (Ob kakšni drugi priložnosti bi bilo koristno razmisliti še o reformaciji in razsvetljenstvu kot vrivkih namesto ali poleg renesanse in klasicizma.)

Času protireformacije na Slovenskem z mejnima letnicama od 1594 (izgona protestantskih pridigarjev in učiteljev) do 1628 (absolutne prepovedi protestantske veroizpovedi in delovanja) je v glasbeni periodizaciji pripisan (zaposneli) vzpon renesančnega duha glede na repertorij cerkvenih ustanov z glasbo nizozemske, beneške in rimske šole. Zgodovinsko obdobje protireformacije se tako staplja v celoto s slogovnim obdobjem pozne renesanse in z uvodnim akordom zgodnje baročne miselnosti (glede na delež monodične, večinoma italijanske glasbe z beneralnim basom, ki jo je imela ljubljanska stolnica okrog leta 1620). Ocena o precej zapoznelem odmevu pozne renesanse na Slovenskem temelji na stagnaciji slogovnega razvoja oziroma na skromnem idiomu visoke renesančne glasbe v drugi polovici 16. stoletja zaradi tedanjega vzpona reformacije. In zanjo je značilno, da ni korespondirala z nobeno zvrstjo visoke umetnosti svojega časa, tudi z glasbeno ne. Razlaga zamujene pozne renesanse v glasbi je v tem periodizacijskem konceptu konsekventno „zavlekla“ zgodnji barok do srede 17. stoletja. Periodizacijsko zadrego je zanetila soeksistenca nasprotnih idejnih (versko-oblastniških), nazorskih in slogovnih danosti v prvih dveh desetletjih 17. stoletja. V logikco zgodovinsko-slogovno-razvojnega interpretiranja bi se moral vrniti nekakšen tujek, da bi razcepil običajno triplastno vertikalo pri umevanju korenin in začetka nove dobe v štiriplastno. Da bi se razlaga stanja in sprememb tega časa ubranila nekonsekventnega odmika od stvari same ter disharmonije z idejnim konceptom slovenskega splošnega in slovstvenega zgodovinopisja, se je oprla nanj in ga povezala z nemškim, deloma avstrijskim členjenjem dobe (upoštevajoč sorodnosti glede na takratno podrejenost slovenskih dežel nemškemu cesarstvu). Oboje ima tehtne razloge, vendar sproža vtis, kakor da je bila kombinacija obeh predlog prekratka. Kakor da bi obdajala izvor zgodnjega baroka na Slovenskem in njegovih podstati še neka lokalna posebnost, tako da tega obdobja ni mogoče „brez ostankov“ vzporediti ne z deželami, ki sploh niso imele dvojice reformacija-protireformacija, ne z drugimi kulturami, kjer se je območje protestantskega glasbenega dela v obdobju protireformacije obdržalo ter se (z večjimi in manjšimi cezurami) razvijalo ob katoliškem.

Kot vemo, se je protestantsko gibanje na Slovenskem uveljavilo sredi 16. stoletja; po velikih naporih, vendar za kratek čas in je moral ostati program tega gibanja nedokončan. Sijajen začetni vzpon (prvi knjižni tiski v slovenskem jeziku, nacionalna in prosvetna povezanost Slovencev kljub deželnim mejam¹⁷) se je presekala v dramatič-

¹⁶ J. Höfler, Tokovi glasbene umetnosti na Slovenskem od začetkov do 19. stoletja, Ljubljana 1970; & Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem, Ljubljana 1973.

¹⁷ V. Melik, Zgodovinski razvoj oblikovanja slovenskega naroda, v: XXIV. Seminar slovenskega jezika, literature in kulture, Ljubljana 1988, 192.

nem preobratu protireformacijskega toka. Reformacija je izginila s slovenskih tal, ne pa iz slovenske zavesti. Z uresničnimi in neuresničnimi idejami se je protestantsko delo preselilo v notranjost Slovencev kot posebna svetinja in nezamenljiva točka zgodovinskega spomina. Da se splošno zgodovinopisje osredotoča v interpretaciji tega časa in globalnih sprememb na problem dvojice nasprotnih pojmov reformacije in protireformacije, je samoumevno. Da slovstvo doslej ni ravnalo drugače, je razumljivo, vsaj glede na sociolingvistično podstat in pomen nacionalne književnosti za presojo obdobja zunaj umetniških meril.

V glasbeni zgodovini Slovencev se kaže dvojica reformacije in protireformacije nekoliko drugače. Protireformacija, utelešena v absolutistični politiki in moči škofa Tomaža Hrena, je zelo spretno uporabila protestantsko izkušnjo o utilitaristični moči glasbe, a ne samo za religiozno obvladovanje preprostega prebivalstva. Načrt za novo preprosto pesmarico je Hrenu celo spodletel — kljub avtoriteti, ki jo je imel. Poskrbel je za ozvočenje novega idejnega gospostva svoje dežele po glasbenih normah tedanjega časa na vseh ravneh hkrati. Za ozvočenje, ki je strahospoštovanju dodalo vonj nove estetike, povrh še znak učene superiornosti in odličnost glasbene omike. Neukim je odmeril kuliso zvočnih umetnosti s čisto novim (prazničnim) koloritom, prav takšnim kot je visel v zraku nad celo Evropo, in se mu ni bilo mogoče upirati. Zdi se, da je takrat dobila glasbena umetnost na Slovenskem prvič v (svoji) zgodovini družbeno-tvorno funkcijo zunaj psiholoških, socialnih ter estetskih manjvrednostih kompleksov in zadržkov. Temu bi lahko rekli rojstvo višje ambicije ob pravem času — v strašnih okoliščinah.

Zgledov za ozvočenje dežele Hrenu ni manjkalo na nobenem koncu tedanje Evrope. Težje so bili izvedljivi na ruševinah turških upadov in kmečkih uporov, obenem na dediščini protestantskega gibanja, ki v glasbi ni dospelo do višjih umetniških razultatov. Zanetilo je sicer dragoceno kal s prvimi notnimi tiski na slovensko besedilo, spodbudilo ljudsko petje v cerkvi, idiomu renesančnega v glasbi pa se je odzvalo povsem neizrazito.

S čim je bil potemtakem dosežen sklepni, tako imenovani prelomni stadij renesančnega obdobja na slovenskih tleh, je vprašanje prej omenjene četrte dimenzije, na katerega ni mogoče enoznačno odgovoriti. Periodizacija začetka baročne dobe se zato srečuje z nevarnostjo, da ostane neutemeljena. Res je, da manjka gradivo za rekonstrukcijo zanesljive podobe o glasbenem dogajanju v plemiških hišah iz časa reformacije in ravni, če že ne kontinuitete katoliškega glasbenega dela v drugi polovici 16. stoletja. Po beležkah škofa Hrena je bilo ob zlomu protestantizma na Slovenskem le pet odstotkov katoliškega prebivalstva, večinoma iz revnih slojev. Slovensko plemstvo se je praviloma šolalo v Italiji, ne glede na to, da se je „en bloc“ pridružilo protestantskemu gibanju. Vemo, da so posamezne plemiške družine občutljivo negovale sodobno glasbo, toda skupna podoba iz znanega gradiva le ni takšna, da bi mogla pričati o doseženem in z mlajšo generacijo preseženem višku starega glasbenega okusa, ki bi sprožil potrebo po nečem novem, kakor se je to zgodilo drugje, kjer je čas pozne renesanse v periodizaciji spojen z zgodnjim barokom res evolutivno. Drugače povedano, na slovenskih tleh se visoka umetnost renesančnega moteta in madrigala ni udomačila v polnem pomenu besede. Če merimo kulminacijo evropske renesančne glasbe po osrednjih zvrsteh, do preloma med renesanso in zgodnjim barokom ni moglo priti. V slogovno-razvojni koncepciji zgodovinopisja bi to moralo biti povsem jasno izraženo, ne da bi škodovalo resnično ugledni domači glasbeni dediščini. V obdobju renesanse ji je kraljeval Jacobus Gallus, mojster v domačem okolju „pogrešanega“ moteta in madrigala, vendar to dejstvo stvari ne spremeni (ne glede na to, da je Gallus ustvaril ves

opus zunaj svoje domovine in da vemo za njegovo slovensko poreklo šele od začetka 20. stoletja). Nasprotje med potencialno uresničenim in možnim pa neuresničenim bi bilo postavljeno v bolj razvidno opcijo; tudi logika poznejših vzponov in zastojev („specifik“ v razvoju slovenske glasbe) ne bi izgubila možnosti naravnega slogovnega vzporejanja s svetom. Poimenovanje dobe z reformacijo in naslednje s protireformacijo ni „brez ostanka“ razrešilo globala bistvenih sprememb v glasbi na Slovenskem proti koncu 16. stoletja.

Tu se odpira vprašanje začetka in dolžine baročne dobe na Slovenskem v novi luči. Glede na slogovno sestavo repertoarja naj bi se pri nas pozna renesansa izpela z zamudo, ko je protireformacija na široko odprla vrata reprodukciji. Kolikor smo danes informirani, je bil cerkveni in posvetni repertoar škofa Tomaža Hrena v preseku istoveten z značilno slogovno mešanico drugod po Evropi. Ob koncu 16. stol. in v prvih desetletjih 17. stol. je živelo staro ob novem s polnimi pljuči in brez najmanjšega suma, da bi bila glasba renesančnih mojstrov nesodobna (tudi če izvamemo splošni konservativni odnos cerkve do novosti). Izvzeta niso niti italijanska središča, od koder je poginjal baročni slog in imel absolutni primat od zadnje tretjine 17. stoletja (v vseh zvrsteh). Velike so seveda razlike med evropskim severom in jugom, med pomembnimi prestolnicami in obrobjem. Ne nazadnje se zdi izredno pomembna hitrost reagiranja, ta pa je bila poglavitna za slovensko glasbo zgodnjega baroka. Poleg tega na začetku dobe še ni bila znana (pozneje značilna) baročna manija hitrega „zastaranja“ del (pogosto po eni sami izvedbi), niti prestižna tekmovalna mrzlica v službi ideologije, ki je začela v cerkvi posvečati prej nezaslišana sredstva. V Rimu protežirane novosti so mogle v odročnih območjih učinkovati šokantno. Vsekakor se niso enakomerno hitro polaščale celega sveta; odvisno od tega, kje so naletele na dovolj vneta ušesa.

Nevidno kolesje zgodovine je hotelo, da so na Slovenskem obstajala taka ušesa ob pravem dnevu in uri. Na nove signale se je odzval škof Hren, kot smo uvodoma omenili, z izostrenim muzikalnim instinktom. Načelo starega ob novem se zgledno kaže v sleherni potezi njegove spretno vodene politike za prenovo glasbenega dela do zadnje fare. Večkrat je že bila predstavljena njegova pozornost vzbujajoča osebna prizadetost v skrbi za glasbo.¹⁸ Posebej razvidna je iz znamenitega Inventarja muzikalij ljubljanske stolnice, ki jih je dal popisati okrog 1620. Raznolika slogovna sestava, zlasti zajeten delež zgodnje baročne glasbe reprezentativnega in koncertantnega značaja ne govori o naravni kontinuiteti, temveč o dohajanju časa na dotlej neznan način. V toliko je glasbeno obdobje zgodnjega baroka na Slovenskem od konca reformacije 1595 do 1630 resnično Hrenov (protireformacijski) čas, kjub temu, da ni bila glasba njegov poklic in da si je prislužil na drugih območjih delovanja pečat inkvizitorja. Prišteti moramo sočasno zastavljeno delo jezuitskega reda v Ljubljani (1597), poglavitnega mednarodnega ambasadorja baročne miselnosti na visoki intelektualni ravni, ter red kapucinov, ki so se od 1591 hitro razrasli po celem slovenskem ozemlju (1606 jih je pritegnil v Ljubljano škof Hren).¹⁹ Ti so poskrbeli za duhovno preobrazbo preprostega prebivalstva — in začetna doba baroka je bila utemeljena v horizontali in vertikali pred zadnjo polnočnico 16. stoletja.

Namenoma smo vse doslej izpustili omenbo dveh izvodov že znamenite Caccinijeve opere *Euridice*, zapisane v omenjenem Inventarju. Vprašanje, ali je bila tudi izvedena, prihaja vedno znova na površje, četudi je bilo dovolj možnosti za izvedbo. Za provinco izvedba tega značilnega dela res ni samoumevna. Sama na sebi bi lahko kot

¹⁸ J. Sivec, Podoba glasbenega baroka na Slovenskem, v: *Obdobja 9*, ib., 456-461.

¹⁹ M. Benedik, Kapucini kot pomemben dejavnik v oblikovanju duhovne podobe slovenskega naroda v 17. in 18. stoletju, v: *Obdobja 9*, ib., 358-393.

zaščitni znak privedla do pretiranih sklepov o „kakovosti“ in sočasnosti slovenskega baroka. Kolikor danes vemo o komplicirani Hrenovi osebnosti, se njegova skrb za ozvočenje dežele dobro ujema z njegovimi siceršnjimi vladarskimi ambicijami in glasbenim razgledom, pa z drugimi presenetljivimi kontrasti (za zgled: zrastle je iz ugledne protestantske družine); tudi s sočasnim modnim odrskim produciranjem cesarjev in visoke duhovščine na tujem. Hrenu moremo brez pidržkov pripisati, da je sledil normam časa: spomniti se je treba, da je bil vnet pevec in lutnjar; da je 1601 vodil dolgo procesijo z „godbo“ v navzočnosti tujih in domačih imenitnikov²⁰ ipd. Hrenovo posnemanje (reprodukcija) svežih italijanskih novosti in absolutistične vladarske države ne kaže na to, da bi se bil zadrževal v pomislekih na „specifiko“ svoje dežele — in ne izvedel male aristokratske opere v svojem ljubljanskem dvorcu, če že ni izpuščal privilegija, da je na potovanja s seboj jemal glasbenike svoje kapele (izpričana je vokalno-instrumentalna zasedba iz leti 1608 in 1622).

Poleg tega doslej nismo bili pozorni na to, da sta med muzikalijami ljubljanske stolnice še dve deli začetne oratorijske oblike s prav tako zvencejima imenoma: Madrigali e dialoghi a 6 voci Francesca Stivoria (Benetke 1598) in Dialogo concertus 6, 8 voc. cum basso, op. 16 Agostina Agazzarija. Muzikologija je pojasnila skrivnost dialoga kot glasbene zvrsti. Gre za prave glasbeno-dramatske kompozicije brez dogajanja na sceni, z obilnatnim recitatorjem, enim ali več glasovi ter generalnim basom. Glede na vsebino besedila se razlikujeta posvetni in cerkveni dialog, pri obeh pa se zgodba razvija v izmenjavi hemioletičnega govora s plastičnim vokalno-instrumentalnim ponazarjanjem in tonskim slikanjem izrečenih afektov. Po naslovih sodeč, je prvi zgled iz našega Inventarja posveten, drugi cerkven. Deli vsekakor nivelizirata „štrleči“ vtis Caccinijeve opere in pričata, da smo bili v zgodnjem baroku v reprodukciji še bolj na valovni dolžini tedanje nove glasbe, kakor smo prej mislili.

V današnji skupni podobi bolj preseneča, da Hren ni naročal novih skladb in poskrbel še za domačo ustvarjalnost. Možna so razna ugibanja (da ni utegnil vsega, da je našel v obilici italijanskih tiskov vse, kar je potreboval ipd.), nobeno pa nima velike teže. Podobno kot v času reformacije so za naročila novih del po svojih močeh poskrbele plemiške hiše. Njihovega mecenstva sta bila deležna med drugimi dva pomembna skladatelja, G. Puliti in I. Posch. Iz gradiva sklepamo, da se je kontinuiteta za daljši čas pretrgala ob koncu Hrenovega časa, ko so morali leta 1628 zapustiti deželo tisti, ki se niso rekatolizirali. Od starih rodbin jih je ostala samo ena tretjina, odšli pa so predvsem bogatejši (skupaj z družinskimi člani okrog 750 oseb).

Leto 1630 je mogoče označiti kot periodizacijski konec zgodnjega baročnega obdobja v slovenski glasbi. Navzven sta ga sklenila Hrenova smrt in zdesetkano plemstvo dve leti pred tem.

Kontinuiran vzpon je mogoče zaslediti pri jezuitih. Dali so „ton in barvo“ celi periodi srednjega baroka, ki se v tem periodizacijskem konceptu pomakne od srede 17. stoletja za dve desetletji navzdol. Jezuitski glasbeni kolegij je dal vrsto doma izobraženih glasbenih moči; med njimi je bil skladatelj J.B. Dolar. Ponašali so se z moderno opremljenim gledališkim odrom v svoji novi stavbi. Kontinuiteto naravnega razraščanja opazimo tudi v prirejanju verskih iger. Vse manj sence ideološkega pritiska se jih je držalo, tako da so dobivale vse bolj značaj nepogrešljivega, v marsičem zabavnega, ljudstvu namenjega teatra. Za razliko od zgodnjega baroka je edinole cerkvena glasba po Hrenovi smrti zanihala v doseženem vrhu in preživljala daljšo krizo. Plemstvu je pomagal

²⁰ N. Kuret, Versko (duhovno) gledališče na Slovenskem v obdobju baroka, v: Obdobja 9, ib., 395-398.

šele donosnejši trgovski pretok na slovenskem ozemlju; v nekaj desetletjih si je toliko opomoglo, da je dospelo vnovič do lastne glasbene reprezentance: po okusu, kjer je štela opera največ.

Kulminacijo srednjega baroka v slovenski glasbi moremo zaznati okrog leta 1660. Navzven jo simbolizirajo slovesnosti, pripravljene za obisk cesarja Leopolda I., ko je vsaka od ustanov pokazala, kaj zmore. Navznoter se zrcali v omenjenem jezuitskem gledališču. Mesto organista v stolnici je prav tako zasedel jezuitski gojenec in skladatelj Janez G. Gošelj, medtem ko je deželni glavar poskrbel za izvedbo komične opere v novem dvorcu.

Pomuditi se velja spet ob operi. Auerspergovi prvi znani predstavi sta bili 1652, to je osem let pred cesarjevim obiskom. Doslej smo vedeli samo za naslova del: „La garra“ naj bi bila po poznejšem dokumentu prva italijanska opera v Ljubljani, „osemnajst let prej kot v Parizu“, druga je bila „dramma fantastico musicale“ z imenom „La vicende del tempo“. Na kaj je hotel namigniti sicer zanesljivi pisec dobrih dvesto let pozneje,²¹ ko je primerjal Ljubljano s Parizom, ne vemo. K ugibanjem lahko dodamo, da je nemara aludiral na zaprtost pariške opere, ki je bila odvisna izključno od volje in okusa francoskega kralja, vse dokler ni dal kralj Perrinu privilegij javnega opernega uprizarjanja (1669/70). S pomočjo dr. Joachima Schlichtheja in njegove sodelavke Christine Ickstadt sem (preko Centralne redakcije RISM v Frankfurtu) identificirala prvo delo z naslovom „La garra“. Napisal jo je Caspar Freysinger (oznaka: „opera drammatica in musica“) na besedilo Matthäsa Rückhesa. Izvedena je bila v dunajski Dvorni operi 8. januarja 1652 ob rojstvu princeze Margarete Terese.²² Delo je bilo natisnjeno, naš vir pa navaja, da se je natis nahajal v knjižnici deželnega glavarja Auersperga. Drugo delo („La Vicende del tempo“) navaja novejši operni leksikon:²³ pod naslovom „Le // Vicende del tempo“ najdemo avtorja Fransesca Manellija in libretista Bernarda Morendo. Prva izvedba je bila v Parmi 1652, stiki slovenskega plemstva s tem mestom pa so znani.

Seznam opernih naslovov v Braunovi monografiji odpravlja prejšnji dvom o zgodnjem odmevu italijanske opere pri nas. Naslednja Auerspergova predstava iz leta 1655 z naslovom „L'Argia“ se ujema z delom znamenitega P.A. Cestija, ki je od 1652 služboval v Innsbrucku; v Ljubljani se je ohranil libreto za to „dramo musicale“, zato nas ne preseneča več podatek, da je bil natisnjen v Innsbrucku 1655.²⁴ Ob presoji možne ali nemogoče italijanske komične opere leta 1660 pred navzočim cesarjem pa smo doslej spregledali, da je ni treba povezovati s precej poznejšo zvrstjo opere buffe. V njej vidimo katero od priljubljenih oper iz samostojne glasbeno-scenske zvrsti na šaljive in zabavne predloge pod imenom „commedia in musica“, ki se je rodila pod streho rimskih kardinalov (prva z letnico 1637); kot protiutež seriozni operi in pastoralnim favolam²⁵ — za razvedrilo in tudi v propagandne namene. Za nobeno uprizorjenih oper v Auerspergovem dvorcu prav tako ne pomišljamo, da bi bila izvedba možna le s takrat še redkimi potujočimi italijanskimi skupinami. V presoji moti tudi današnja predstava o operi kot baročnem izumu celostne umetnine (Gesamtkunstwerk). Novejša muzikološka literatura opozarja na razliko med opernim delom „za izvajanje“ ter umetniškim de-

²¹ P. Radics, *Frau Musica in Krain*, Laibach 1877, 21.

²² H. Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Tutzing 1985, 441.

²³ Nanj so me opozorili v Glasbeni zbirki NUK; gl. F. Stieger, *Opernlexikon. Teil I: Titeltatalog*, Bd. 3 (1279), Teil II: Komponisten, 2. Bd. (672). Tutzing 1975-1977.

²⁴ W. Braun, *ib.*, 216.

²⁵ *ib.*, 81-82; & K.H. Wörner, *Geschichte der Musik*, Göttingen ⁷1980, 284.

lom.²⁶ Pomeni, na splošno uveljavljeno, za današnje pojme neortodokсно izvajalsko prakso in na glasbeno delo, kakor ga je domislil, zapisal in s podpisom natisnil skladatelj. V hiši našega deželnega glavarja, kjer so skrbno negovali glasbeno muzo, so praviloma bivali glasbeno aktivni in sposobni diletanti in učitelji glasbe.

Doba srednjega baroka na Slovenskem učinkuje tako, kakor da so se notranja razmerja nosilnih stebrov uravnotežila. Spremembe, ki so uravnovesile dobro utečeni mehanizem v nov čas, so se skoncentrirale okrog 1680. Medtem je naraslo število domačih umetniških in znanstvenih moči, kar je pomembno razširilo območje duhovnega delovanja. Na škofovsko mesto je prišel Žiga Herberstein, zopet izrazit ljubitelj glasbe, hkrati pravo nasprotje škofa Hrena v vseh drugih pogledih: značaju, temperamentu, človeški drži, oblastniških (ne)ambicij. V zgodovino slovenske glasbe se je zapisal z visoko mentorsko in mecensko kulturo, kakšne smo bili Slovenci deležni le redko kdaj, in soupada z začetkom pozne baročne dobe na Slovenskem.

Jezuiti so 1690 dokončno opustili za njihov interes zdaj že balastne procesije. Izobraženi sloj prejšnjega in na novo plemenitenega prebivalstva je strnil moči bolj kot prej, in začel posnemati zglede aristokratskega glasbenega razkošja iz Italije, kjer so študirali in jo pozneje obiskovali. Nekaterim je uspelo, da so se etablrirali na obeh koncih, domačem in italijanskem. Jezuitom je zrasel skladateljski rod za eno in dve generaciji mlajših od skladatelja Janeza G. Gošlja.

Zgodnja ustanovitev častivredne *Academiae philharmonicorum* na prelomu v 18. stoletje učinkuje kot javno (obelodanjeno) znamenje, da so vajeti dobro zastavljenih glasbenih sprememb že nekaj časa v drugih rokah. Zavest o preseženi tesnobi metafizičnega trepeta in davne protireformacijske represije je bila s primernim zunanjim obolusom slovesno ozvočena z doma ustvarjenimi oratoriji v širše dostopnem avditoriju. Oratoriji — kot drugi simbol baročnega obdobja — so bili v središču glasbene pozornosti kar tri desetletja.

Kulminacijo poznobaročnega obdobja simbolizira prva doma nastala in s poklicnimi glasbeniki izvedena opera „Il Tamerlano“ leta 1732. Zložil jo je kapelnik vicedoma grofa Thurna Giuseppe Bonomo, za zdaj v glasbi čisto neznano ime. Ohranil se je libreto, ki govori za opero serio. Leto pozneje, pomeni, dobrih osemdeset let za tem, ko so začele italijanske operne družine zasipati Evropo s potujočimi operisti, je bilo prvo tako gostovanje tudi v Ljubljani s Hassejevo opero „Euristeo“. Ne več v zasebnem aristokratskem okolju, temveč v deželni hiši. Od leta 1740 naprej so postajali italijanski operisti za daljši čas duša glasbenega dogajanja na Slovenskem — brez konkurence, vendar baročno obdobje na Slovenskem nima s tem ničesar več.

Tempo reagiranja na sodobne tuje tokove v glasbi se je poslej upočasnil na Slovenskem. Na zunaj govori zanj navidezno protislovje, da je morala Ljubljana z zgodnjim zanimanjem za fenomen opere počakati na stavbo, namenjeno samo za uprizarjanje oper (simbola baročnega obdobja) dobrih sto let. Vse do leta 1765, ko je bil barok, slogovno obdobje evropske glasbe, že nepovratna preteklost.

²⁶ W. Braun, *ib.*, 75.

SUMMARY

The period of Baroque music in Slovene provinces has been relatively well highlighted. This historical era is generally regarded as a rich and, in all aspects, creative – though full of contradictions – awakening of music in Slovenia of that time. All forms of musical creation saw the light of day then, so this period can be compared with fundamental historical, social and stylistic changes in the idiom of music elsewhere in Europe. A reconsideration of the periodization of music in Slovene provinces was initiated by the question raised by literary science as to whether it is possible to talk about „a unitary cultural movement“ in Slovenia at that time. This paper is mainly concerned with the hitherto less evident issue of the borderline between the late Renaissance and early Baroque on the one hand, and the borderline between the final stage of Baroque and the following period on the other. According to recent studies on understanding and analysis of Baroque art (W. Braun, W.D. Freitag), it can be asserted that Baroque music in Slovene provinces was not lagging behind that period elsewhere in Europe. It commenced with great ideological changes (Counter-Reformation) and a well-established order of the Jesuits and concluded around 1770, an apparently controversial year.