
MUZIKOLOŠKI ZBORNIK
MUSICOLOGICAL ANNUAL

LJUBLJANA 1967

ZVEZEK-VOLUME III

Urejuje uredniški odbor – Prepared by the Editorial Board

Urednik – Editor: Dragotin Cvetko

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

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

Izdajo zbornika je omogočil Sklad SRS za pospeševanje založništva v Ljubljani

VSEBINA

Janez Höfler: Rekonstrukcija srednjeveškega sekvenciarija v osrednji Sloveniji	5
Ignacij Voje: Franciscus de Pavonibus organist v Dubrovniku leta 1463	16
Koraljka Kos: Muzicirajoči angeli v cerkvi sv. Jurija v Lovranu	22
Andrej Rijavec: Deželni trobentači na Kranjskem	32
Primož Kuret: Angeli z glasbili v Srednji vasi pri Šenčurju in v Gostečah	41
Marijan Smolik: Franciscus Josephus Thallmainer 1698—1768	47
Jože Sivec: Uprizoritve Mozartovih oper v Ljubljani do leta 1861	54
Lovro Županović: Iz korespondence Ivana Zajca	63
Zijo Kučukalić: Samospevi Josifa Marinkovića	68
Kristijan Ukmar: Problem stila v interpretaciji Stanka Vurnika	77
Katarina Bedina: Nazori Slavka Osterca o tradiciji v glasbi in o glasbenem nacionalizmu	89
Ivo Supičić: Formalizem in ekspresionizem v estetiki evropske glasbe	95
Everett Helm: Libreto in kriza opere nekdanj in danes	105
Zmaga Kumer: »Po polju že rožce cvetejo«	113
Disertacije	122
Imensko kazalo	127

CONTENTS

Janez Höfler: Reconstruction of the Medieval Sequencer in Central Slovenia	5
Ignacij Voje: Franciscus de Pavonibus from Ljubljana as Organist in Dubrovnik in 1463	16
Koraljka Kos: Musical Angels in St. George's Church at Lovran	22
Andrej Rijavec: The Provincial Trumpeters in Carniola	32
Primož Kuret: Musical Angels in the Churches at Srednja vas near Šenčur and at Gosteče	41
Marijan Smolik: Franciscus Josephus Thallmainer 1698—1768	47
Jože Sivec: The Performances of Mozart's Operas in Ljubljana before 1861	54
Lovro Županović: Fragments from the Letters of Ivan Zajc	63

Zija Kučukalić: Josif Marinkovič's Lieder	68
Kristijan Ukmar: The Problem of Style as Interpreted by Stanko Vurnik	77
Katarina Bedina: The views of Slavko Osterc on Musical Tradition and Musical Nationalism	89
Ivo Supičić: Formalism and Expressionism in the Aesthetics of European Music	95
Everett Helm: The libretto and Operatic Crises, Past and Present	105
Zmaga Kumer: »Po polju že rožce cvetejo« — A Contribution to the Research of Interethnic Influences in Folk-Song . . .	113
Dissertations	122
Index	127

REKONSTRUKCIJA SREDNJEVEŠKEGA SEKVENCIARIJA V OSREDNJI SLOVENIJI

Janez Höfler

V raziskovanju gregorijanskega koralna na Slovenskem imajo sekvence gotovo eno od osrednjih mest, četudi gre večkrat le za besedila, vključena v misal. Ker se je doslej ob sekvencah osrednjega slovenskega področja ustavil le en, in še to starejši avtor,¹ se mi je zdelo potrebno, da vsaj v skopih obrisih očrtam poteze tega gradiva, ki zasluži še nadaljnje in bolj poglobljeno raziskovanje. Zaradi tega je naslednji sestavek le oris in nikakršna sistematičnejša študija, ki je na dani stopnji še nemogoča. Pač pa utegne sestavek nuditi koristne napotke za nadaljnje delo, ki bo sicer zahtevno, a nujno, posebno z lingvistično-literarne in historične strani.

I. Viri in njihova razvrstitev

Na sekvenco, eno najzanimivejših poetično-muzikalnih tvorb srednjega veka, nas je v slovenskem gradivu mogla opozoriti šele koralna zapuščina, zbrana na Gorenjskem in v Ljubljani. Slovensko samostansko, seveda v prvi vrsti cistercijansko in kartuzijansko koralno gradivo, ki gotovo v veliki meri zastopa dolensko področje, nima sekvenc zaradi reformne strogosti v liturgiji, kakor ne bi moglo imeti tudi drugih oblik tropov. V tem okviru naj omenim npr. domnevno cistercijanske gradualne fragmente v DAS, Coll. I/1, in v MAL, fragm. chor. 2. Pač pa je prvi pregled domačih gorenjskih in ljubljanskih koralnih fragmentov, pripadajočih oglejskemu obredu, pokazal, da je tovrstno gradivo razmeroma bogato in vredno posebnega študija.² Ob tem so bile podane osnovne smernice za to področje in prikazani so bili prvi in najvažnejši viri za to točko mašne liturgije na Slovenskem, iz katerih je mogoče rekonstruirati srednjeveški sekvenciar na domačem ozemlju.³ Naj na tem mestu povzamem značilnosti že znanih virov in dodam nekaj na novo odkritih fragmentov, ki izpolnjujejo celotno podobo.

¹ Smrekar J., Stare pisane mašne bukve kranjskega farnega arhiva, v Zgodovinskem zborniku 1888-89.

² Höfler J., Gorenjski prispevki k najstarejši glasbeni zgodovini na Slovenskem, Kronika 1966-2, str. 91—100.

³ Prav tam.

Kot je bilo že omenjeno, nam za obravnavo tega vprašanja služi gorenjsko in ljubljansko koralno gradivo, pripadajoče provinci oglejskega obreda. Klasifikacija tega gradiva je bila možna v prvi vrsti po sanktuariju, za katerega je bilo ugotovljeno, da predstavlja nekakšno zmes oglejskih in južnonemških značilnosti. Glede tega ima obravnavano gradivo razmeroma samostojen položaj med oglejsko diecezo, kamor je osrednje slovensko ozemlje cerkvenopravno sodilo, in med ustanovniki posameznih cerkva, ki so bili večidel nemškega porekla in so tako, kolikor se je dalo, vpeljali svoje domače posebnosti. Druga možnost za ugotavljanje pripadnosti gradiva so bili tipi notacije, ki ne sledijo oglejskim, temveč južnonemškemu tipom, izoblikovanim med XII. in XV. stol. Nazadnje so prišle v poštev vsebinske posebnosti, med temi tudi in v prvi vrsti sekvenciarij.

Sekvenca je bila kot točka mašne liturgije, ki sledi alelujinemu spevu, vezana na misal in zanjo moremo vire iskati med tovrstnimi rokopisi. Za zgodnejše obdobje, za čas med XII. in XIII. stol., sta pomembna dva fragmentarno ohranjena vira: kamniški koralni rokopis iz prve polovice XIII. stol. iz frančiškanskega samostana v Kamniku (čprav župnijskega in ne samostanskega porekla) ter fragment iz ŠAL, fragmn. chor. 1, druga polovica XII. stol., ki ima le besedila brez nevmatičnega zapisa.⁴ Kamniški rokopis ima, razen ene izjeme, sekvence zapisane v južnonemški nediasematski notaciji. Oba rokopisa sledita starejši tradiciji in navajata sekvence skupno v samostojnem sekvenciariju in ne »in corpore« v misalu za alelujinim spevom, kakor je bilo to v navadi pozneje. Kot je bilo zapisano, pa sta žal ohranjena le fragmentarno. Podobno ima sosledje sekvenc tudi list samostojnega sekvenciarija, verjetno iz XIV. stol., v fragm. chor. 6a v MAL (mape pergamentnih makulatur), ki se mu pridružujeta fragmenta s platnic matičnih knjig ŠAL 1155 in 1159, lista istega rokopisa, verjetno tudi iz XIV. stol. Iz poznejšega obdobja je rokopisov neprimerno več. Osnovni vir za sekvenciarni repertorij na osrednjem slovenskem ozemlju predstavlja v poznem srednjem veku kranjski misal v ŠAL, 762, iz prve polovice XV. stol., ki je dovolj obdelan, tako da ga imamo lahko za trdno oporo pri ugotavljanju manj zanesljivih primerkov.⁵ Žal tudi ta rokopis ni celoten, manjka mu jesenski del sanktorala med Jernejem in Dionizijem. Kranjskemu misalu se pridružuje nekaj drugih rokopisnih fragmentov domačih misalov v MAL iz map pergamentnih makulatur, ki imajo kot kranjski misal le besedila. To so fragm. miss. 2, 3, 4, 5, 6 d, 6 e, 7, 8, 11, 12 in 13. Trije fragmenti iz MAL, fragm. chor. 9, 12 in 17 imajo nekaj sekvenc s takrat pri nas običajno rombsko notacijo na črtovju in še z muzikalne strani dopolnjujejo podobo srednjeveškega sekvenciarija v osrednji Sloveniji.

Kakor nam kažejo naštetih primeri, vključujejo poznosrednjeveški misali iz konca XIV. stol. in iz vsega XV. stol. sekvenco »in corpore«, to je v sam misal za ustreznim alelujinim spevom in pred evangelij. Tako

⁴ Gl. Höfler J., Starejša gregorijanika v ljubljanskih knjižnicah in arhivih, Kronika 1965-3, str. 168. Žal je tu označen le kot breviarij.

⁵ Smrekar J., art. cit.

lahko tudi to značilnost postavitve sekvenc uporabimo kot dokaj zanesljiv znak za poznejšo datacijo, kot moremo samostojen sekvenciarij datirati v zgodnejše obdobje, vsekakor pa pred XV. stol.⁶

2. Liturgična pozicija domačega repertorija

V okviru gregorijanskega koral obravnavamo sekvenco običajno kot poznejši dodatek klasičnemu repertoriju, ki se je izoblikoval nekako v postgregorijanski dobi od VII. do X. stol. in je zanj zaslužno le nekaj centrov, med njimi vodilni Metz. Sekvenca z močnejšimi začetki v X. stol. torej ni več mogla biti predmet stroge internacionalizacije in objektivizacije v času Karolingov in je kakor drugi podobni liturgični dodatek, postambrozijanska srednjeveška himna, pridobila nekaj lokalnih barv in subjektivnih potez, ki so jih prispevali večkrat znani, pa tudi neznanj avtorji. Prav zaradi tega je bila seveda pozneje predmet raznih liturgičnih reform, najbolj pač v XVI. stol. s tridentinskim koncilom. Nastajanje sekvenčnega gradiva lahko pripisujemo raznim cerkvenim centrom po vsej zahodni Evropi, z začetki v Jumiègesu, Limogesu in St. Gallnu, pozneje mnogim drugim, ki so se odlikovali s posebnimi prazničnimi, še zlasti s posameznimi svetniškimi kulturi. Tako je postala sekvenca tista točka mašne liturgije, v kateri je vsak pomembnejši cerkveni center hotel prispevati svoj lokalni delež in v kateri so se le-ti najbolj razlikovali. V tem je tudi vzrok, da sekvenciarij zasluži v našem okviru večje zanimanje, saj se v njem zrcalijo posebne geografske zveze z različnimi obredi. Ne samo, da si s tem olajšamo razlago samega našega koralnega gradiva, moremo to gradivo tudi čvrsteje namestiti v širši srednjeevropski okvir, kar je srpičo vse močnejših teženj v vseh panogah kulturne zgodovine tudi po geografski razlagi nujno.

Obravnavano koralno gradivo si je v sekvenciariju razmeroma enotno, to je prikazal že pregled gorenjske gregorijanike⁷ in tam izrečena misel o tem vprašanju je z upoštevanjem novega gradiva, raznih fragmentov domačih misalov iz MAL, tudi potrjena. Pri tem ko govorimo o liturgični poziciji osrednjeslovenskega sekvenciarija, si mislimo njegov odnos do obeh glavnih virov, do južnonemškega oz. salzburškega in do oglejskega. S tem, ko opredelimo ta odnos, lahko tudi izluščimo njegove posebnosti in lokalne značilnosti.

Celotni obravnavani repertorij sekvenc kaže torej predvsem tri osnovne plasti, najstarejšo in v srednji Evropi splošno znano plast, oglejsko plast in južnonemško oz. salzburško plast. O najstarejši plasti sekvenc lahko zapišemo, da predstavlja splošno znani repertorij v srednji Evropi. To so v glavnem sanktgallenske sekvence iz IX.—X. stol. z najbolj znanim avtorjem Notkerjem Balbulom in nekaj iz XI. z Godeschalcom, ki so

⁶ Nekaterim misalnim fragmentom iz MAL manjkajo posamezni alelujini spevi s sekvencami na mestih, kjer bi vsekakor morali biti. Najočitnejša takšna primera sta novoodkriti misalni fragment v južnonemški diastematski notaciji, zdaj uvrščen kot fragm. chor. 24, in fragm. miss. 12. Zanju lahko domnevamo, da sta imela samostojen sekvenciarij na koncu kodeksa.

⁷ Art. cit., str. 94.

se dokaj zgodaj razširile po srednji Evropi in ki so tvorile temelje lokalnih sekvenciarijev, nastajajočih v posameznih cerkvenih centrih. Tako je razumljivo, da so si v tem v glavnem enotni sicer tako geografsko oddaljeni sekvenciariji, kot so npr. severnonemški iz Quedlimburga iz XII. stoletja (po dosedanjih podatkih eden najstarejših in najpomembnejših nemških sekvenciarijev),⁸ salzburški (iz tiskanega misala iz leta 1498),⁹ oglejski (iz tiskanih misalov iz let 1494, 1517 in 1519)¹⁰ ali zagrebški (po MR 133).¹¹ Na drugi strani je tudi razumljivo, da ta repertorij zajema glavne praznike temporala, predvsem božično skupino, in nekaj najstarejših in najpomembnejših svetniških praznikov.¹² Kot je bilo zapisano, ta repertorij pripada v glavnem St. Gallnu oz. Notkerju Balbulu. Temu avtorju niso pripisane le tri sekvence, vendar tudi te pripadajo staremu nemškemu repertoriju iz X. in XI. stoletja. Salzburški misali jih imajo že v XI. stol.,¹³ medtem ko nastopajo v oglejskih pozneje — žal je starega oglejskega gradiva le malo ohranjenega in še to je razdeljeno na več tradicionalnih središč, ki so se med seboj rahlo razlikovala.¹⁴ Objavljeni sekvenciarij iz Quedlimburga nam pomaga ugotoviti, kakšne so razlike med starejšo obliko sekvenciarija iz XII. stol. in poznejšo, ki jo v glavnem zastopajo naši primeri. Quedlimburški sekvenciarij ima temporale in sanktorale pomešana glede na sosledje praznikov v koledarju, nima *communa* (razen za apostole — *Clare sanctorum*) — to kaže, da so bili v zgodnejši dobi manjši svetniški prazniki brez sekvenc, pozneje pa so dobili skupne sekvence glede na značaj svetnika ali svetniške skupine (mučenec, spoznavavec, škof, ipd.). Nima tudi splošnih Marijinih sekvenc, navaja le nekaj posebnih za najpomembnejše Marijine praznike. To kaže, da je pravi Marijin kult v sekvencah nastopil šele pozneje, po XII. stol., kakor se je v koledarju pozneje povečalo število praznikov njej na čast.

Vendar s temi najstarejšimi sekvencami repertorij, ki bi bil skupen oglejskemu in salzburškemu misalu, ni izčrpan.¹⁵ V tej skupini je tudi nekaj Notkerjevih sekvenc, ki sicer niso bile tako znane, saj so quedlimburškemu in zagrebškemu sekvenciariju tuje. Takih, ki jih vsebuje tudi kranjski misal in z njim drugi ohranjeni domači fragmenti, je pretežna večina. Tako je število tistih sekvenc gorenjskega repertorija, ki izhajajo

⁸ Objavljeno v Drinkwelder O., *Ein deutsches Sequentiar aus dem Ende des 12. Jhs*, Graz 1914. Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg in der Schweiz (hrsg. von P. Wagner), VIII.

⁹ Gl. tuje vire.

¹⁰ Gl. tuje vire.

¹¹ Iz prve polovice XIV. stol., objavljeno v Kniewald D., *Himnodija zagrebačke stolne crkve*, v Kulturno-povjesnem zborniku Zagrebačke nadbiskupije, Zagreb 1944, str 339 in dalje.

¹² Gl. seznam v dodatku.

¹³ Zastopa jih misal iz beneške Marciane, Cod. L III 124 (Po Dreves-Blume, *Analecta hymnica*).

¹⁴ Gl. Husmann H., *Tropen u. Sequenzen Handschriften*, RISM, München-Duisburg 1964, str. 171 (Gorica), 186 (Videm). Poleg tega še za Možac, Oxford, Cod. Miss. liturg. 340, za Rožac Videm, Bibl. Cap. VIII. 2 ter za Oglej Dunaj, Cod. Ross. VIII. 18.

¹⁵ Gl. seznam v dodatku.

samo z ene strani in ki tako neposredno kažejo na sever ali na zahod, v primeri z drugimi neprimerno manjše, vendar kljub temu dokazuje, da se obravnavani repertorij ni izoblikoval izključno z naslonitvijo na en sam vir. Med temi sekvencami prevladujejo tiste, ki so prišle s salzburškega področja,¹⁶ čeprav je v teh primerih težko z gotovostjo soditi o tem, kje naj bi jim pravzaprav iskali vir. Po podatkih, ki jih navajajo *Analecta hymnica*, je namreč za marsikatero sekvenco, ki je samo v salzburškem tiskanem misalu, znano, da se je pojavljala tudi v rokopisnih sekvenciarijih oglejskega področja, v tiskanem oglejskem misalu pa jo je nadomestila druga. Za primer naj navedem sekvenci *Hodierne festum lucis*¹⁷ in *Gaude mater luminis*.¹⁸ Vendar kaže po drugi strani to na že zapisano dejstvo, da so posamezni centri oglejskega področja kot Gorica, Čedad, Videm ali samostana Rozač in Mozač gojili tradicije z lokalnimi razločki. Tako moramo za obravnavo sekvenciarija osrednjeslovenskega področja kot avtoritativen vir sprejeti le tiskane misale kot oficialni plod razvoja oglejskega sekvenciarija. S tem si lahko tudi razložimo presenetljivo majhno število tistih sekvenc, ki so skupne le tiskanemu oglejskemu in kranjskemu misalu. To je samo ena in edina sekvenca za praznik sv. Mihaela *Ad celebres rex celice*, ki je sicer južnofrancoskega izvora iz X. stol., Salzburg jo je spoznal v XII. stol.,¹⁹ v tiskanem salzburškem misalu pa jo nadomestuje *Summi regis archangele*.

S porazdelitvijo sekvenc, ki jih vsebujejo domači rokopisi, na splošno znani repertorij in oglejske oz. salzburške posebnosti moremo končno izluščiti posebnosti domačega sekvenciarija. Teh vsaka zase kaže ali samostojnost domačega razvoja ali pa skrite povezave z različnimi obstranskimi liturgičnimi področji.

3. Označitev domačega repertorija in njegove posebnosti

Zaradi pomanjkanja gradiva si ne moremo ustvariti kakšne popolnejše slike o tem, kakšen naj bi bil osrednjeslovenski sekvenciarij v starejšem obdobju od XII. do XIV. stol. Lahko zapišemo le, da se je verjetno gibal v okvirih starejšega nemškega repertorija, ki mu kamniški rokopis dodaja nekaj posebnosti. Pač pa postane podoba popolnejša v XV. stol., predvsem po zaslugi odlično ohranjenega kranjskega misala iz ŠAL, 762, ki ga dopolnjujejo še drugi ohranjeni misalni fragmenti tega časa. Označitev liturgične pozicije obravnavanega gradiva nam seveda odkriva pota, po katerih je šel razvoj domačega sekvenciarija. Zaznamuje ga močan vpliv s severa, s salzburške dieceze, ki je v širšem okviru in v začetku zajemala tudi južnonemške škofije, med temi Passau in Freysing in celo južnotirolski Brixen, ki so bile historično povezane z osrednjeslovenskim ozemljem. Vpliv Ogleja je manj močan, vendar moramo biti tudi pri ocenjevanju te smeri previdni, saj je bil sam Oglej vse do XV. stol. odprt za pobude s severa. Tako je možno, da je kakšna, sicer salzburškemu

¹⁶ Gl. seznam v dodatku.

¹⁷ *Analecta hymnica* LIV, št. 38.

¹⁸ *Analecta hymnica* LV, št. 225.

¹⁹ *Analecta hymnica* LIII, št. 190.

misalu znana sekvenca dospela na Slovensko z zahodne smeri. Od znanih poznosrednjeveških sekvenc, sprejetih s strani tridentinskega koncila, navaja tudi osrednjeslovenski repertorij sekvenci *Veni sancte spiritus* in *Lauda Syon salvatorem*. Na splošno pa je očitno, da kljub vplivom z ene ali druge smeri v osrednjeslovenskem repertoriju ni moč najti posebnih slavnostnih sekvenc za največje zaščitnike oglejske oz. salzburske dieceze, tako npr. za sv. Mohorja in *Fortunata Plebs fidelis hermachore* ali za *Ruperta Gloriosa fulgens dies in Christe genitoris*.

Z druge strani vzbujajo pozornost nekaj posebnosti, ki niso omejene le na posamezne rokopise. Skoraj vsak večji fragment ima kakšno sekvenco, ki si je na tem mestu ne moremo razlagati preprosto s prenosom iz salzburskih ali oglejskih sekvenciarijev in misalov. Najprej nakažem posebnosti enega najstarejših in najzanimivejših fragmentov, kamniškega rokopisa.²⁰ Čeprav fragmentarno ohranjen, je rokopis važen zaradi tega, ker vsebuje celotni *commune* za svetniške in Marijine praznike. V sekvencah se v večini primerov pokriva s kranjskim misalom, navaja pa dvojne posebnosti, in sicer med svetniškim *communom* za praznike spoznavavcev *O confessor christi laudari* in med Marijinimi sekvencami *Stabat iuxta christi crucem*. Za prvo sekvenco je znano, da izhaja iz XIV. stol., iz lokalnih rokopisov štajerskih samostanov *Sekkau*, *Vorau* in *Klosterneuburg* pri Dunaju,²¹ za drugo pa, da je češkega izvora, prav tako XIV. stol., in da je na salzburskem znana v XV. stol.²² Po novih odkritjih velja lokalni pomen zadnje sekvence v manjši meri, saj jo vsebuje tudi zagrebški MR 133.²³ Za sekvenci *Letabundus exultet fidelis chorus in Verbum bonum et suave*, ki sta sicer starejšega nastanka, pa je kamniški rokopis eden redkih zgodnejših virov za njuni melodiji ali celo nazgodnejši.²⁴ Od starejših rokopisov navaja singularen primer tudi sekvenciarij ŠAL, fragm. chor. 1, to je sekvenca za praznik apostola Jerneja *Quem excellentia in eterne glorie plenum*.

S posebnostmi je razmeroma bogat tudi kranjski misal ŠAL 762. Poseben problem nam zastavlja že prva sekvenca za tretji božični praznik *Letabundus sit jocundus*, ki jo je med drugimi objavil Josip Smrekar kot popolnoma neznano. Vendar se ista sekvenca z začetkom *Leta mundus sit jocundus*, kakor bi se utegnila brati tudi sekvenca v kranjskem misalu, javlja singularno v nekem dominikanskem misalu iz leta 1432 v Krakovu

²⁰ O tem gl. tudi Höfler J., *Gorenjski prispevki* ... str. 95. Tu sta med posebnostmi našteti tudi dve domnevno Adamovi sekvenci *Plausu choru letabundo* in *Virgini marie laudes*. Josip Smrekar (art. cit.) je pripisavo povzel po Kehreinu, vendar je v *Analecta hymnica* prikazano, da sta starejšega nastanka in je prva verjetno srednjeevropskega izvora (LIV, št. 6 in LV, št. 18). Pierre Aubry (*Les proses d'Adam de St. Victor*, Paris 1900) pa je v pripisovanju Adamu še previdnejši.

²¹ *Analecta hymnica* VIII, št. 392.

²² *Analecta hymnica* VIII, št. 58.

²³ Gl. seznam v Kniewaldu, op. cit. Na Švedskem se pojavlja popolnoma druga sekvenca z istim začetkom — gl. Moberg C. A., *Über die schwedischen Sequenzen*, Upsalla 1927. *Veröffentlichungen* ... XIII, Band II, št. 20. Tu Moberg dvomi o tem, da bi se o izvoru te sekvence dalo ugotoviti kaj določenegega.

²⁴ Moberg C. A., op. cit., Band II, št. 4 in 7. Za drugo je melodični zapis znan šele iz XIII.—XIV. stol. (V Bernu, Cod. 47).

(Kapitolinski muzej).²⁵ Povezava kranjskega misala s tem dokumentiranim poljskim redovnim misalom se pač zdi skoraj nerazumljiva. Dalje je zanimiva navedba sekvence Victime paschali laudes (Wippo iz Burgundije, 11. stol.) za mašo na samo veliko noč, medtem ko je v srednji Evropi navadno imela le drugovrstno mesto med tednom po tem velikem prazniku in jo je za samo veliko noč zamenjavala Notkerjeva Laudes salvatori voces.²⁶ Znano je, da je ta sicer zelo znana Wippova sekvenca prišla na prvo mesto šele po zaslugi rimskega misala in je zdaj ena od štirih oziroma petih sekvenc, ki je po tridentinskem koncilu še ostala v obredu. Za praznik najdenja sv. Križa nastopa v kranjskem misalu redka sekvenca *Serpens antiquus vicit in lingo* (tudi v MAL, fragm. miss. 7), ki se po *Analecta hymnica* pojavlja le v omejenem obsegu. Nastala naj bi v XIII. stol. in je znana le z nekaj rokopisi v Millstadtu, Sekkavu, St. Florianu in Kremsmünstru.²⁷ Pozneje jo sprejmeta še dva sanktgallenska sekvenciarja.²⁸ Kot po dosedanjih podatkih neznani in singularni se javljata v kranjskem misalu sekvenci *Christus jacobum vocavit in Excelsi pastoris vincla*.²⁹ Prva sekvenca je na čast apostola Jakoba in jo zasledimo tudi v fragmentarnem sekvenciariju ŠAL, fragm. chor. 1, pripisano pozneje v XIV.—XV. stol. na rob folija. To samo potrjuje povezavo gorenjskih ali celo kranjskih sekvenciarjev. Zaradi tega bi lahko njen nastanek, če se seveda ne pojavi še kakšen drug vir, postavili nekako tja v XIV. stol. Na rob istega sekvenciarja je z melodijo zapisana tudi neka druga in slabo ohranjena sekvenca *Gaude christi sponsa virgo mater ecclesiae*, sanktgallenskega izvora, ki se po Franku Lehardtu javlja v dveh melodičnih variantah.³⁰ Čeprav je znana z nekaj južnonemških virov XI. stol., je glavni salzburški in oglejski viri ne poznajo. Pač pa ni bilo mogoče določiti virov za sekvenci *Letabundus devote te laudes chorus* (za sv. Katarino, MAL, fragm. miss. 5) in *Plausu leto iubilemus* (fragm. miss. 2, praznik zaradi fragmentarnosti nedoločljiv).

Teh nekaj podatkov naj bi pomagalo k ustvaritvi prave podobe o tem, kakšen naj bi bil srednjeveški sekvenciarij v osrednji Sloveniji. Seveda pa bo podoba popolna šele s podrobnejšo preučitvijo vseh strani tega razmeroma bogatega gradiva.

DODATEK³¹

Tuji viri:

MA Missale aquileiense, 1494, 1517, 1519, po izvodih v NUK, R 13349, R 13760 in R 14413.

²⁵ *Analecta hymnica* VIII, št. 351.

²⁶ *Analecta hymnica* LIII, št. 36.

²⁷ *Analecta hymnica* VIII, št. 17.

²⁸ Lehardt F., *Das Sequenziar Cod. 546 der Stiftsbibliothek von St. Gallen und seine Quellen*, Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft II, 8, Bern 1959, št. 69.

²⁹ Objavljeno v Smrekarju, art. cit.

³⁰ Lehardt F., op. cit., št. 129 in 327.

³¹ S tem dopolnjujem stari Smrekarjev seznam, art. cit., oz. ga popravljam z novimi ugotovitvami.

- MS Missale salisburgense, 1498, po izvodu v ŠAM, R 24.
 MZ Missale zagradiense, MR 133, Zagreb (prva polovica XIV. stol.).
 Q Graduale et sequentiale quedulmburgense saec. XII., Cod. mus. Berol. Z 78. (po Drinkwelderju, op. cit.).

D o m a č i v i r i :

- MK Missale krainburgense, ŠAL 762, (prva polovica XV. stol.).
 fch fragmenta choralia (za ŠAL in MAL).
 fm fragmenta missalia (za MAL).
 k Graduale et sequentiale kamnicense fragm., Kamnik, frančiškanski samostan, (prva polovica XIII. stol.).

T e m p o r a l e :

- | | |
|--------------------|---|
| 1. Nativit. D. N.: | (in gallicantu): Grates nunc omnis reddamus
(MK; MAL fm 6e) — MA, MS, MZ, Q. |
| 2. Nativit. D. N.: | (in aurora): Eya recolamus laudibus
(MK: MAL fm 11) — MA, MS, Q, (MZ). |
| 3. Nativit. D. N.: | (ad publicam): Natus ante secula
(MK) — MA, MS, Q. |
| 4. Stephani mart.: | Hanc concordi famulatu
(MK, MAL fm 6) — MA, MS, MZ, Q. |
| 5. Joannis evang.: | Joannes Jesu Christo
(MK, MAL fm 6) — MA, MS, MZ. |
| 6. Innocentium: | Laus tibi christe, patris optimi nate
(MK, MAL fm 6) — MA, MS, MZ, Q. |
| 7. Thommae ep.: | Letabundus sit jocundus
(MK) |
| 8. Circumcisionis: | Eya recolamus laudibus (ut supra)
(MK) |
| 9. Epiphaniae: | Festa christi omnis christianitas celebret
(MK, MAL fm 6) — MA, MS, MZ, Q. |
| 10. Paschae: | Victime paschali laudes
(MK) — (MA, MS). |
| 11. Feria II: | Pangamus creatoris
(MK) — DA, MS. |
| 12. Feria III: | Agni paschali esu
(MK) — MA, MS. |
| 13. Feria IV: | Grates salvatori
(MK) — MA, MS. |
| 14. Feria V: | Laudes deo concinat orbis
(MK). |
| 15. Feria VI: | Hec est sancta sollempnitas
(MK, MAL fm 6) — (MS). |
| 16. Sabbato: | Mane prima sabbati surgens
(MK). |

17. Dominica I: Mundi renovatio nova
(MK, ŠAL 1155, MAL fm 6) — (MA, MS)
(MAL fch 17: Rex deus dei; MAL fm 3: Laudes christo redemptore).
18. De lancea et corona D. N.: Hodierne festum lucis et solemnitas vite ducis
(MK) — MA, MS.
(MAL fm 6d: Veneremus hodie)
19. Ascens. D. N.: Summum triumphum regis
(MK, MAL fch 17, fm 6d) — MA, MS.
20. Pentecostes: Sancti spiritus assit nobis gratia
(MK, ŠAL 1159) — MA, MS, MZ, Q.
21. Feria II: Veni sancte spiritus
(MK, ŠAL 1159) — (MA).
22. Trinitatis: Benedicta semper sancta sit trinitas
(MK, ŠAL 1155) — MA, MS, MZ, Q.
23. Corporis Chr.: Lauda syon salvatorem
(MK, ŠAL 1155) — MA, MS.
24. Dedic. Eccl.: Psallat ecclesia mater illibata
(MK, k, MAL, fm 1) — MA, MS, Q.

Sanctorale:

25. Andreae: Deus in tua virtute
(MK) — MA, MS.
26. Nycolai: Laude christo debita
(MK, k) — MS.
27. Conv. S. Pauli: Dixit dominus: ex bassan
(MK, MAL fm 13) — MS.
28. Agnetis: Laus sit glorie
(MAL fm 3, fm 6).
29. Purificationis: Conventu parili
(MK, MAL fm 13) — MA, MS, MZ, Q.
30. Georgii: Hoc in natalicio martiri georio
(MAL fm 6).
31. Invent. S. Cr.: Serpens antiquus vicit in ligno
(MK, MAL fm 7)
(fm 6: Laudes crucis attolamus — MS, MZ).
32. Joannis ante portam Lat.: Verbum dei deo natum
(MK) — MA, MS, MZ.
33. Achatii: Hodierne festum lucis est achacii laus et ducis
(MK, MAL fm 2, fm 13) — MS.
34. Joannis Bapt.: Sancti baptiste christi preconis
(MK, MAL fm 8) — MA, MS, MZ, Q.
35. Petri et Pauli: Petre summe christi pastor
(MK, ŠAL fch 1, MAL fm 2, fm 4, fm 13 — MA, MS, MZ, Q.
36. Visitationis: Veni precelsa domina maria
(MK) — MS.

37. *Margaretæ*: Gratuletur orbis totus
(MK, MAL fm 2) — MS.
38. *In divis. ap.*: Celi enarrant gloriam dei
(MK, ŠAL fch 1, MAL fch 12, fm 2) — MA, MS, MZ.
39. *Mariæ Magd.*: Laus tibi christe, qui es
(MK, ŠAL, fch 1, MAL fm 2) — MA, MS, MZ, Q.
40. *Jacobi ap.*: Christus jacobum vocavit
(MK, ŠAL fch 1)
(ŠAL fch 1: Gaude christi sponsa — MZ).
41. *Annae matris*: Celi regem attolamus
(MK) — MA, MS.
42. *Vincula Petri*: Excelsi pastoris vincla laudant
(MK)
43. *Laurentii*: Laurenti david magni martir
(MK, ŠAL fch 1, MAL fm 7, fm 8) — MA, MS, MZ, Q.
44. *Assumptionis*: Congaudent angelorum chori
(MK, ŠAL fch 1, MA fm 2) — MA, MS, MZ, Q.
45. *Bartolomæi ap.*: Quem excellentia in eterne glorie plenum
(ŠAL fch 1).
46. *In decollatione
S. Joann. B.*: Psallite regi nostro
(ŠAL 1155) — MS, MZ.
47. *Michaelis*: Ad celebres rex celice
(MAL fch 12) — MA.
48. *Omnium
Sanctorum*: Omnes sancti seraphim
(MK) — MA, MS, Q.
49. *Martini ep.*: Sacerdotem christi martinum
(MK, MAL fm 5) — MA, MS, MZ, Q. aut. Notker.
50. *Elisabeth vid.*: Gaude syon quod egressus
(MK, MAL fch 9) — MA, MS.
51. *Katherinae*: Sanctissime virginis votiva
(MK) — MA, MS.
(MAL fm 5: Letabundus devote te laudes)

C o m m u n e :

52. *apostolorum*: Clare sanctorum senatus apostolorum
(MK, k) — MA, MS, Q.
53. *evangelistarum*: Plausu chorus letabundo
(MK, k) — MA, MS, MZ.
54. *martiribus*: O beata beatorum martirum sollempnia
(MK, k) — MA, MS.
55. *martiribus*: Agone triumphali
(MK, k) — MA, MS, MZ.
56. *de uno martire*: Spe mercedis et corone
(MK) — MA, (MS).
57. *Conf. et pont.*: Ad laudes salvatoris
(MK) — MA, MS.

58. simpl. conf.: Dilectus deo et hominibus
(MK) — MA, MS.
(k: O confessor christi laudari)
59. virginibus: Exultent filie syon
(MK, k) — MA, MS.
60. de beata: Mittit ad virginem non quemvis
(MK) — MA, MS.
61. Gaude dei genitrix
(MK) — MS.
62. Virgini marie laudes intonent christiani
(MK, k) — MA, MS.
63. Ave preclara maris stella
(MK, k) — MA, MS.
64. Verbum bonum et suave
(MK, k) — MA, MS.
65. Hodierne lux diei
(MK) — MA, MS.
66. Gaude mater luminis
(MK, ŠAL 1155) — MS.
67. Letabundus exultet fidelis chorus
(k) — MA, MS, (MZ).
68. Stabat iuxta christi crucem
(k) — MZ.
69. Salve mater salvatoris
(MAL fch 17) — MA, MS, MZ.
70. Virginis in gremio
(MAL fm 1) — MS.
71. (?) Plausu leto iubilemus
(MAL fm 2).

SUMMARY

The sources for the reconstruction of the medieval sequencer in central Slovenia, which have been known up to the present day, come exclusively from Upper Carniola and the neighbourhood of Ljubljana. The oldest fragments are from the 13th century. The one which is housed in Kamnik is written in a primitive southern German notation. Among the later examples the most important source is the Missale of Kranj from the first half of the 15th century. Though the surviving sources are for the greater part fragmentary it is possible to establish that the influences from Salzburg and Aquileia contributed to the formation of the sequencer of central Slovenia. However, the influences from the north played a stronger part in this development. There are also some peculiarities which point to local connections with Styria, while the origin of a number of sequences is impossible to determine at present.

LJUBLJANČAN FRANCISCUS DE PAVONIBUS ORGANIST
V DUBROVNIKU LETA 1463

Ignacij V o j e

Doslej so nam skoraj neznana imena glasbenikov iz srednjeveškega obdobja (do konca XV. stol.), za katere bi lahko z gotovostjo trdili, da so slovenskega rodu. Tedaj so slovenski ljudje, ki so se uveljavili v znanosti in umetnosti ter sploh v javnem življenju, zelo pogosto latinizirali ali germanizirali svoja imena. V teh imenih se je često zabilisala sled njihovega pravega izvora. Slovensko poreklo teh ljudi, ki se v domačem okolju niso mogli razviti in uveljaviti, pač pa so iskali možnosti svojega udejstvovanja v tujini, odkrijemo včasih le po naključju.

Slovenskega rodu je bil Ljubljčan Franciscus de Pavonibus, ki je deloval v Dubrovniku kot organist leta 1463. Omenja se kot pisec nekega testamenta in se nam ob tej priliki tudi osebno predstavi.¹

Dragotin Cvetko navaja v svoji »Zgodovini glasbene umetnosti na Slovenskem« kot prvi pomembni osebnosti slovenskega rodu v glasbenem življenju v srednji Evropi na prehodu iz XV. v XVI. stoletje Baltazarja iz Mozirja in Jurija Sladkonjo. Prvi se je udeleževal na področju glasbene znanosti, drugi je imel pomembno vlogo v glasbeni umetnosti.² Obema se sedaj pridružuje še Franciscus de Pavonibus, organist v Dubrovniku.

Predno bi navedel vse podrobnosti v zvezi z osebnostjo Francisca de Pavonibus, bom skušal na podlagi razpoložljivega gradiva prikazati glasbeno življenje v Dubrovniku v času, ko je tu deloval Franciscus de Pavonibus in še posebej opozoriti na razvoj orglarstva.³

Najstarejša vest o orglah v Dalmaciji, ki je doslej znana, je iz leta 1384 ter se nanaša na orgle v dubrovniški katedrali S. Maria Maioris. Dne 6. avgusta 1384 je Mali svet pooblastil prokuratorje Santa Marie, da

¹ Državni arhiv v Dubrovniku. Testamenta notariae, knj. 18, fol. 69—70'. Na podatek o Franciscu de Pavonibus me je opozorila prof. dr. Irmgard Mahnken iz Göttingena in se ji za njeno ljubeznivost na tem mestu zahvaljujem.

² Dragotin Cvetko, Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem, I. del, Ljubljana 1958, str. 61—68.

³ Glasbeno življenje v Dubrovniku v srednjem veku je kljub obilici podatkov v Državnem arhivu v Dubrovniku slabo obdelano. Najboljši pregled na podlagi literature je podan v delu Andreis-Cvetko-Djurić-Klajn, Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji, Zagreb 1962, str. 23—26. Glasbeno življenje v Dubrovniku v novejši dobi je obdelala Nada Beritić, Iz povijesti kazališne i muzičke umjetnosti u Dubrovniku, Anali historijskog instituta JAZU u Dubrovniku, god. II, Dubrovnik 1953, str. 350—356.

»emere organa pro ecclesia S. Marie«. ⁴ Naslednje leto so ponovno razpravljali v Svetu naprošenih o nakupu orgel za cerkev S. Marie. Podatek je zanimiv zaradi tega, ker je omenjena cena za orgle, oziroma predvidena je vsota za nakup orgel. Prokuratorji dobijo dovoljenje, da lahko izplačajo »de peccunia procurationis S. Marie usque ad duc. auri centum et ab inde infra«. Isti dan so o orglah razpravljali tudi v Malem svetu in h gornjemu sklepu dodali, da »ultra illos centum possint adhuc expendere usque ad quinquaginta duc.« ⁵ Iz razprave v obeh svetih je razvidno, da so v Dubrovniku nabavili orgle za cerkev S. Marie v vrednosti med 100 in 150 dukati ter da leta 1385 še niso bile postavljene. Gradnja ali pa nakup orgel se je zavlekel vse do leta 1389, ko je Mali svet razpravljal o postavitvi kora (»quod construat locus organorum«). Stroške za gradnjo kora bosta določila ser Junij Sorkočević in ser Lampre Crijević. ⁶ Filip de Diversis omenja leta 1440 orgle v katedrali, poroča pa, da so imeli orgle tudi v frančiškanskem in dominikanskem samostanu. ⁷ V cerkvi sv. Blaža, zaščitnika Dubrovnika, se omenjajo orgle šele leta 1493. ⁸

V drugi polovici XV. stoletja, v času, ko je deloval v Dubrovniku Franciscus de Pavonibus, je moralo biti glasbeno življenje tu zelo razgibano. Dubrovniška vlada je sprejemala v državno službo številne muzike. Ti »salariati« (poleg muzikov še zdravniki, učitelji, brivci, kancelarji in notarji ter drugi), to je strokovnjaki, ki jih je plačevala dubrovniška komuna, so bili večinoma tujci. Največ jih je prišlo iz Italije, ker je njihovo delo zahtevalo posebno šolanje. Pogodbe o namestitvi so sklepale običajno samo za eno ali dve leti, toda pogosto so jih podaljševali, če so bili Dubrovčani z delom uslužbenca zadovoljni. Nekateri od teh »salariatov« so ostali dolgo vrsto let v Dubrovniku in ustanovili svoje družine. Med muziki (trumbatori, tubatori, fifari, tibicini itd.) srečamo poleg Italijanov še Grke in Nemce. ⁹ Po letu 1487 se na primer v zadolžnicah zelo pogosto omenja kot dolžnik, upnik ali porok trobentač Johannes Antonius Sigismundi de Tarvisio (Trbiž). ¹⁰

⁴ Mihajlo Dinić, Odluke veća dubrovačke republike knj. II, SAN Zbornik za istoriju, jezik i književnost srpskog naroda III odeljenje, knjiga XXI, Beograd 1964, str. 88. Antonin Zaninović, Starije vijesti o orguljama u nekim dalmatinskim crkvama, Sveta Cecilija, god. XIII, sv. VI, 1919, str. 141—144. Avtor navaja nepravilno, da so sklep o nakupu orgel za dubrovniško katedralo sprejeli v Velikem svetu.

⁵ Dinić, Odluke veća II, str. 173, 23. maj 1385.

⁶ ibid. str. 572, 30. X. 1389.

⁷ Filip de Diversis de Quartigianis, Situs aedificiorum, politiae et laudabilium consuetudinum inclytae civitatis Ragusii ad ipsius Senatam descriptio. (rokopis se nahaja v Hist. institutu JA v Dubrovniku.) Diversisa je izdal V. Brunelli, v Programu zadarske gimnazije 1879-82.

⁸ A. Zaninović, Starije vijesti o orguljama, str. 144.

⁹ Irmgard Mahnken, Dubrovački patricijat u XIV. veku, Posebna izdanja SAN knj. CCCXL, odeljenje društvenih nauka, knj. 36, Beograd 1960, str. 81, 82. Bariša Krekić, Dubrovnik i Levant (1280—1460), Posebna izdanja SAN knj. CCLVI, vizantološki institut knj. 4, Beograd 1956, str. 124, 127—129. Antun Dobronić, Muzika u starom Dubrovniku, Novosti, Zagreb, god. XXXV, broj 32, 1. II. 1941, str. 16.

¹⁰ Debita notariae, knj. 51, fo. 177 (dolžnik), fo. 241 (porok), knj. 52, fo. 78' (porok), fo. 109 (dolžnik in upnik), fo. 163 (porok), knj. 53, (porok), fo. 17 (porok), fo. 151 (dolžnik), fo. 178' (dolžnik), knj. 54, fo. 60 (dolžnik).

Ti muziki so v Dubrovniku opravljali različne dolžnosti. Kot trobentači so opravljali stražarsko službo,¹¹ sodelovali pri državnem ceremonialu¹² ter imeli pomembno vlogo pri cerkvenih svečanostih. Posebno viden je bil njihov delež pri svečanostih, ki so jih v Dubrovniku prirejali v čast svojega zaščitnika sv. Blaža.¹³ Že v XV. stoletju pa so ansambli drubrovniških muzikov v raznih sestavah izvajali tudi posvetno glasbo. Ko sta najavila 24. septembra 1426 svoj prihod v Dubrovnik Jurij Branković in njegova žena Jerina, so jima poslali Dubrovčani v Zeto več ladij za prevoz. Da bi se Jurij in Jerina ter njuno spremstvo zabavalo v času vožnje, so bili na brodu tudi muzikanti. Dva trobentača Grka in trije piskači naj bi z igranjem razveseljevali ugledne goste.¹⁴

Franciscus de Pavonibus je prišel v Dubrovnik z nalogo, da opravlja dve službi, kot organist in nadškofov notar. Kot notar je napisal 26. aprila 1463 testament Stanule žene Nikole Mekatovića. V notarsko knjigo testamentov je bil testament Stanule vpisan in s tem registriran 29. decembra 1464. Stanula je v testamentu zapustila skoraj vse premoženje duhovniku Nikolaju Pavličeviću, ki ga imenuje »suo padre spiritual« (spovednik); možu, ki je še živ, pa zapuša le polovico hiše. Na koncu je Franciscus potrdil testament s sledečimi besedami: »E mi Francisco de pauoni noder et cancelier de misser lo arcivescivio scripsi de volunta et sigillay col meo vsado sigillo a fede tuti cose predictæ«. Francisco je kot šolani notar vršil kancelarsko službo pri dubrovniškem nadškofu. V Dubrovniku je bil v njegovem času nadškof Franciscus de Capitibus Senen. Ord. Servorum B. M. V.¹⁵ Dubrovniški nadškofi so imeli svojega posebnega notarja že v XIII. stoletju. Kot nadškofov notar se omenja leta 1284 notar Antonius Carletti.¹⁶ Preseneča, da je imel Franciscus kot notar svoj privatni pečat. V Dubrovniku in tudi v Italiji so uporabljali notarji za overavljanje listin le poseben notarski znak.¹⁷ Ker so dubrovni-

¹¹ Monumenta ragusina V, MSHSM XXIX, Zagreb 1879, str. 18, (januar 1302), str. 233 (15. II. 1327); Gregor Čremošnik, Postanak i razvoj srpske ili hrvatske kancelarije u Dubrovniku, Anali histor. instituta JAZU u Dubrovniku, god. I., Dubrovnik 1952, str. 80.

¹² Bogdan Krizman, Diplomati i konzuli u starom Dubrovniku, Zagreb 1957, str. 70, 71. Jorjo Tadić, Promet putnika u starom Dubrovniku, Dubrovnik 1939, str. 255. Francoz Ph. du Fresne-Canaye opisuje leta 1572 ceremonial ob izvolitvi novega kneza takole: »U Dubrovniku se svakog mjeseca bira Knez, koji je poglavica vlade, a ide odjeven kao načelnici Venecije. Kada odlazi u crkvu prati ga 12 slugu odjevenih u crvenom i ne znam koliko truba, koje sviraju dok se ne povrati u svoj dvor...«

¹³ A. Dobronić, Muzika u starom Dubrovniku... »Pjevanje večernje pratile su orgulje izmjenice instrumentalnom pratnjom složenom od frule, trubalja i rogova...«

¹⁴ J. Tadić, Promet putnika..., str. 73.

¹⁵ Chematismus cleri diocesis Ragusinae pro anno MDCCCXCIV, Benetke 1894, str. 6.

¹⁶ Gregor Čremošnik, Dubrovački notar prezbiter Johanes (1284—1293), Glas SAN 171, str. 109, 111.

¹⁷ Gregor Čremošnik, Original povelje Kulina bana, Glasnik zemaljskog muzeja u Sarajevu, n. s. XII, 1957, str. 199, Milan Šufflay, Die dalmatinische Privatorkunden, Sitzungsberichte der kais. Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, CXLVII. Band, Wien 1904, str. 11.

ški nadškofje imeli pravico do lastnega pečata,¹⁸ ni izključeno, da je Franciscus uporabljal pečat nadškofijske pisarne, ki pa ga enostavno omenja kot »meo vsado sigillo«. Tudi način overavljanja testamenta Stanule je za Dubrovnik nenavaden. Vsak testament se namreč konča s koroboracijsko formulo »hec autem testamento nullo testimonio rumpi possit«¹⁹ in ne z izjavo notarja, da je testament napisal in ga zapečatil. V Dubrovniku je namreč lahko notar napisal pravno veljaven testament le v navzočnosti dveh sodnikov, in to na podlagi prijave tistih oseb, ki jih je testator poklical kot prič.²⁰ Znani pa so podatki iz druge polovice XIII. stoletja za Zadar, da so tudi navadni meščani pečatili svoje teste-mente z lastnimi pečati.²¹ Ker prihaja Franciscus v Dubrovnik iz Zadra, je možno, da je prinesel s seboj tudi zadarski način pisanja in overavljanja testamentov. Vprašnje oblike in overavljanja testamenta, ki ga v Dubrovniku piše Franciscus, kot tudi vprašanje njegovega pečata ostaja odprto. Obe vprašanji zahtevata posebno obravnavo.

Že 20. maja 1463 je prišlo pred dubrovniškimi sodniki do »examinationes supra dicto testamento«, verjetno zaradi dvomov v pravnoveljavnost testamenta. Poleg prič Ivana Ognjanovića in kožarja Blaža Radosava je bil zaprisežen in izprašan tudi notar Franciscus. Iz zapisnika izvemo o osebnosti Franciscusa sledeče:

»Franciscus de Pauonibus organista constitutus ut supra dato sibi sacramento et ostenso sibi dicto testamento et interrogatus si ipse scripsit dictum testamentum dixit quod sic et quod fuit dictus per dum Nixam Paulicevich ad domum dicte Stanule et ibi scripsit dictum testamentum. Interrogatus si intelligit liguam sclauam dixit quod sic sed nescit loqui et quod est *natione sclauus* videlicet *de lubiana*, sed enuteitus venetiis et quod fuit cancellarius Jadre XXXIIII mensibus et dictis sibi aliquibus verbis aclauus per ser Michaellem de Volzo (eden od sodnikov) satis bene intelligebat. Interrogatus quis erat interpres quando scribebat dictum testamentum dixit quod Stanula loquebatur et dum Nixa Paulicevich redicebat. Sed ipse Franciscus etiam intellegebat illud quod dicebat Stanula et quod ipsa Stanula bene sciebat et intelligebat linguam latinam. Et dixit ipse Franciscus quod completo et scripto dicto testamento ipsum totum legit dicte Stanule in presentia Michoci Vlachotich et Radiuoy Millovich calligarii qui fuerunt presentes quando ipse Franciscus legit dictum testamentum dicte Stanule et postea ipse Franciscus sigillauit dictum testamentum suo sigillo«.

Franciscus de Pavonibus je na zaslišanju označil sebe kot človeka slovenskega rodu iz Ljubljane. Čeprav trdi, da ne zna govoriti tako, kot

¹⁸ Milan Rešetar, Dubrovačka numizmatika, Sremski Karlovci 1924, str. 575, 576.

¹⁹ npr. Test. notariae, knj. III, fo. 57, 57'; knj. VI, fo. 80—80'.

²⁰ Liber statutorum civitatis Ragusii (v redakciji V. Bogišić in K. Jireček, Mon. hist.-jur. slav. merid. vol. IX, Zagreb 1904, str. 70, lib. III, cap. XLI. G. Čremošnik, Notarijat Lastova u srednjem veku, JIČ, god. V, sv. 1—2, Beograd 1939, str. 95.

²¹ M. Sufflay, c. d., str. 88, 89. Avtor navaja sledeče primere: »Ego Johannes Quali . . . notarius . . . sicut inueni scriptum manu propria ipsius Lampredii et sigillatum suo sigillo . . .« (A. 1298 Zara). Testament Ljubavca sina Bratodruža: »In cuius rei testimonium et robur . . . munuimus cum sigillo pendentis (sic!) conuentus fratrum minorum de Jadra et cum sigillo meo Glubauci« (A. 1280 Scradona).

govorijo v Dubrovniku, dodaja, razume vse, kar se tam pogovarjajo. Zanimiv je tudi preizkus sodnika Mihaela Volčeviče o njegovem znanju slovenščine. Popolnoma je jasno, da pri oznaki »natione sclauus« ne gre za oznako narodnosti v modernem pomenu besede. Tudi pri Franciscu je s tem označena le jezikovna pripadnost.²² Omenja se njegov študij v Benetkah, vendar ni jasno, ali gre za glasbeni ali notarski študij. Verjetno je oboje študiral v Benetkah. Predno je prišel v Dubrovnik, je bil že dve leti in deset mesecev kancelar v Zadru. To je vse, kar zvelo iz zaslišanja o organistu Franciscu. Odprto ostane vprašanje, kdaj je prišel v Dubrovnik in koliko časa je tam deloval.

O dubrovniških organistih je doslej zbranih malo podatkov. Leta 1481 se v neki zadolžnici kot upnik omenja magistro Francisco de Venetiis organista, ki je dal na kredit kovaču Radosavu Stojanoviću in prezbiterju Marinu Radosaliću 36 perperjev.²³ Ni izključeno, da je organist Francisco iz Benetk ista osebnost kot Franciscus de Pavonibus, kajti na zaslišanju v zvezi s testamentom je moral zaradi dvomov o avtentičnosti testamenta prikazati svoje slovansko poreklo. Če sprejmemo to hipotezo, potem bi Franciscus de Pavonibus deloval v Dubrovniku še leta 1481.

Iz konca XV. stoletja je znan še en podatek o nekem dubrovniškem organistu. Dne 10. novembra 1493 je dubrovniška vlada sklenila pogodbo s Pelegrinom iz Riminija, ki ga je sprejela v službo kot organista (»conductus et acceptus pro organista«). Igral naj bi v stolni cerkvi in cerkvi sv. Blaža. Njegova plača je znašala 80 perperjev letno. 60 perperjev so mu morali plačevati prokuratorji cerkve sv. Marije, 20 perperjev pa prokuratorji cerkve sv. Blaža.²⁴ To je edini znani podatek o plači dubrovniškega organista. Če primerjamo plačo organista s plačami ostalih »salariorum«, vidimo, da je bila nizka. Približno v istem času prejema najbolje plačani trobentač 185 perperjev letno, ostali trobentači pa 50 oziroma 55 perperjev. Rector scholarum dum Andruschus de Drincaso dobiva leta 1440 samo 120 perperjev plače, medtem ko se plače zdravnikov gibljejo med 500 in 1200 perperji letno.²⁵

Kljub fragmentarnosti podatkov je slika o Franciscu de Pavonibus, organistu v Dubrovniku, kot prvem znanem glasbeniku slovenskega rodu iz XV. stoletja dovolj zanimiva in jasna. Tudi ti podatki nam potrjujejo že znano ugotovitev, da je naš živelj odhajal iz svojih rodnih krajev in se uveljavil drugod. Istočasno nam ti podatki prikazujejo v nekoliko drugačni luči tudi glasbeno življenje v Dubrovniku, kamor so že pridirali prvi vplivi renesanse.

²² Bogo Grafenauer, Die ethnische Gliederung und geschichtliche Rolle der westlichen Südslawen im Mittelalter, Ljubljana 1966, str. 11 sl. B. Grafenauer navaja kot primer Miklavža Pečalbarja, ki je živel na Češkem in označeval sebe kot »Carniolae genitus, natio zlava mea est.«

²³ Debita notariae, knj. 43, fo. 147, 10. IX. 1481.

²⁴ A. Zaninović, Starije vijesti o orguljama . . . , str. 144. (Avtor citira kot vir notarsko knjigo dubrovniškega arhiva Diversa notariae sv. 2. g. 1493—1494. Avtor se verjetno poslužuje kakšne starejše ureditve dubrovniškega arhiva, kajti številka zvezka ne odgovarja današnjemu stanju).

²⁵ G. Čremošnik, Postanak i razvoj srp. ili hrv. kancelarije u Dubrovniku, str. 82.

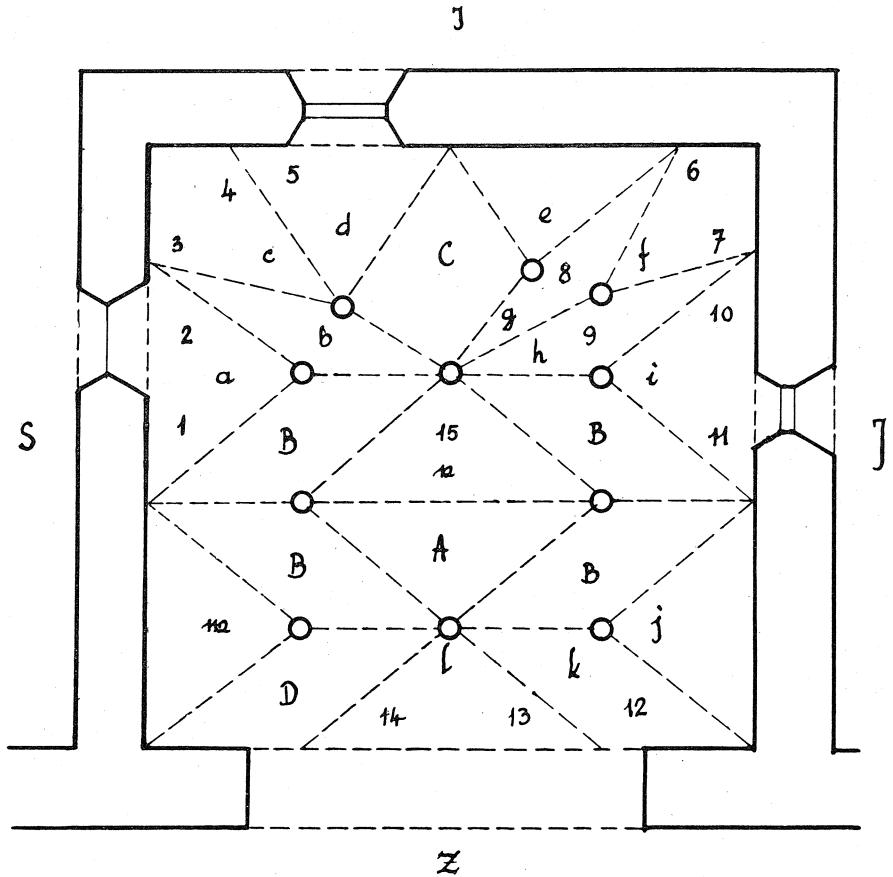
SUMMARY

Franciscus de Pavonibus is mentioned as the writer of the testament for Stanula Mekatović, the wife of Nikola Mekatović. This testament was registered in 1464 in the notarial book which is housed in the State Archives in Dubrovnik. Franciscus de Pavonibus came to Dubrovnik to begin his duties as organist and notary of the archbishop. Franciscus sealed the testament with his own seal which is very unusual as the notaries in Dubrovnik and Italy used only a special notarial sign for the verification of documents. On May 20th 1463 the interrogation of the witnesses and of the writer of the testament took place in the court of Justice in Dubrovnik. From the record of this interrogation we learn that Franciscus de Pavonibus was an organist and that he had been educated in Venice. He was a Slovene by birth (*quod est natione sclauus*) and from Ljubljana. Before coming to Dubrovnik he was employed as an official in Zadar. Though the data are very fragmentary the picture of Franciscus de Pavonibus, the organist in Dubrovnik, is clear enough and interesting as Franciscus de Pavonibus is the first musician of Slovene origin in the 15th century. On the grounds of the data available the author of the article also deals with general musical activity in Dubrovnik at the time when Franciscus de Pavonibus was active there. The author also makes a special reference to the development of organ-construction in Dubrovnik in that period.

MUZICIRAJOČI ANGELI V CERKVI SV. JURIJA V LOVRANU

Koraljka Kos

Srednjeveško zidno slikarstvo Istre vsebuje vrsto prikazov glasbenih instrumentov, ki so zanimivi tako iz ikonografskega kot organografskega stališča. Tu so posebno vidne freske v župni cerkvi sv. Jurija v Lovranu:



Tločrtna projekcija svoda v cerkvi sv. Jurija v Lovranu

ne toliko zaradi števila prikazanih instrumentov kot zaradi njihove raznovrstnosti ter preciznosti v podajanju konstrukcije in načina drže pri igranju.

Prezbiterij četverokotne oblike v župnijski cerkvi v Lovranu je dobil v 15. stoletju mrežasti poznogotski rebrasti svod. Ta svod kakor tudi zidove svetišča in triumfalni lok so poslikali mojstri poznogotske istrske delavnice med leti 1470 in 1479. Stilno pripadajo te freske krogu srednjeevropske pozne gotike.¹ V velikem poltemnem prostoru svetišča oko postopoma odkriva med rebri mrežastega svoda številne like angelov, ki muzicirajo. Nekateri so skriti v kotih perifernih polj in tako pokaže detajle instrumentov, na katere igrajo, šele dobra fotografija. Položaj posameznih angelov-muzikov na svodu svetišča cerkve sv. Jurija v Lovranu prikazuje tločrtna projekcija svoda.²

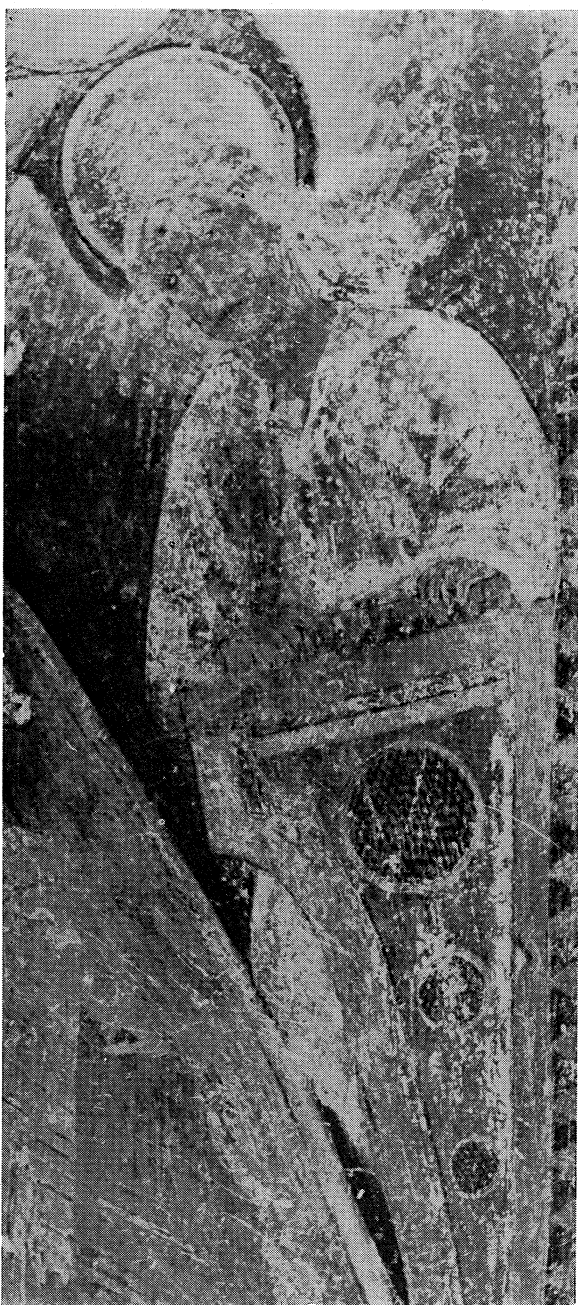
Centralna polja svoda izpolnjujejo liki Kristusa (A), štirih evangelistov (B), sv. Jurija (C) in sv. Mihaela (D). Ostala polja (a—n) zavzemajo angeli, katerih velika večina muzicira na instrumentih. Brez instrumentov so prikazani angeli v poljih *b* in *m*; dva angela na polju *j* pojeta iz antifonarja; glede južnega, uničenega angela v polju *d* lahko sodimo, da je tudi igral na nek instrument, ker sta v vseh prikazanih angelskih parih, ki muzicirajo — izvzemši pevce v polju *j* — oba angela instrumentalista. Z manjšo gotovostjo moremo domnevati, da so tudi uničeni liki angelov v polju *e* — a na podlagi analogije s skoro vseh ostalih perifernih polj svoda — imeli glasbene instrumente. Na vseh ostalih poljih igrajo angeli na instrumente. Njihove vrste prikazuje naslednji pregled:

- polje a: št. 1 — oprekelj (Hackbrett)
- št. 2 — klavičembalo
- polje c: št. 3 — busina
- št. 4 — busina
- polje d: št. 5 — viola da gamba
- polje f: št. 6 — psalterij
- št. 7 — organistrum
- polje g: št. 8 — lutnja
- polje h: št. 9 — »Glockenrad«
- polje i: št. 10 — psalterij
- št. 11 — lutnja
- polje k: št. 12 — klavikord
- polje l: št. 13 — pavke
- št. 14 — harfa
- polje n: št. 15 — lutnja

V polju *a* muzicirajo angeli na oprekelj (Hackbrett) in klavičembalo. Oprekelj ima obliko podolgovate pravokotne škatlje. Na njej je prikazano postrani šest manjših, od zgoraj pa tri velike odprtine za rezo-

¹ Fučić B., Istarske freske, Zagreb 1963, 22, Katalog 21.

² Po načrtu, ki je priložen v delu I. Perčić, Ikonografija srednjevekovnih istarskih fresaka (disertacija, tipkopis 1965, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb).



Angel s klavičembalom v cerkvi sv. Jurija v Lovranu

nanco, ki so okrašene z mrežastimi rozetami. Na korpusu se vidi tri kobilice, čez katere je napeto enajst strun. Tolikšno število kobilic in njihova enakomerna medsebojna razdalja je redke primer pri likovnih prikazih tega instrumenta v 15. stoletju. Klavivca, ki jih muzikant drži med palcem in kazalcem leve in drugim in tretjim prstom desne roke,³ so okrogla in čisto ravna, brez karakterističnega polkrožnega konca ali klobučevinaste prevleke; z njimi udarja muzikant isto (verjetno najvišjo) struno desno in levo od srednje kobilice. Oprekelj je instrument iz družine citer in je prišel v Evropo iz Azije čez Bizanc, za razliko od psalterija, člana iste družine, ki se trza in ki se je razširil čez južno Evropo. Zdi se, da je bil po letu 1300 oprekelj razširjen po severnih, psalterij pa po južnih krajih Evrope. O tem priča tudi ime »salterio tedesco«, ki so ga Italijani dali temu instrumentu.⁴

Klavičembalo, na katerem muzicira drugi angel v tem polju, ima zelo potegnjeno obliko krila. To obliko je verjetno narekovala forma polja, v katero je nameščen instrument, ki se očitno razlikuje od redkih prikazov klavičembala v tem času. Tudi vertikalni način držanja ne ustreza izvajalni praksi, kar je prav tako rezultat prostornih razlogov. Zaradi takšne lege je vidno celotno rezonančno telo s tremi nenormalno velikimi in s pleteno mrežo ukrašenimi rozetami. Na klaviaturi so zelo široke in kratke tipke: spodnje so s strani nekoliko zaobljene, zgornje pa so črne in četverokotne. Angel igra po tasturi samo s štirimi prsti vsake roke; palci so nevidni. Takšen način igranja ustreza izvajalni praksi te dobe in je dokumentiran na vrsti prikazov instrumentov s tipkami. Zgodovina instrumentov s tipkami in mehanizmom trzanja se začne, kot je videti, v drugi polovici 13. stoletja, vendar še ni v mnogih svojih elementih dovolj osvetljena. Najzgodnejši prikaz velike oblike klavičembala je v rokopisu *Très belles heures* Vojvoda de Berryja iz leta 1409.⁵ Pojava klavičembala na freski v Lovranu spada v čas, ko je instrument v procesu formiranja in je še daleč od vrhunca svoje popularnosti.

V polju c pihata dva angela v busine. Instrumenti s cilindrično cevjo in ustnikom v obliki polkrogle so bili v Evropi v vsem obdobju antike. Po letu 1000 so na evropska pihala pomembno vplivale dolge trompete saracenskega porekla. Novi instrument — busina (po lat. *buccina*) — ima ozko odzvočno cev v obliki lijaka, zvana ali krožnika in kotlast ustnik. Prvi likovni prikaz instrumenta najdemo v drugi polovici 11. stol. na prizoru Poslednje sodbe v San Angelo in Formis pri Capueli. V srednjem veku so busine privilegij viteštva, zaradi česar se navadno pojavljajo na likovnih prikazih okrašene z zastavico in s plemiškim grbom.⁶ Tako je tudi z lovranskimi buzinami. Muziki jih drže v vzdignjeni desni (št. 4) in levi roki (št. 3), kar je očitno rezultat likovnih zahtev v kompoziciji

³ Na ta način drže klavivca pri tem instrumentu tudi danes avstrijski muzikanti. Prim. Stradner F., *Das Hackbrett*, Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes Bd. 15 (1966), 134—141.

⁴ Sachs C., *The History of Musical Instruments*, New York 1940, 292.

⁵ Sachs C., *ib.*, 336—337.

⁶ Sachs C., *ib.* 280—281; Sachs C., *Real-Lexikon der Musikinstrumente*, Hildesheim, 1964, 65, 395.

tega vogalnega polja. Na instrumentih vidimo ustnike. V primerjavi z buzinami, ki so prikazane v Bermu (sv. Marija na Škrilinah), Oprtlju (sv. Marija) in Hrastovljah v Slovenskem Primorju (sv. Trojica) so buzine na lovranski freski daljše in ožje menzurirane, kar kaže na pozorno opazovanje likovnega umetnika.

V polju *d* vleče angel s kratkim lokom po strunah godalnega instrumenta, ki ima obliko elipse z rahlo usločeno levo stranjo. Na rezonančnem korpusu se vidi okrogla, z rozeto okrašena odprtina za resonanco. Instrument je prikazan površno in je dosti poškodovan, tako da se ne vidi detajlov, ki bi olajšali atribucijo. Drža in način igranja ustrezata violi da gambi: muzikant je naslonil po sredi instrument ob levo koleno in ga drži v krilu. Lok, čigar ročaj je opleten s črevesno struno, drži v desni roki, z levo pa skrajšuje strune na vratu instrumenta. Drža instrumenta (izvemši lok) spominja na prakso ljudskih guslarjev. Družina viola da gamba se formira v teku 15. stoletja, vendar se v tem času njeni člani še redko prikazujejo v likovni umetnosti. Morda je zaradi tega tudi prikaz na lovranski freski bolj površen in negotov kot prikaz ostalih instrumentov v isti cerkvi.

Par angelov v polju *f* igra organistrum in psalterij. Organistrum, eden najpomembnejših godalnih instrumentov srednjega veka, začena v 15. stoletju izgubljeni ugled. To priča tudi ime »viella«, ki ga dobi v tem času ta instrument, medtem ko godalni instrument, ki je nosil to ime doslej, dobi novo ime — viola.⁷ Kot rezultat postopne družbene degradacije se pojavlja organistrum v likovni umetnosti poznega srednjega veka sorazmerno redko. Lovranski organistrum ima korpus podoben lutnji. Na vratu je tastura za skrajševanje strun, a na ploščici za vijake je opaziti sledove vijakov. Tipk ima osem, kar ustreza diatonskemu obsegu ene oktave. Števila vijakov ni mogoče ugotoviti in tudi ne števila strun, ki jih je instrument imel. Toda ker se na korpusu v sredini in na strani vidijo sledovi po dveh strun, lahko domnevamo, da je instrument imel dve melodični in štiri bordunske strune, kar je tudi najpogostejši primer v praksi. Muzikant je naslonil instrument ob prsa; trak, na katerem bi moral biti obešen okrog muzikantovega vratu, da bi se nanj moglo igrati, pa ni prikazan. Angel vrti z desnico ročico kolesa, ki ima funkcijo loka, z levico pa pritiska tipke. Prikazani instrument ustreza formi, ki se v evropski umetnosti javlja izza 13. stoletja, ko je bil organistrum od svoje prvotne velike oblike, na katero sta stalno igrali dve osebi, reduciran na manjše in prikladnejše dimenzije.⁸

Psalterij, na katerega igra drugi angel v polju *f*, se pridružuje s svojo trapezoidno formo pogosto prikazanemu tipu tega instrumenta. Vendar, ker so njegove dimenzije nadpovprečno velike, ne more muzikant doseči z iztegnjeno roko najvišje strune. Na korpusu instrumenta vidimo dve z rozetami okrašeni odprtini za resonanco, tretjo je opaziti pod desno roko. Instrument ima 36 strun; muzikant jih trza s prsti leve in desne

⁷ Sachs C., *ib.*, 119.

⁸ Bachmann W., *Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels*, Leipzig, 1964, 122—123, 127.

roke, pri čemer nasloni ob prsa tisto stran instrumenta, kjer so globlje strune. Zdi se, kot da muzikant sedi in drži instrument v krilu. Dimenzije in način držanja instrumenta določajo vsekakor v veliki meri likovni razlogi.

Edini angel v polju *g* igra malo lutnjo običajne oblike s karakterističnim prelomljenim vratom, na katerem vidimo štiri vijake za strune. Na korpusu je okrogla odprtina za resonanco, ki je okrašena z rozeto, in nekaj strun. Način igranja se sklada s standardno prakso: instrumentalist trza s prsti desne roke strune, z levo pa jih skrajšuje na vratu instrumenta. Petnajsto stoletje je čas izpopolnjevanja tehnično izraznih možnosti lutnje in čas njene mnogostrane uporabe. Zaradi tega je tudi razumljivo, da so na freskah v Lovranu prikazane tri lutnje.

V polju *h* je en sam angel, ki muzicira; in to na redkem instrumentu, ki bi ga lahko imenovali po Sachs u »Glockenrad«. Ta instrument se je razvil iz srednjeveškega Glockenspiela.⁹ Sestavljen je iz kolesa, na njegov rob so pritrjeni enako ali različno uglašeni zvončki. Z vrtenjem ročice se je vrtelo kolo, kar je vzbujalo zvonjenje pritrjenih zvončkov.¹⁰ Prav takšen instrument je prikazan na freski v Lovranu. Na stopničasto podnožje je pritrjen stebriček, v katerega je vdelana os kolesa. Na njem je deset (ali enajst) zvončkov iste velikosti. Muzikant suče z desno roko ročico, ki vrti kolo. Leva roka je vzdignjena in z dlanjo obrnjena proti instrumentu, kot da jo je muzikant ta trenutek umaknil izpred vrtečega kolesa. Zvok tega instrumenta, ki je še dolgo obstajal v orglah kot poseben register pod imenom »Zymbelstern«,¹¹ je moral biti podoben žvenketu tamburina ali egipčanskega sistruma. Prikaz tega instrumenta na lovranski freski je zelo dragocen, ker nima paralele v srednjeveški likovni umetnosti Hrvaške in Slovenije, pa tudi v evropski likovni umetnosti je prava redkost.

Angeli v polju *i* muzicirajo na psalterij in lutnjo. Psalterij ima za razliko od tistega, ki je prikazan v polju *f*, obliko trikotnika. Ta oblika se pojavlja v likovnih prikazih redkeje kot trapezoidna. Na resonančni omarici tega instrumenta vidimo nenavadno veliko, z rozeto okrašeno odprtino za odzvok. Muzikant drži instrument v krilu, ki je obrnjen z enim kotom navzgor, in trza strune s palcem in kazalcem desne roke.

V istem polju je prikazan angel z lutnjo. Na velikem korpusu v obliki buče vidimo dve veliki odprtini za resonanco z mrežasto rozeto. Vrat je poškodovan, pa tudi strun ni videti. Muzikant drži instrument skoro vertikalno v krilu: z desno roko skrajšuje, z levo pa trza strune, kar se razlikuje od običajne prakse.

V polju *j* pojeta simbolično dva angela, ki držita proti »publiko« odprt antifonar, kjer so vidni znaki koralne notacije na sistemu štirih črt in tekst »Gloria«.

⁹ Nemške izraze uporabljamo zaradi mnogoznačnosti našega izraza »zvončki« in ker ni ustrezne besede za »Glockenrad«.

¹⁰ Sachs C., ib., 162.

¹¹ Sachs C., ib., 435.



Angel z oprekljem v cerkvi sv. Jurija v Lovranu

Edini angel v polju *k* igra na klavikordu. Če upoštevamo, da se najbolj zgodni likovni prikazi tega instrumenta javljajo v delih s področja Anglije, Francije in Holandije šele okoli leta 1440,¹² potem je lovranski prikaz klavikorda sorazmerno zgodna pojava tega instrumenta s tipkami v likovni umetnosti Hrvaške. Čez pravokotni korpus instrumenta je napeto 14 strun. Pod njimi vidimo krake tipk z nasajenimi tangentami.

¹² Sachs C., *The History of Musical Instruments*, 332.

Klaviatura ima 18 ali 20 belih tipk, ki so na konceh zaobljene in malo razmaknjene; vidijo se tudi sledovi črnih tipk. Glede na število belih tipk bi znašal tonski obseg prikazanega instrumenta tri oktave, kar približno ustreza obsegu zgodnjih klavikordov. Iz razmerja števila prikazanih tipk in strun je tudi očitno, da je ta instrument primer »vezanega« klavikorda, ki se je v glasbeni praksi obdržal tudi še potem, ko se je pojavil »svobodni« klavikord.¹³ Držanje rok je analogno držanju rok pri klavičembalu in je značilno za zgodnjo fazo muziciranja na instrumentih s tipkami, ko se je palec redko uporabljal.

V polju *l* sta prikazana muzikanta, ki igrata na pavke in harfo. Od pavk se vidi le membrana in del kotlastega korpusa z vrvicami za napenjanje kože. Spričo velikosti bi lahko prištevali ta prikaz med zelo zgodnje prikaze velikih pavk, ki so jih leta 1457 prinesli člani ogrskega poslanstva v Lothringijo, pri čemer so vzbudili veliko začudenje, nakar se je instrument hitro razširil po Evropi.¹⁴ Muzikant drži podolgovate ali okrogle tolkače med palcem in kazalcem desne in leve roke. Desna roka je vzdignjena, leva pa ravno udarja po membrani instrumenta.

Harfa, na katero muzicira drugi angel v tem polju, pripada tipu vitke gotske harfe in je podobna tisti, na katero igra predzadnji angel v desni skupini Mamlingovega triptihona za orgle v opatiji Najera iz leta 1480.¹⁵ Na instrumentu lahko razberemo okrog 15 strun, ki jih muzikant trza z razprostrtimi prsti leve roke. Desna je nevidna, a verjetno drži instrument. Vendar, da bi mogli muzicirati na harfo takšnih dimenzij, bi morala biti obešena okrog vratu muzika, kar pa v tem primeru ni prikazano.

V polju *n* trza angel s palcem in kazalcem leve roke strune nejasno upodobljene lutnje srednjih dimenzij. Z desno roko skrajšuje strune na vratu instrumenta, kar je obratno kot v običajni praksi.

Iz tega pregleda je razvidno, da je na freskah v cerkvi v Lovranu predstavljeno veliko število instrumentov 15. stoletja. Težišče je na strunskih glasbilih: glasbilih, ki jih trzamo (tri lutnje, dva psalterija, harfa), glasbilih s tipkami (klavičembalo, klavikord), godalih (viola da gamba, organistrum) in takšnih, iz katerih izvabimo glas z udarjanjem kladive (oprekelj). Od tolkal so zastopane pavke in »Glockenrad«, od pihal dve busine. Celo v tistih primerih, kjer se pojavlja isti instrument nekolikokrat, je upodobil umetnik v težnji za raznolikostjo razne variante in velikosti instrumenta. Tako se pojavlja lutnja v treh velikostih, a vsakokrat jo drži muzikant na drugačen način. Psalterij se javlja v svoji najbolj razširjeni — trapezoidni — in v redkejši — trikotni obliki. Le obe busini sta prikazani povsem enako, a te v izvajalni praksi tega časa tudi najpogosteje nastopajo v parih.

Sestav lovranskega instrumentarija kaže sorodnost z izborom instrumentov, ki se javlja na srednjeveških freskah v Sloveniji. Če izvzamemo

¹³ Sachs C., *ib.*, 333.

¹⁴ Sachs C., *ib.*, 329.

¹⁵ Besseler H., *Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam 1931, tabela XV.

Hrastovlje (Slovensko Primorje), ni upodobljen nikjer na istrskih freskah oprekelj (Hackbrett), ki se javlja nekolikokrat na freskah v notranjosti Slovenije — pri sv. Urhu v Tolminu, v Gluhem Vrhovju, Gorici, Vratih. Tudi klavikord — ki se v Sloveniji javlja v Kranju, Vovbrah in Vratih¹⁶ — ni upodobljen nikjer na istrskih freskah, razen v Lovranu. Ne le likovna komponenta lovranskih fresk, ampak tudi sestav instrumentarija, ki se javlja na njih, potrjuje pripadnost istrskih fresk srednjeevropskemu kulturnemu umetnostnemu krogu.

V lovranski skupini instrumentov so najbolj skromno zastopani pihalci. Rastoča popularnost instrumentov s tipkami — klavičembala in klavikorda — se odraža tudi v pojavljanju teh instrumentov v cerkvi v Lovranu, kar kaže na težnjo lovranskega umetnika, da upodobi sodoben instrumentarij. Instrumentom s tipkami se pridružuje še en instrument, ki se v 15. stol. šele začenja povzpenjati proti svetli prihodnosti, viola da gamba. Poleg teh instrumentov, ki so v času nastanka fresk še v obdobju formiranja, so v cerkvi upodobljeni tudi instrumenti, ki so že prešli zenit svoje popularnosti — bodisi kot deklasirani organistrum, ki je prešel v roke beračev in potepuhov, ali kot dolga ravna busina, ki so jo zamenjale prikladnejše oblike trompete in pozavne.

Upodobitve instrumentov se odlikujejo po preciznosti in registriranju detajlov, ki — kljub znatni poškodovanosti nekaterih delov fresk — dajejo plastično sliko posameznih instrumentov. Umetnik je večje vkomponiral muzike in njihove instrumente v razne oblike trikotnih polj mrežastega svoda svetišča, pri čemer je prilagojeval formam teh polj lego posameznih instrumentov, ponekod tudi njih dimenzije (trapezoidni psalterij, klavičembalo). Od tod izhaja tudi nenaravno držanje posameznih instrumentov — kot pri klavikordu, klavičembalu in trapezoidnem psalteriju — ki niso upodobljeni v ustrezni perspektivni skrajšavi, ampak s celotno zgornjo površino.

Kot ni mogoče pojmovati celotne skupine angelov v Lovranu, ki muzicirajo, kot ansambel, tako tudi ne moremo imeti posamezni par instrumentov v poljih *a*, *f*, *i* ter *l* za duo, ki je sestavljen na podlagi realne izvajalne prakse. Le par buzin v polju *c* kaže na pogosto prakso muziciranja teh instrumentov v parih. Vsi ostali pari instrumentov pa so se znašli združeni na svojih poljih na podlagi likovnega, ne glasbenega kriterija.

Upodobitve angelskih likov, ki muzicirajo, pojejo ali plešejo, so na gotskih mrežastih svodih splošen pojav v evropski likovni umetnosti tega časa. Ikonografsko dobivajo svoj smisel v odnosu na centralno figuro Kristusa ali Boga očeta: oni predstavljajo nebeški hvalospev, ki je vizualiziran z glasbenimi instrumenti.¹⁷ Lovranski angelski koncert prerašča po nekaterih svojih elementih okvir lokalne zanimivosti: upodobitve instrumentov s tipkami, opreklja in »Glockenrada« bi bile lahko zanimive tudi kot gradivo za splošno zgodovino evropskega instrumentarija.

¹⁶ Kuret P., Glasbeni instrumenti na srednjeveških freskah na Slovenskem, disertacija, tipkopolis 1965, 182.

¹⁷ Hammerstein R., Musik der Engel, Bern und München 1962, 220 in 227.

SUMMARY

Of the instruments represented on medieval frescoes of Istria the most interesting are those found on the late gothic reticular ribvault in the presbytery of St. George's church in Lovran. Many instruments were painted in the fields of this vault between 1470 and 1479. String instruments represent the largest number among them; i. e. plucked instruments (three lutes, two psalteries, a harp), bowed instruments (organistrum, viola da gamba), keyboard instruments (harpsichord, clavichord) and those which are struck with curved beaters, padded sticks, etc. (dulcimer). The percussion instruments are represented by a kettle-drum and a »glockenrad«, the brass instruments by two busines. The shape and dimensions of some instruments are dictated by the demands of their plastic representation. In his striving for variety the artist represented the same instruments in different sizes and they are held in a variety of ways too. The psaltery appears in the form of trapezoid and triangle, whereas the lute is seen in three sizes and it is held in three different ways. In organographic respect the keyboard instruments are of special interest, while the representation of the »glockenrad« is a rarity on the European scene.

The composition of musical instruments on the frescoes in Lovran belongs to the Central European cultural sphere whether it be regarded from the view-point of the history of music or the history of art. The complete group of instruments as well as the single pairs of musicians in the individual parts of the vault are not to be considered as real ensembles of performers but as a visualized celestial hymn of praise. Owing to the precision of their representation and their variety the instruments on the frescoes represent a subject for scientific research which may be in some respects interesting from the view-point of general organography of medieval instruments.

DEŽELNI TROBENTAČI NA KRANJSKEM

Andrej Rijavec

V skladu z načeli analogije, ki je upravičena in obenem nujna za znanstveno hipotezo, zlasti takrat, ko ni na voljo podrobnih študij o posameznih problemih, je v slovenski glasbeni zgodovini doslej prevladovala misel, da v Ljubljani kot manjšem, revnejšem mestu ni moglo poleg mestnih biti še posebnih, deželnih muzikov.¹ Res je jicer, da je k takemu naziranju pripomoglo med drugim dejstvo, da so instrumentalisti enega korpusa prehajali v drugi, in obratno, in da sta se oba pojma, če ne že istočasno, pa prav gotovo sukcesivno družila v isti osebi. Zato v arhivskem gradivu najdemo označbo »StatThurner oder Trommeter«² in zato tudi že Trubar v svojem posvetilu k pesmarici iz leta 1567 govori o »Trommeter vnd Turner«. Res je tudi, da so mestne muzike, ki so bili sicer mestni uslužbenci, podpirali deželni stanovi.³ Kljub temu pa nadaljnje arhivsko delo korigira nekatere prvotne trditve in postopoma razkriva nadrobnosti v zvezi z vprašanji, ki so predmet tega zapisa.

Čeprav Ljubljana ni bila sedež deželnega kneza kot na primer Gradec, viri dokazujejo, da so kranjski deželni stanovi poleg podpiranja mestnih muzikov⁴ vzdrževali še posebne lastne instrumentaliste — deželne trobentače (Feldttrompeter, Landschaftliche Trompeter, Landestrompeter, Trompeter, Trommeter, Trommetter, Trumeter, Trumetter, Trummeter, Veldttrommeter itd.). Ker so več kot dvesto let bistveno prispevali k rasti glasbene kulture v Ljubljani in ker so bili svojčas visoko cenjeni kot profesionalni glasbeniki, jim velja posvetiti vso pozornost.⁵

Prvi doslej znani deželni trobentač je bil Cristoff Steyderman, ki se v virih pojavi leta 1530.⁶ Verjetno je bil v začetku samo eden. Z leti pa je njihovo število raslo. Za leto 1600 beremo o instrumentalnem korpusu štirih članov, ki so ga sestavljali trije trobentači in en deželni pavkist

¹ Cvetko D., Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem I, Ljubljana 1958, 93.

² MAL: I/18, 58.

³ MAL: I/10, 59.

⁴ Gl. Rijavec A., Ljubljanski mestni muziki, MZ II, Ljubljana 1966, 37 sl.

⁵ Prim. Altenburg J. E., Versuch einer Einleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst, Dresden 1911; Schünemann G., Sonaten und Feldstücke der Hoftrommeter, ZfMw XVII/1935; Federhofer H., Die landschaftlichen Trompeter und Heerpauker in Steiermark, ZHVSt 40/1949; Kuret P., Štajerski deželni trobentač Jakob Globočnik, MZ II, Ljubljana 1966.

⁶ DAS: Prot. dež. zbora 1, 44.

(Landschaftlicher Heerpauker, Hörpauker, Hörpauker),⁷ medtem ko je iz sejnih zapisnikov stanovskega odbora z dne 11. junija 1697, ko je ta razpravljal o zmanjšanju stroškov, razvidno, da je bilo trobentačev v deželni službi takrat mnogo več. Vseh skupaj deset! Na omenjeni seji so sklenili, da do nadaljnjega ostanejo vsi, vendar naj se njihovo število postopoma skrči na pet trobentačev in enega pavkista.⁸

Kot drugod, so morali tudi na Kranjskem s svojim nastopom kazati moč in ugled dežele. Njihova osnovna in obenem prvotna obveznost je bila v tem, da so se udeleževali vojaških pohodov.⁹ Zato se v virih pojavljajo tudi pod imenom »Feldtrompeter«, »Veldtrommeter« in podobno. Šele udeležba na kakem vojaškem pohodu jim je dajala pravico do poučevanja, s katerim so si izboljševali svoj gmotni položaj.¹⁰ Na pohodih so v glavnem izvajali najrazličnejša zvočna povelja,¹¹ vendar so poleg tega sodelovali tudi pri poljskem bogoslužju in igrali častnikom pri obedih, seveda ne na trobente, ampak na druge instrumente.¹² Čeprav tega ljubljanski viri neposredno ne izkazujejo, je gotovo, da so kranjski trobentači delali tako kot njihovi stanovski tovariši drugod. Da so namreč poleg igranja na trobento obvladali druge instrumente, bo lahko potrdilo tudi naše lokalno gradivo.

Poleg tega so spremljali deželne predstavnike in druge na njihovih potovanjih.¹³ Služili so kot sli,¹⁴ pri čemer so tehtnejše, večkrat diplomatsko občutljive naloge zaupali tistim, ki so bili primerno izobraženi. To potrjuje že primer štajerskega trobentača Jakoba Globočnika, ki je obvladal tri jezike, »slovenskega ali hrvaškega, nemškega in latinskega«, in ki je končal tudi študij filozofije.¹⁵ Tudi med kranjskimi trobentači najdemo take, ki niso bili samo glasbeno verzirani, ampak tudi splošno razgledani in v tujih jezikih podkovani. To nam potrjujejo zapuščinski inventarji nekaterih umrlih trobentačev. Tako je bil neki Paul Wolf doma

⁷ DAS: St. A. f. 292, 79.

⁸ »Trompeter bleiben 8 mit sambt dem wartgeld, und solle Ihnen 20 procent abgezogen werden, sowoll wom wartgelt, als von der besoldung, deren Zweyen so sich ausser Landts befunden, solle bis zu Ihrer Hereinkonfft die besoldung nit laufen, hiñuro sollen nit mehr als 5 Trompeter vnd Heerpauker gehalten werden vnd nach absterben der iezeigen die Statuirte Zahl nit zuüberschritten.« DAS: Prot. dež. zbora 34, 215 — 256³, 509³.

⁹ Prim. DAS: Prot. dež. zbora 1, 415; 2, 180³; 12, 584.

¹⁰ Federhofer H., ib., 88.

¹¹ Schünemann G., ib., 58.

¹² Federhofer H., ib., 69.

¹³ Trobentač Tiboldt Duren je npr. leta 1572 prosil stanove, naj ga nagradijo in povrnejo dnevnice, ker je spremljal stanovske predstavnike na Dunaj; podobno trobentač Frölich »wegen der wienerischen reiss« leta 1623. Prim. DAS: Prot. dež. zbora 1, 454; 23, 207; 28, 255; 34, 412.

¹⁴ Tako so npr. stanovi leta 1577 trobentaču A. Greismayerju izročili posebno potno listino, da bi mu pošne postaje zamenjale konja, kadarkoli in kjerkoli bi to želel, ker mora biti pošta, ki jo nosi »... mit etlichen ganz guettigen vnd hoch wichtigen Gränizkhundtschafften... zu Ihrer Für[stlichen] Durch[laucht] Erzherzogen Carln zu Österreich... bey Tag vnd Nacht eyllender Posst reittendt abgefertigt«. DAS: St. A. f. 287, 1771—1772, 1681. Gl. tudi Prot. dež. zbora 23, 477³ (15. I. 1665): »Hanns Georg Fischer... Er sich zu Regensburg befunden«.

¹⁵ Kuret P., ib., 27—28.

v francoščini in je med svojimi knjigami zapustil tudi »ein Crainerische Gramatic«,¹⁶ medtem ko je Anton Čeh (Tschech) — sodeč po knjigah in »partes musices«, ki jih je zapustil — mimo nemščine in francoščine vsaj pasivno obvladal tudi italijanščino.¹⁷ Razumljivo. Značaj njihove službe ter možnosti nadaljnje kariere so podpirale njihov trud v tej smeri. Poklicne obveze so jih namreč vodile v Gradec, na Dunaj, na Koroško, v Regensburg, v Italijo in tudi še kam dlje.¹⁸ Deželni trobentač (Michael) Valič (Wallich) je na primer leta 1665. prosil deželne stanove, če mu dovolijo spremljati grofa Leslieja v Carigrad; tja je »mit der Pottschaft zu Constantinopl« šel tudi trobentač Moser leta 1741.¹⁹ Drugi so zopet prihajali k nam, v Ljubljano; ne samo ob cesarskih in podobnih obiskih, ko so posvetne velikaše spremljali njihovi lastni instrumentalisti, ampak tudi posamič, bodisi po službeni dolžnosti,²⁰ bodisi zategadelj, ker so iskali zaposlitev. Tako sta 1717. leta prosila za službo »fürst darmstättische Hof-vnd Feldtrompetter« Joseph Hessez in Jacob Schollman,²¹ medtem ko je 1726. prosil za službo deželnega trobentača neki Ferdinand (Ferdinandt) Pietsch (Pitsch), »Trompeter bey Ihrer Eminenz Herrn Vice König zu Neapl«. ²² Da so se kranjski trobentači ob takih in podobnih priložnostih lahko seznanjali z izvajalno prakso trobentačev drugod ter še sveže vtise in na novo pridobljeno znanje uveljavljali v domačem okviru, ni treba posebej poudarjati.

Kot sta pokazala pravkar navedena primera, so premožnejši in uglednejši plemiči vzdrževali svoje trobentače, tako da ti niso bili vedno samo v deželni službi. Mathias Fischer je bil na primer pred sprejetjem med deželne trobentače v službi pri znamenitem generalu italijanskega rodu Raimondu Montecuccoliju (1663).²³ Med kranjskimi plemiškimi družinami vsekakor izstopajo Auerspergi. Hans (Johann) Auersperg s Šumberka (Schönberg) na Dolenjskem, ki je bil glasbeno zainteresiran in za katerega domnevamo, da je vzdrževal svoje glasbenike, je imel v osebni službi trobentača Georga Wassermana (1577).²⁴ O »dvornih muzikantih grofa Herberta Auersperga«, med katere je šteli tudi trobentače, poroča za leto 1660 Valvasor.²⁵ V arhivskem gradivu se v zvezi s trobentači mnogokrat pojavlja ime družine Eggenbergov; tako leta 1674, ko prosi za službo deželnega trobentača neki Janez (Johann) Mihael (Michael) Gladek ali Gladič (Gladeckh, Gladitsch) »fürst Eggenbergerischer Hoff- vnd VeldtTrommetter«, oziroma leta 1684, ko se za isto zaposlitev potegujeta Eggenbergova trobentača Adam Albrecht Fialla in Johann Caspar (Gaspar) Kuttinig (Khuttignig, Kuttnigckh).²⁶ Z glasbenega vidika

¹⁶ DAS: Zapuščinski inventarji, f. L lit. W, št. 85, str. 42.

¹⁷ Ib., f. XLVII lit. T, št. 39, str. 16.

¹⁸ DAS: Prot. dež. zbora 1, 454; 23, 477; St. A. f. 293, 139—140; 309, 709.

¹⁹ MAS: Prot. dež. zbora 23, 101; 45, 339.

²⁰ Ib., 3, 118.

²¹ Ib., 41, 463.

²² Ib., 45, 84.

²³ Ib., 22, 460.

²⁴ DAS: St. A. f. 54/8, 251.

²⁵ Valvasor J. V., Die Ehre des Herzogthumes Crain, 1689, X, 386—387.

²⁶ DAS: Prot. dež. zbora 26, 184; 33, 77, 104.

je seveda veliko bolj zanimiva tista dejavnost trobentačev, ki je bila neposredno povezana s samim muziciranjem, tako na trobente kakor tudi na druge instrumente. Možnosti in potreb ob raznih cerkvenih in posvetnih priložnostih je bilo mnogo. Zato ni manjkalo prilik, ob katerih so trobentači mogli pokazati svojo umetnost (»Khunst«).²⁷ Že v 16. stoletju so tako kot v Gradcu²⁸ sodelovali pri cerkveni glasbi, in sicer na koru špitalske cerkve. Ko so se ob protireformacijskem pritisku morali mestni piskači leta 1597 umakniti na Koroško, so slednje v cerkvi sv. Elizabete za nekaj časa sploh zamenjali.²⁹ Figuralno petje pa so podpirali že mnogo prej. Leta 1574 je na primer Tiboldt Duren dobil mesto deželnega trobentača, vendar se je moral obvezati, da bo s svojim igranjem pomagal tudi v cerkvi (»damit Er die Musica in der Kkirchen verichten helfe«).³⁰ V cerkvi trobentači v tistem času seveda niso igrali na trobente, saj so se takrat tudi drugod le redko glasile na koru, in še takrat samo ob posebno svečanih priložnostih.³¹ Drugače je bilo seveda v naslednjih dveh stoletjih, ko so se v skladu z baročnimi stilnimi naziranjimi trobente in pavke udomačile v cerkveni glasbi. V protestantskem obdobju je bilo verjetno tako, kot to dokazuje inventar instrumentov (1594), ki so jih uporabljali v graški protestantski cerkvi. Med temi najdemo šalmaje, fagote, pozavne in cinke. Med navedenimi instrumenti ni nobene trobente.³² To pomeni, da so trobentači obvladali tudi druge instrumente, kar pa zopet izhaja iz dejstva, da so instrumentalisti iz vrst mestnih muzikov prehajali k trobentačem in obratno. Tako je že omenjeni Tiboldt Duren po službovanju kot deželni trobentač (1572, 1574, 1576)³³ omenjen v letih 1579 in 1580 v vrstah mestnih muzikov. Nasprotno sta npr. Jörg Molle in Wilhelm Fischer najprej delovala kot mestna piskača, kasneje pa ju zopet najdemo v deželni službi (1592).³⁴ Tudi za poznejša razdobja so ohranjeni neposredni dokazi o tem, da verziranost trobentačev v mnogih primerih ni bila omejena samo na njihov osnovni, službeni instrument. Zapuščinski inventarji v 18. stoletju umrlih trobentačev to lepo dokazujejo,³⁵ saj med drugim navajajo »zwey flauten«, »ein basete«, »ein geigen«, mimo množice medeninastih in srebrnih trobent.³⁶

Protireformacija ni prizanesla ne trobentačem ne deželnemu pavkistu, čeprav so se ti kot deželni uslužbenci obdržali nekoliko dlje, kot so mogli pred leti mestni muziki. Kljub temu so morali marca leta 1601 iz

²⁷ DAS: St. A. 295, 465—468.

²⁸ JGGPÖ 68/69—1953, 75; Federhofer H., ib., 73.

²⁹ DAS: Prot. dež. zbora 7, 125^v—129^v; Carinthia 145/1955, 390.

³⁰ DAS: Prot. dež. zbora 2, 28.

³¹ Federhofer H., ib., 75—76.

³² Ib., 75.

³³ DAS: Prot. dež. zbora 1, 454; 2, 26^v, 229.

³⁴ DAS: Prot. dež. zbora 6, 209, 231; gl. tudi Rijavec A., ib., 40.

³⁵ Iz testamenta pokojnega Henrika (Hainricha) Pastorja (23. 8. 1743) je razvidno, da so deželne trobentače navadno pokopavali v posebni grobnici pri avguštincih pred špitalskimi vrati. Sam je namreč izrazil željo, da bi ga tam položili »in die soge-nannte Trompeter grufften«. DAS: Testamenti, III/P, 64.

³⁶ DAS: Zapuščinski inventarji; f. LIII, lit. R, št. 105, str. 28; f. XLVII, lit. T, št. 39, str. 16; f. XXXIV, lit. S, št. 154, str. 24.

dežele. Stanovi so jim dali odhodna spričevala in vsakega izmed njih nagradili s 60 tolarji.³⁷ Pokatoličanil se je verjetno samo že omenjeni Wilhelm Fischer. Že maja ga namreč viri izpričujejo kot »Einer Ersamen Landschafft Feldtrumetter Maister«,³⁸ v gradivu pa se pojavlja tudi ka-sneje. V 17. in 18. stoletju so slovesnosti cerkvenega in posvetnega zna-čaja zaposlovale trobentače, tako da jih kronisti stalno omenjajo. Ko je na primer leta 1634 umrl grof Dietrich Auersperg, so šli za njegovim po-grebom »die Trompeter und Heerpauker«.³⁹ Podobno so ob sprejemanju cesarja Leopolda I. v Ljubljani leta 1660 sodelovali deželni muziki,⁴⁰ enako leta 1682, ko so se ob rojstvu nadvojvode Leopolda Jožefa 5. julija vso noč med vsakovrstno glasbo glasile »pavke in trobente«.⁴¹ Kaže, da so bili trobentači aktualni tudi v času delovanja Academiae Philharmoni-corum Labacensis, ker so se filharmoniki sami posvečali predvsem strun-skim instrumentom, ostalo pa prepuščali mestnim in deželnim muzikom.⁴² Že sami začetki delovanja Academiae Philharmonicorum govore o tem, da so filharmoniki vključevali v svoje vrste tudi deželne trobentače in pavkista, saj so ti nedvomno sodelovali pri izbrani glasbi, ki se je decembra 1701. glasila v škofijskem dvorcu ob javni prireditvi ljubljanskih ope-rozov.⁴³ Za isto leto, ko so v stolnici umeščali novega škofa Kühnburga, poroča med drugim Janez Gregor Dolničar, da je »neopontifex Te Deum laudamus inter tubicinum et tympanarum clangores intonuit«.⁴⁴ Sodelo-vali so pri vsakoletnih regatah, pri slovesnostih ob posvetitvi nove stolnice 1707. leta, skupaj s filharmoniki so muzicirali aprila 1708 ob polaganju temeljnega kamna za cerkev sv. Rozalije,⁴⁵ šli za procesijo, ki so jo leta 1727 organizirali frančiškani⁴⁶ in podobno. Posebno so se seveda lahko izkazali naslednje leto ob obisku cesarja Karla VI. v Ljubljani. Zadnji doslej znani, neposredni podatek o njihovem muziciranju je iz leta 1752, ko so 7. februarja ob nekem slavnostnem obedu pri patrih kapucinih oskrbeli naročeno »Tafelmusik«.⁴⁷

Možnosti in potreb je bilo torej veliko. Kljub temu da so bili enako dobro plačani kot njihovi štajerski kolegi in veliko bolje kot mestni mu-ziki,⁴⁸ so deželni trobentači poleg rednega muziciranja, ki so ga bili dolžni opravljati, iskali dodatnih zaslužkov v priložnostnem igranju. Najemali so jih plemiči in meščani, da so jim igrali ob porokah in drugih podobnih slovesnostih. Kaže pa, da se je izvenslužbeno igranje tako razpaslo, da je

³⁷ DAS: Prot. dež. zbora 8, 120; Dimitz A., Geschichte Krains III, Laibach 1875, 336.

³⁸ DAS: St. A. f. 292 a, 553.

³⁹ Valvasor J. V., ib., XI, 721.

⁴⁰ Ib., X, 374—375.

⁴¹ Ib., XI, 728.

⁴² Cvetko D., Academia Philharmonicorum Labacensis, Ljubljana 1962, 67, 119.

⁴³ Ib., 58.

⁴⁴ Historia Cathedralis Ecclesiae Labacensis, MDCCI, 109; ms. v SKL.

⁴⁵ Cvetko D., ib., 60, 71 sl., 79.

⁴⁶ Bren H., Za zgodovino akademije ljubljanskih operozov, C IX, 1919, 215 sl. . .

⁴⁷ Cvetko D., ib., 129.

⁴⁸ Prim. Kuret P., ib., 27; Rijavec A., ib., 44.

oviralo izpolnjevanje njihovih službenih dolžnosti, obenem pa ni bilo v prid ugledu ne njih samih ne njihovih delodajalcev, drugod in pri nas.⁴⁹ Zato so kranjski deželni stanovi na primer leta 1582 izdali odredbo, da se trobentači brez vednosti in predhodnega dovoljenja stanov s svojim igranjem ne smejo vdinjati nobenemu, niti v mestu niti na deželi.⁵⁰

Arhivski material daje naslednjo podobo poimensko znanih trobentačev: Cristoff Steydermann (1530, 1537?), Steffan Salligman (1568-1574?), Andre (Anndre) Greysmayer (Griesmayer, Griessmayr; 1572, 1574, 1577, 1580), Tiboldt Duren (1572, 1574, 1576, 1587?), Georg Wassermann (1577), Jurica (Juritza, Juriza) »Trummeter« (1581, 1582, 1591), Michael (Michel) »trometter« (»drometer«; 1587, 1592, 1600), Jörg Molle (1592), Wilhelm Fischer (1592, 1594, 1601), Georg Seligmann (Seligman; 1597,⁵¹ Mihael (Michael) Slivec (Sliuez; 1600), Bernardino d'Amelton (1601), Adam Pessler (1606), Hans Kupfer (Khupfer; 1615), Jurij (Jury) Schwarz (1622), Sebastian Zwingendorfer (1622), Thoman Frölich (1623), Lovrenc (Lorenz) Pliblič (Pliebritsch; 1623, 1650, 1664, 1672), Urban Ziegler (1636, 1650, 1651), Gregor Repun (Rebhuen, Rephan, Rephun; 1636, 1665), Georg Adam Kausser (1641-1649), Georg Malec (Mallez; 1650), Stefan (Stephan) Skalin (Skhallin; 1650, 1665, 1674, 1683), Paul Makak (Makhakh; 1652), Hans Georg Fischer (1657, 1663, 1665, 1685, 1689) Janez (Hans) Jainik (Jainikh; 1658), Janez (Hans) Fabjan (Fabian; 1659), Mihael (Michael) Valič (Walich, Walliz, od 1690 dalje von Walensberg; 1665, 1668, 1673, 1676, 1703), Gregor Valič (Walich; 1664), Mathias Fischer (164), Martin Fleischhut (Fleischhuet; 1666), Heinrich (Hainrich) Ziegler (1666, 1670, 1678), Sigmundt Gäzl (1674), Jakob Lužek (Luschek; 1679), Daniel Fischer (1680-1685), Andrej (Andre) Valič (Walich; 1680, 1702), Janez Mihael Gladek ali Gladič (1680-1682), Alexander Pangraz Melfin (Mallefin, Melffin, 1680-1695), Luka (Lucass) Saje (Seye; 1681), Andreas Mordax (1681, 1686, 1692), Andrej (Andreas) Falenič (Falenitsch; 1884, 1685), Adam Albrecht Fialla (1684, 1689), Primož (Primoss) Bradač (Wradatsch; 1686), Hans Georg Pobrak (Wobrokh; 1689, 1695, 1696), Janez (Johann) Pavel (Paul) Kalčič (Kaltschitsch; 1690, 1701), Anton Jančič (Jantschitsch; 1691-1710), Johann Hillebrandt (Hilleprandt; 1696, 1698, 1701, 1703), Johan Caspar Kuttinig (1697, 1707), Paul Ignaz Herzog (Hörzog; 1701-1709), Paul Radler (1710), Lorenz Wiser (1710), Johann Paul Wolf (Wolff; 1715), Anton Krizanič (Krischanitsch; 1728-1732), Anton Krašovec (Kraschouz, Kraschowitz; 1732), Johann Joseph Tazoll (1732-1737), Gottfried Ferdinand Pietsch (Pitsch; 1732-1741), Johann Gotthart Huss (Hus; 1737-1741), Anton Čeh (1737-1748), Johann Jacob Wunsam (1741-1760), Paul Schmuz (1759), Janez (Johann) Jožef

⁴⁹ Federhofer H., ib., 71—72.

⁵⁰ »... ausser der Herrn Verordennten vorwissen vnnnd erthailter Erlaubnuss von Niemandt weder alhie in der Statt noch aufm Landt zu Übung des Spills bestellen noch gebrauchen lassen«. DAS: Prot. dež. zbora 3, 282—282'.

⁵¹ 1595. je bil v koroški deželni službi neki Georg Seligmann, ki je skoraj gotovo istoveten s »kranjskim« Seligmannom. Prim. Carinthia 145/1955, 389.

(Joseph) Režič (Reschiz; 1762). Med deželnimi pavkisti so imenoma znani Andre Pirker (Pirkher, Pürkher; 1592, 1600), Ivan (Hans) Lubanovič (1601), Hans De Baptista (1675, 1689), Johann Andre de Baptista (1695) — v kolikor ne gre za isto osebo — ter Heinrich (Hainrich) Pastor (1708-1743).⁵²

Pravkar naštetih trobentači oziroma pavkisti seveda ne dajejo popolnega seznama vseh tistih, ki so bili v službi kranjskih deželnih stanov. To domnevo potrjuje na eni strani dejstvo, da arhivsko gradivo za ta razdobja ni v celoti ohranjeno, na drugi strani pa jo podpirajo podatki o tem, da so stanovi poleg redno nastavljenih trobentačev (»Ordinari Landtschafftrometer«)⁵³ vzdrževali še druge. Se pravi: tudi takrat, ko so bila trobentaška mesta vsa zasedena, so posamezniki za polovičen honorar⁵⁴ opravljali službo trobentača ter čakali, da se izprazni ustrezno mesto (»vor einen wirklichen LandschafftVeldtTrombeter«).⁵⁵ V tej luči se razmerno visoko število trobentačev, ki so delovali v Ljubljani, še poveča. Na »seznamu čakajočih« se tako pojavljajo že omenjeni Heinrich Ziegler (1673, 1680), Daniel Fischer (1680), Johann Caspar Kuttinig (1682, 1684, 1689), Janez Pavel Kalčič (1686), Johann Adam (Andree?) Piber (Püber; 1688, 1689), Johan Joseph Tazoll (1708), Lorenz Wiser (1708) in Janez (Johann) Hren (Crönn; 1717), za katerega ni bilo možno ugotoviti, da bi bil kdaj redno nastavljen.⁵⁶ Poleg že omenjenih Josepha Hesseza in Jacoba Schollmana izpričuje gradivo tudi nekaj trobentačev, ki so se brez uspeha potegovali za službo pri kranjskih deželnih stanovih: tako Paul Wolf Haich, Franz Gayberger, Peter Puc (Puz), Joseph Anton Etl (Ettl; vsi leta 1710) ter Matthias Moser (1736).⁵⁷ Med tistimi, ki so se šele pripravljali na trobentaški poklic (»Trometer Jung«), je v pregledanem arhivskem gradivu najti dva. Leta 1608 se pojavi neki Andrej (Andree) Novak (Nouakh), leta 1682 pa Anton Jančič (Jantschitsch), ki se je učil pri Mihaelu Valiču.⁵⁸

Sredi 18. stoletja je institucija deželnih trobentačev in pavkistov začela toniti. Novi upravni sistem, ki ga je uvajala Marija Terezija, je imel namen zmanjšati moč stanov,⁵⁹ kar je med drugim posredno prizadelo tudi deželne muzike. Močno jih je omajala že dvorna odredba Marije Terezije leta 1754, ki je prepovedovala vsakršno igranje na trobente in pavke tako v cerkvi kot pri procesijah, in to ne samo na Dunaju, temveč

⁵² Prim. ustrezno gradivo v DAS: Prot. dež. zbora, testamenti, zapuščinski inventarji, St. A. ff. 292 a, 292 c, 295, 298 a, 299, 301 a, 303 a, 303 b, 308 a, 310 a, 312, 312 a; MAL: zapisniki sej.

⁵³ DAS: Prot. dež. zbora 29, 243.

⁵⁴ Ko je bil leta 1686 Primož Bradač redno nastavljen (»mit der völligen besoldung«) so stanovi lahko prihranili (»seine bishero gehabt«) 75 gld. Johann Caspar Kuttinig je na primer leta 1682 dobival 60 gld. letnega honorarja. Prim. DAS: ib., 29, 524; 36, 252.

⁵⁵ Ib., 36, 263.

⁵⁶ Ib., 21, 291; 29, 243, 524; 33, 77, 270; 40, 787; 36, 311, 332'; 41, 463'.

⁵⁷ Ib., 42, 306, 318, 463; 47, 65.

⁵⁸ Ib., 29, 523; MAL: Cod. I/157.

⁵⁹ Grafenauer B., Zgodovina slovenskega naroda V, Ljubljana 1962, 7 sl.

v vseh dednih deželah, torej tudi na Kranjskem.⁶⁰ S posebnim dvornim dekretom se je leta 1767 sicer dopustila možnost, da se v izjemnih primerih v cerkvi uporabljajo trobente in pavke, vendar je bilo kmalu za tem — leta 1769 — sklenjeno,⁶¹ da se trobentači postopoma odpravijo (»die ... Landschafftstrompeter nach und nach absterben lassen!«).⁶² Kaže, da so trobentače v nekaterih pokrajinah stanovi še nadalje trdovratno ohranjevali, sicer ne bi prišlo do posebne dvorne resolucije za Štajersko, Koroško in Kranjsko, ki je 9. junija 1785 ponovno zahtevala, naj se trobentači in pavkisti dokončno odpustijo.⁶³ Dopusčena pa je bila obenem možnost, da se ob posebnih priložnostih najame določeno število muzikov in da se jih primerno nagradi. V tem smislu so se trobentači in pavkisti najdlje obdržali v Gradcu, vse tja do leta 1864.⁶⁴ Sodelovanje pri cerkvenih procesijah in ob proslavljanju cesarjevega godu ter rojstnega dne je pomenilo zadnjo obliko njihovega večstoletnega delovanja. Na Kranjskem je ta dejavnost usahnila že ob prehodu v novo stoletje. Keesbacher namreč poroča, da je bil nekaj let pred letom 1805 opuščen poseben glasbeni fond, ki je bil služil za vzdrževanje deželnih trobentačev.⁶⁵

Kratice:

C — Carniola

DAS — Državni arhiv Slovenije

JGGPÖ — Jahrbuch der Gesellschaft für die Geschichte des Protestantismus in Österreich

MAL — Mestni arhiv v Ljubljani

MZ — Muzikološki zbornik

SKL — Semeniška knjižnica v Ljubljani

ZHVSt — Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark

ZfMw — Zeitschrift für Musikwissenschaft

⁶⁰ »Nach dem Wir nach Gesinnung vnd Rath seiner Päbstlichen Heiligkeit in allen gross vnd kleinern Kirchen unserer dahiesigen Residenz-Stadt Wienn so wohl in als vor der Stadt die Pauken vnd Trompeten bey der haltenden Kirchen-Music, in gleichen auch bey denen Processionen einstellen lassen, vnd nun auch ein gleiches in unseren gesamt übrigen Erb-Landen beobachtet wissen wollen; als habet Ihr des weitem an hebörde zu verfügen, damit ebenfahls dort Landes, wo Ihr seyd, diser unserer Anordnung auf das genaueste nachgelebet, folgbahrt weder in denen Kirchen noch bey denen Processionen einige Trompeten oder Pauken hinfüran mehr gebrauchet werden.« DAS: Knjiga resolucij, 1754, 29.

⁶¹ DAS: Knjiga resolucij, 1767, 25.

⁶² DAS: Knjiga resolucij, 1769, 65.

⁶³ »...die Trompeter und Pauker gleich wie es in den übrigen Provinzen geschehen ist zu entlassen und nach Maas ihrer Dienstjahre normalmässig zu behandeln, auf dem Fall aber, dass bei ein oder andern Ambten einige erscheinen müssen, wäre die erforderliche Zahl gegen mässige bezahlung de Casi in Casum aufzunehmen...« DAS. Knjiga resolucij za leto 1784—1786, 345'.

⁶⁴ Federhofer H., ib., 95.

⁶⁵ »Es existirte in Krain ein eigener Musikfond und zwar bestimmt zur Unterhaltung der Landschafts Trompeter. Dieses Institut nun wurde einige Jahre früher aufgelassen, ...« Keesbacher F., Die philharmonische Gesellschaft, Laibach 1862, 34.

SUMMARY

Despite previous opinion it is now clear that provincial trumpeters, as well as town musicians, were both active in Ljubljana, as was the case in other towns. As professional musicians who were able to play not only their official instrument but also others they had been contributing to the growth of the musical culture of the town for a long period of more than two hundred years. They took part in various public and private celebrations, religious and secular performances, as is substantially confirmed by surviving material.

The first trumpeter is mentioned in the sources in 1530 and then their number gradually increases until, it reaches ten or even more in 1697. On the basis of the surviving archive material an extensive survey of the names of the trumpeters and kettle-drummers active in Ljubljana is presented. They were of local and foreign origin.

The administrative reforms of Maria Theresa from the middle of the 18th century onwards were gradually retarding the work of their institution so that at the beginning of the next century their activity came to an end.

ANGELI Z GLASBILI V SREDNJI VASI PRI ŠENČURJU IN V GOSTEČAH

Primož Kuret

V pričujočem zapisu bi hotel le opozoriti na dva stropa, ki imata na svojih poljih naslikane angele z glasbili. Prvi je v cerkvi sv. Katarine v Srednji vasi pri Šenčurju, drugi v cerkvi v Gostečah, oba torej na Gorenjskem. Z umetnostnozgodovinskega vidika je poslikane stropove obdelal pri nas že Fr. Kos,¹ cerkev sv. Katarine omenja tudi Josip Lavtižar.²

Muzikološka veda se je razmeroma pozno zavedla, kakšne vrednosti so sekundarni viri za poznavanje glasbe, v posebni meri za organografijo preteklih dob. Ti posredni viri so poleg opisov pri starejših avtorjih predvsem likovne upodobitve. Likovna umetnost namreč v veliki meri odgovarja na vprašanje, v kolikšnem obsegu so izvajali instrumentalno glasbo pred letom 1600, v kakšnem razmerju je bila do vokalne glasbe, pove nam v neki meri tudi, kakšna je ta glasba sploh bila. Nevarnost je seveda, da nas slikovno gradivo zavede predaleč. Vemo namreč, da je glasbilo mnogokrat naslikano v neglasbeni rabi, čeprav natančno po naravi. Med slikarsko kompozicijo in glasbenim elementom v njej obstajajo odnosi, ki vplivajo drug na drugega. Posebno važno je to za določanje izvajalske prakse. Če odštejemo nekatere subjektivne momente, pa vendar lahko na vprašanje o realnosti upodobljenih instrumentov odgovorimo pritrdilno. Kjer se slikarji drže stvarnosti v kostumih, pokrajini in arhitekturi, skoraj gotovo pri glasbi ne delajo izjem.

Slovenija je s srednjeveškimi freskami, kjer so upodobljena tudi glasbila, izredno bogata. V okviru »kranjskega prezbiterija«, ki se je najbolj razcvetel na Kranjskem, Primorskem in Koroškem, so pogost motiv ravno muzicirajoči angeli. Tu si je specifično slovenska umetnost izoblikovala svoj tip, ki ustreza sočasnim tujim upodobitvam angelov z glasbili.³ Ta tip je bil posebno bogat od sredine 15. stoletja dalje, v prvi polovici naslednjega stoletja pa je izhiral. Kasneje se je pojavljal le spo-

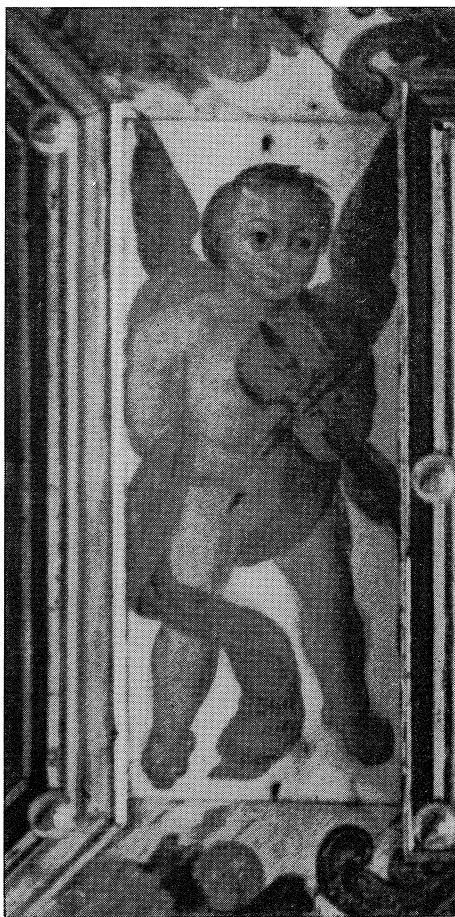
¹ Kos Fr. K., Ornamentika lesenih poslikanih stropov v cerkvah na Slovenskem. Zbornik za umetnostno zgodovino, XVII (Ljubljana 1941) str. 97.

² Lavtižar J., Cerkve in zvonovi v dekaniji Kranj. Ljubljana 1901, str. 78.

³ Kuret P., Glasbeni instrumenti na srednjeveških freskah na Slovenskem. Disertacija, rkp. Ljubljana 1964.

radično. Dokaz za to sta tudi oba poslikana stropova v cerkvah v Gostečah in v Srednji vasi.

Stropova obeh cerkva datirata iz konca 17., oziroma začetka 18. stoletja. Lavtižar sodi, da je bila cerkev sv. Katarine v Srednji vasi sezidana



Gosteče — detajl: angel z violino

v začetku reformacijske dobe, na kar ga navaja letnica 1531 na sklepniku gotskega oboka. Oltarji so iz 17. stoletja, slikarija na stropu pa je najmlajša, saj je na oblogi spredaj letnica 1716. To letnico zasledimo kot letnico nastanka slikarij v stari kroniki šenčurske župnije.⁴ Kos je opredelil obe cerkvi v isto skupino poslikanih cerkva. V to »gorenjsko sku-

⁴ Podatek mi je ljubeznivo posredoval župnik Franc Vavpetič, za kar se mu na tem mestu lepo zahvaljujem.

pino« sodita še cerkvi sv. Jurija pri Tržiču (1698) in v Srednjih Bitnjah (1715). Skupni znaki te skupine so bogata stropna razdelitev, enak poudarek na srednji sliki, enaki abstraktni vitičasti motivi, podobna živa polihromija, uporaba cofkov in kratko časovno razdobje nastankov. Angele z instrumenti imata le zgoraj navedeni cerkvi, medtem ko so okrasni elementi, angelske glavice s perotmi, cvetlice in vitice enaki vsem cerkvam te skupine. Precejšnja pa je razlika v kvaliteti izdelave. Medtem ko je cerkev v Gostečah najreprezentativnejša v svoji skupini, pa cerkev v Srednji vasi spominja že skoraj na ljudsko slikarijo. Fr. Kos celo meni, da gre tu za izrazito pokrajinsko skupnost, ki tudi časovno ni daleč narazen. Značilnosti ji dajejo ne samo sorodni ornamentalni motivi, marveč tudi bogastvo izraza in pestrost ter živahnost. Motivika spominja na običajne baročne stropne slikarije v Italiji (že v 16. stoletju) in v posvetnih stavbah v Nemčiji.⁵ Pri nas so močno poenostavljene in spremenjene.

Cerkev sv. Katarine v Srednji vasi

Zanimivost Srednje vasi sta dve cerkvi, ki stojita druga ob drugi; med njima je zvonik. Ena je posvečena sv. Radegundi in je iz prve polovice 15. stoletja. V njej so zanimive koroško vplivane slikarije, med njimi zanimiv sprevod treh kraljev z instrumentalisti. Severno od nje je tako imenovana »zgoranja cerkev« sv. Katarine. Ta ima lepa gotska vrata, poleg katerih je vzdana na desni strani zunanje stene kamnita plošča. Strop v cerkvi je lesen, razdeljen na 5 kvadratov počez in 6 po dolgem. Med seboj so kvadrati ločeni za eno kvadratovo stranico, po ogliščih pa so med seboj zvezani in tako ustvarjajo velike osmerokotnike, prepletajoče se drug v drugega. Naslikani motiv se podreja obliki kasete. V sredi ploskve je angel z glasbilom ali pa samo angelska glavica. Okrog so različni ornamenta (venec, vitice, lonček z ročajem, cvetlica s tulipanovim cvetom in listi). V sredini stropa je v osmerokotu podoba sv. Katarine z njenimi atributi (palmova veja v desnici, meč v levici in strto kolo v ozadju). Okrog polja je širok moder pas. Strop je dokaj dobro ohranjen, pač pa so barve močno obledele in les se je v številnih poljih preklal.

Med angeli na stropu jih je osem, ki imajo v rokah glasbila; ta so različna, in sicer: dude, štirikrat violina, trobenta, lutnja in violončelo. Vsi instrumenti so naslikani zelo shematično, preprosto in v glavnih obrisih. Pač pa držijo angeli svoje instrumente v povsem pravilni drži, čeprav nanje ne igrajo, kar velja predvsem za vse štiri angele z violinami. Tudi sestav tega ansambla ni verjeten, saj se družijo različni instrumenti in je bolj verjetno, da je slikar pobral glasbila, kakor jih je že kje videl. Priljubljenost in celo razširjenost violine kaže njena kar štirikratna navzočnost na stropu te cerkve. Zanimive so v tej kombinaciji dude; lutnja pa je bolj spomin na preteklost, ko so jo slikali srednjeveški slikarji skoraj povsod.

⁵ Gl. Kos, ZUZ XVII, str. 66, 67.



Gosteče — detajl: angel z violončelom

Cerkev v Gostčah

Slikarije v tej cerkvi so za nekaj let starejše od slikarij v cerkvi sv. Katarine v Srednji vasi. Tudi tu je ohranjena letnica. Na napisnem traku, ki ga držita dva angela, lahko razberemo letnico 1699 in napis *Gloria in altissimis Deo*. Strop je boljše ohranjen kot v Srednji vasi, čeprav se tudi tu ponekod barva že lušči. Stropna ploskev je razdeljena na enakokrake križe in osmerokotnike. Zaključek križevega kraka je že stranica osmerokotnika, vmes pa nastanejo polja podolgastih šesterokotnikov. Naslikane figure nimajo skupnih okvirov, marveč so uokvirjene vsaka zase, med njimi pa je ornamentiran pas. Na stropu so evangelisti, Marijino kronanje, sv. Katarina in sv. Uršula, sv. Florijan in sv. Ahac, Marijino oznanenje in dva nadangela. Ornamentiko stropa sestavljajo

angeli z glasbili, angelske glavice, girlande in šopi sadja, na ogliščih so cofki. Vseh angelov z glasbili je preko trideset. Večina izmed njih ima trobente in so tipično dekorativni element. Od štirih angelov, razporejenih okrog srednjega križa, imata dva violino, po eden pa violončelo in lutnjo. Tudi tu je drža podobna kot v Srednji vasi, instrumenti so upodobljeni precej shematično in tudi sestav ansambla je podoben kot v Srednji vasi, le da tu manjkajo dude. Očitno je bilo nagnjenje slikarja do godalnih instrumentov, saj je naslikal violino dvakrat in violončelo enkrat. Okrog trideset angelov s trobentami je razporejenih po vsem stropu.



*Gosteče — osrednji križ na poslikanem stropu z angeli z glasbili
(violina, violončelo, violina)*

Umetnostno je obe cerkvi opredelil že Fr Kos.⁶ Glasbila na stropih so zanimiva predsem zato, ker kažejo pozen odzven ikonografskega motiva, ki je bil v 15. stoletju zelo značilen za nekatere slovenske pokrajine in za sosednje dežele. Ikonografski motiv angelov z glasbili drugod (n. pr. v Italiji) nikoli ni do kraja zamrl, saj ga je barok podedoval direktno iz renesanse. Pri nas je s srednjeveško umetnostjo vred usahnil, da je nato spet zaživel v baroku. Omenjeni dve cerkvi, ki sta do neke mere tudi primera tipično ljudske umetnosti, pa pomenita most in pot k visoki baročni umetnosti na Slovenskem. Oba primera vsebujeta še gotoske formalne elemente in žive spomine slikanja angelov z glasbili, kakor

⁶ Ibid.

jih poznajo srednjeveške freske (razporeditev okrog osrednjega križa, način slavljenja), imata pa vendar tudi že novo vsebino in sta komponirana pod novimi vidiki in stremljenji (sodobni instrumenti se mešajo s tradicionalnimi — violina in violončelo z lutnjo in trobento). Glasbila so še vedno zanimiv element, ki si je že nekoč zmagovito utrl pota v cerkev. Medtem ko so bila na srednjeveških freskah celo znanilec renesančnega duha, jim ta funkcija zdaj ni bila več potrebna. Ostala so le kot dekorativni element brez vsakršnih metafizičnih primesi; ustrezala so čutnosti in bila sredstvo, potrebno pri slavljenju in za ceremonial.

Zato tudi tega skromnega prispevka anonimnih slikarjev iz Srednje vasi in Gosteč ni prezreti.

SUMMARY

Several ornamental angels holding instruments have survived from the end of the 17th century and the beginning of the 18th century on the ceilings of two churches in Upper Carniola. They are St. Catherine's in Srednja vas near Šenčur and the church at Gosteče. The ornamentation of the painted wooden ceilings in Slovenia has been studied until today by Fr. Kos who has made several studies in this field of the history of art. The present article draws attention in this connection to a new problem, namely to the angels with instruments which are presented in the above mentioned churches. In the church in Srednja vas the angels are painted with the following instruments: bagpipes, violin (four times), trumpet and lute. In the church at Gosteče there are more than thirty angels who are holding trumpets which are a typical decorative element, whereas in the case of the angels round the central cross one has a lute and one a cello and two have a violin each.

The instruments on the ceilings of both churches are interesting above all as they are a late reflexion of the iconographic motive which was very characteristic for some Slovene provinces and the neighbouring countries in the 15th century. In Italy for instance the iconographic motive of the angels with instruments never ceased to appear, whereas in Slovenia it ceased to exist with the end of medieval art only to revive in the baroque era. The churches in Srednja vas and at Gosteče which are also examples of typical folk art represent a bridge towards the development of high baroque art in Slovenia. For this reason, although we do not know the names of the artists concerned, these paintings ought not to be neglected.

FRANCISCUS JOSEPHUS THALLMAINER

1698 — 1768

Marijan Smolik

Sedanja semeniška knjižnica v Ljubljani je bila od ustanovitve 1701 do približno 1794 središče znanstvenega življenja v Ljubljani. Po prvotni zamisli ustanoviteljev, članov akademije operozov, naj bi bile v njej knjige dostopne široki znanja željni javnosti. Ker je bila njena uprava tesno povezana z ljubljanskim škofijskim ordinariatom oziroma s stolnim kapitljem, so jo imenovali »Javna škofijska knjižnica.«¹

Prvi doslej po imenu znani knjižničar je bil Franc Jožef Thallmainer, čigar delež v glasbenem življenju Ljubljane sredi 18. stoletja je glavni predmet tega zapiska; seveda pa bo treba nekaj povedati tudi o glavni njegovi knjižničarski službi.

Franciscus Bernardus Josephus Thallmainer (pozneje se je podpisoval vedno Franciscus Josephus Thallmainer) je bil rojen 13. aprila 1698 v Ljubljani. Ker imata njegov oče (Janez Ludvik) in njegova mati, (Marija Elizabeta) po dve krstni imeni, on sam pa celo tri, sodimo, da so bili to meščanski ljudje. Družina, v kateri je rasel, je bila precej velika: imel je starejšo sestro ter tri mlajše brate in tri mlajše sestre.²

O njegovi izobrazbi še ni mogoče povedati ničesar, skoraj zanesljivo je le to, da teologije ni študiral v Ljubljani, ker ga ni v škofijskem seznamu tistih, ki so prejeli mašniško posvečenje.³

Knjige, za katere je z vpisi (rokopisni ekslibris) dokazano, da so bile njegova last, predno so prišle v semeniško knjižnico in o katerih bomo še govorili, razodevajo lastnikovo široko izobrazbo; morda ne bi bilo pretirano sklepati, da je študiral na kakšnem italijanskem zavodu kot mnogi njegovi sodobniki.

O njegovih službah do nastavitve za ljubljanskega knjižničarja doslej ne vemo ničesar. Tudi njegov prednik na knjižničarskem mestu

¹ Prim. M. Smolnik, Glasbeno življenje v baročni Ljubljani, Kronika VIII, 1960, str. 184.

² Krstne matice stolne župnije v Ljubljani (v Kapiteljskem arhivu: KapALj); njegov krst je vpisan v knjigi XIV, str. 196.

³ Protocollum ordinatorum za leto 1711—1756 v nadškofijskem arhivu v Ljubljani pozna v tem času dva duhovnika Thallmainerja, ki pa sta oba bila doma iz Kranja (Crainburgensis): Janez Jožef je bil posvečen 1715, Janez Mihael pa 1725. Kranjske krstne matice razodevajo v tem času več družin tega imena v Kranju, v Ljubljani pa so bile vsaj tri družine Thallmainerjev.

nam je neznan, čeprav je leta 1740 uradno zapisano, da je škofijska javna knjižnica imela posebnega knjižničarja v skladu z ustanovno listino.⁴

Dekret o Thallmainerjevi nastavitvi je ljubljanski škof Schrattenbach izdal dne 30. aprila 1742.⁵ Naštevava njegove pravice in dolžnosti, kakor jih je določala ustanovna listina iz leta 1701. Imel je letno plačo 100 goldinarjev nemške veljave (kar so bile obresti iz glavnice 2000 goldinarjev, ki so jo položili ustanovitelji škof Ziga Herberstein, prost Janez Krstnik Prešeren in dekan Janez Anton Dolničar); zato pa je moral knjige lepo urediti, jih v redu držati, narediti ustrezen katalog in nikomur ni smel dovoliti, da bi si knjigo izposodil izven knjižnične dvorane. Knjižnico je moral imeti odprto vsak delavnik (razen četrta) zjutraj od 6. do 8. (pozimi od 9. do 11.), popoldne pa od 2. do 3. Kakor je določala ustanovna listina, so Thallmainerja za knjižničarja predlagali stolni kanoniki izmed tistih duhovnikov, ki so bili v službi pri stolnici.⁶ V seznamih udeležencev ljubljanskih škofijskih sinod (npr. 1749, 1752, 1754 in 1762) res beremo, da je bil Franc Jožef Thallmainer ne le »publicae Bibliothecae Episcopalis Bibliothecarius«, ampak tudi beneficiat Janežičeve ustanove, ki je bila vezana na oltar Odrešenika svetá v ljubljanski stolnici.⁷ Stanoval je v semenišču,⁸ služboval pa je do 2. januarja 1768, ko je umrl star še ne 70 let.⁹

Knjižničar Thallmainer je vzel svojo službo zelo resno. Sestavil je abecedni katalog vseh knjig (seveda danes ni več v rabi, je pa ohranjen),

⁴ Poročilo o stanju ljubljanske škofije, ki je bilo za Rim napisano 4. junija 1740, pravi: Reperitur in Metropoli Labacensi ad Cathedralem Ecclesiam perampla et publica Bibliotheca exquisitis libris Ecclesiasticis, Canonicis, Historicis, Moralibus, Juridicis et Medicis instructa Bibliothecario ad eandem cum habitatione sua constituto, singulis diebus, ante et pomeridianis horis ad publicum usum aperta (Protocollum off. episcop. 51, str. 428 v nadškof. arhivu v Ljubljani).

⁵ V istem protokolu je pri datumu 30. aprila 1742 (na str. 605) vpisan dekret o nastavitvi Franca Jožefa Thallmainerja za knjižničarja: Franciscus Josephus Thallmainer a Reverendissimo Capitulo Labacensi sub die 27. currentis mensis Officialibus Cathedralis Ecclesiae adscriptus supplicuit Celsitudini suae Reverendissimae pro conferendo sibi Bibliothecarii munere ad Cathedralem Ecclesiam erectae Bibliothecae, cui datum est Decretum: Supplicantem Officialibus Capitularibus Venerabili Capitulo nostro sub die 27. Aprilis anni currentis aggregatum in Bibliothecae publicae ad Cathedralem Ecclesiam nostram erectae Bibliothecae stipendio annuo 100 florenorum germanicae monetae ea stricta obligatione assumimus ut...

⁶ Ustanovna listina, ki je datirana 30. maja 1701 in ki je znana samo v prepisih v semeniški knjižnici, pravi: Jus suscipiendi Bibliothecarium praefatorum duorum Millium censum recepturum sit semper penes Episcopum Labacensem, pro tempore futurum, ita tamen, ut sub poena nullitatis semper unanimiter officialibus Sacerdotibus venerabilis Capituli Labacensis seligere ac pro Bibliothecario determinare teneatur.

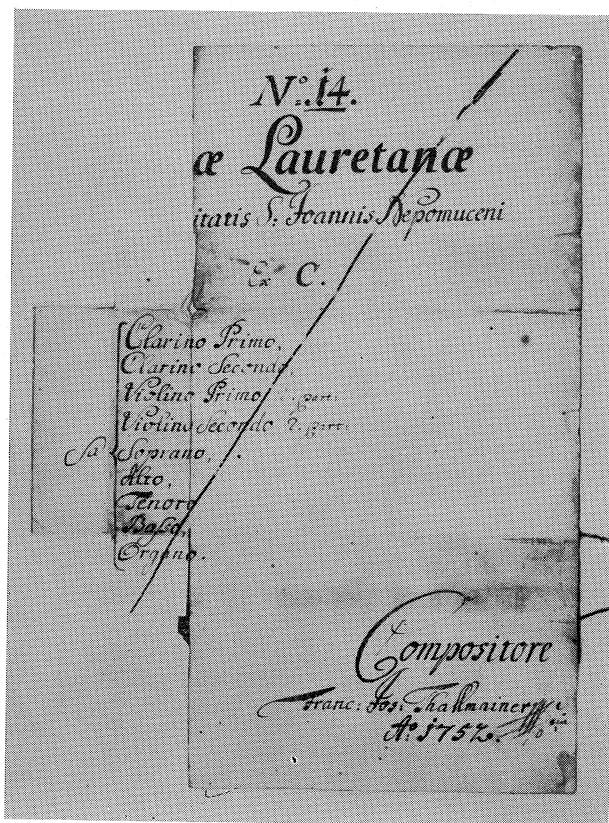
⁷ Prim. zapisnike (v rokopisu) naštetih sinod v nadškof. arhivu v Ljubljani.

⁸ Prim. poročilo generalnega vikarja Karla Peera cesarici Mariji Tereziji o stanju semenišča v letu 1752: In diesem Gebäu haben zwey Vicarii, zwey Leviten, der Sacristan, der Catechist, der Bibliothecarius, der Schullmaister mit seinen Chor=Knaben, und der Dom=Messner die Wohnung, und zwar in partem sustentationis, zu genüss: in diesem Gebäu befindet sich eine öffentliche Bibliothec, so ad usum, et commodum publicum errichtet worden (nadškofijski arhiv v Ljubljani, fasc. 31, mapa s popisom listin).

⁹ Mrliška matica stolne župnije v Ljubljani (v KapALj) pravi, da je umrl star 70 let.

zavedal pa se je, da ta katalog ne zadošča. Zato je sestavil še stvarni katalog po geslih (vseh je 79), ki jih je razvrstil po abecednem redu (tudi ta je ohranjen).

Imel je tudi veliko smisla za zbiranje knjižnih redkosti, zlasti drobnih, na videz nepomembnih tiskov, ki jih je po zgledu starejših bibliofilov (npr. obeh bratov Dolničarjev in škofa Žige Herbersteina) dal vezati v zbornike in jih tako ohranil poznim rodovom. Morda je prav ta njegova ljubezen do knjig bila povod, da so ga nastavili kot knjižničarja. Kdor bi se lotil popisovanja njegove osebne knjižnice, ki jo je še v času svojega službovanja vključil v javno knjižnico (vpisane so namreč že v prej omenjena kataloga), bi mogel odkriti njegovo široko in vsestransko izobrazbo. To delo ne bi bilo pretežko, saj je vse svoje knjige podpisal: »Ex Libris Francisci Josephi Thallmaineri«.



Naslovni list za Litaniae Lauretanae F. J. Thallmeinerja

Kakor pričujoče različni ohranjeni zapiski in katalogi, se je knjižnica v času njegovega službovanja zelo obogatila, ker so vanjo vključili tudi knjige, ki so bile prej last ljubljanskih škofov, pa so bile ali v Ljubljani ali v Gornjem gradu.

V letih od 1749 do 1767 je celo prodajal slovenske knjige, ki jih je dal natisniti Franc Mihael Paglovec: prevod Scupolijeve knjige »Sveta vojska« in »Thomasa Kempensaria Bukve«. ¹⁰ Kako tesno je bil Paglovec povezan z ljubljansko knjižnico in tudi s Thallmainerjem, kaže dejstvo, da je v testamentu zapustil svojo rokopisno zbirko pesmi ali »arhivu B. M. V (torej frančiškanom v Kamniku) ali ljubljanski (semeniški) biblioteki«, ¹¹ čeprav vemo, da je zdaj ta dragocena zbirka pesmi v NUK.

Na Thallmainerjeve knjige z glasbenega področja je prvič opozorila v op. 1 navedena razprava »Glasbeno življenje v baročni Ljubljani«. Dragotin Cvetko je te podatke še bolj izčrpno osvetlil v knjigi »Academia Philharmonicorum Labacensis«, Ljubljana 1962. Na tem mestu znova zbrani in dopolnjeni podatki naj še boljše dokažejo glasbeno usmerjenost vestnega ljubljanskega knjižničarja.

Njegov seznam specialnih muzikalnih del v stvarnem katalogu obsega sicer le štiri dela, ¹² toda dve izmed njih sta bili Thallmainerjeva osebna last: Schäfferjev »Chorus Marianus« iz leta 1694 ter rokopisna Caldarova maša »Missa da Capella« — »con 4 Voci senza Organoc«, kot jo sam označuje v katalogu. ¹³ Vsa štiri dela so še zdaj v semeniški knjižnici ¹⁴ in Thallmainer je najbrž le pomotoma pozabil vpisati še Bononcinijevo »Musica prattica« iz leta 1688, ker je še zdaj v knjižnici pod signaturo y VI 24. ¹⁵

Ostale knjige semeniške knjižnice, ki so povezane z glasbo (igre, operni in oratorijski libreti), ¹⁶ so bile že v knjižnici, ko je bil Thallmainer knjižničar, ali pa jih je on prinesel iz svoje zbirke. To kaže, da je bil glasbeno vsaj dovteten, če ne posebej izobražen; zato pa sodim, da je njegov osebni delež pri tej zbirki večji kot pa vpliv filharmonikov, stolnega kora ali študentov, ki so v hiši stanovali ter vsi hodili na jezuitsko

¹⁰ Viktor Steska, Francišek Mihael Paglovec, Izvestja Muzejskega društva za Kranjsko 14, 1904, str. 74—75, pravi, da je v semeniški knjižnici videl Thallmainerjev zapisek, ki pove, koliko izvodov omenjenih dveh knjig je prodal v teh letih zasebnikom in knjigarjem.

¹¹ Fr. Kidrič v SBL II, 248.

¹² Prim. Cvetkovo »Academia Philharmonicorum Labacensis«, Ljubljana 1962 (v naslednjem: Cvetko), str. 17, 18 in 81.

¹³ Za to mašo pravi Cvetko, n. d. 81, op. 133, da so jo izvajali v stolnici ali s sodelovanjem filharmonikov.

¹⁴ Pod geslom »Musical«: ima zapisane: 1. Lorenzo Penna, Li primi albori musicali, 1696; sedanja signatura y VI 22; 2. Gaspar Schottus, De Harmonica, seu Musica, kar je 25: poglavje njegovega dela »Cursus Mathematicus«; sedaj sign. y IV 4 — knjiga je bila last duhovnika Mihaela Grošlja (Ex libris R. D. Michaeli Grossel); 3. Wilhelm Schäffer, Chorus Marianus, 1694; sign. O II 6; 4. Antonio Caldara, Missa da Capella; sign. D VI 5.

¹⁵ Prim. Cvetko 18.

¹⁶ Prim. Smolik, nav. razprava, ter podrobno analizo pri Cvetku, str. 10, 11, 14, 16—18, 81, 92.

gimnazijo.¹⁷ Če računamo tudi s tem, da je bil bibliofil in poleg tega še poklicni knjižničar, bo najbrž treba reči, da je obsežna glasbena zbirka semeniške knjižnice v večji meri rezultat Thallmainerjeve zbirateljske in ljubiteljske vneme kot pa nekakšen seznam delovanja filharmonikov. Približno polovica doslej evidentiranih tiskov z glasbeno vsebino je bila namreč pred vključitvijo v javno knjižnico njegova osebna last.

Thallmainerjevi skrbnosti se moramo zahvaliti, da poznamo nekatere izmed libretov, ki so bili tiskani za predstave v Ljubljani (Il Tamerlano 1732,¹⁸ Euristeo 1733), v Celoveu (Artaserse 1738, Cesare in Egitto 1738) ter v Trstu (Nel perdono la vendetta 1732).¹⁹ Prav vsi pa so bili tiskani pred njegovo nastavitvijo za knjižničarja.

Thallmainer je kot zbiralec drobnih tiskov ohranil tudi tiste štiri govore, ki so dragocene pričje za delovanje akademije filharmonikov v letih 1742, 1743, 1744 in 1745.²⁰

Med pregledovanjem doslej naštetega glasbeno pomembnega gradiva pa je menda D. Cvetko prvi opazil tudi dokument, ki izpričuje, da je bil knjižničar Thallmainer ne le ljubitelj glasbe, ampak tudi skladatelj.

Ohranjeni operni libreti niso vsi trdno vezani v knjige, nekateri so zgolj zaviti v trši papir in povezani z vrvico. Tak način shranjevanja je uporabljal že Thallmainer, kot dokazuje njegova lepa pisava na svežnjih.

¹⁷ Cvetko 92—93, op. 144: »Te in gotovo še mnoge druge skladbe je uporabljal v svoji praksi Collegium Carolinum Nobilium, rabile pa so verjetno tudi za prakso v škofovskem dvorcu, akademiji filharmonikov in morda še komu.« — Ta domneva sloni predvsem na Dolničarjevih popisih semenišča, ki ga je samo on imenoval »Coll... Nobilium«; v semenišče je prišlo prvih 12 gojencev l. 1717, knjižnica je bila opremljena šele 1725, Dolničar pa je pisal l. 1714, in umrl 1719. L. 1764 gojencev ni bilo več kot 20 ter nekaj duhovnikov, ki so še študirali (prim. M. Smolik, Kako so zidali semenišče v Ljubljani, Kronika 7 [1959] 92; Alumni Seminarii Ep. 1717—1785 ter poročilo za Rim leta 1764 v Protocoll. off. episc. 1761—1772, str. 369 — oboje v nadškofijskem arhivu v Ljubljani).

¹⁸ Prim. Cvetko 175, op. 296; a tudi ta libreto je bil Thallmainerjeva osebna last pred vključitvijo v semeniško knjižnico.

¹⁹ Prim. Smolik, nav. razprava 185—188; pa še Dušan Ludvik, Paolo Vida, Kronika XIV, 1966, 194—195.

²⁰ Prim. seznam teh govorov: Smolik, nav. razprava str. 192; podrobno analizo pa gl. Cvetko, 118—120 in 126—127. Žal ni izpričan Thallmainerjev tisti govor, ki ga je p. Feliks a S. Matre Anna imel 28. junija 1742 ob žalni slovesnosti, ki jo je akademija filharmonikov pripravila v avguštinski cerkvi za svojim pokojnim »Director und Schutzherr« grofom Janezom Gašperjem Cobenzlom. Tiskani govor »Trauer=und Lob=Rede Uber den Tödlichen Hintritt Dess Hochgebohrnen Herrn, Herrn Johann Caspar... Cobenzel« pozna Pohlin (Bibliotheca 19), SBL I, 174 ter Radics v rokopišni zgodovini filharmonične družbe (NUK, Ms) na str. 43—45. Ta govor odgovarja na vprašanje, ki si ga D. Cvetko zastavlja na str. 123: »od kdaj so bili deželni glavarji tudi ravnatelji z zaželeno vlogo protektorjev akademije... Morda je akademija začela s tako prakso šele pri Antonu Jožefu grofu Auerspergu. To pa se ne zdi povsem verjetno, ker ga je že ob umestitvi za deželnega glavarja slavila kot svojega ravnatelja. Iz tega bi lahko sklepali, da je omenjeno prakso uvedla že prej.« Ker omenjeni tiskani govor že v naslovu in večkrat v besedilu pravi, da je bil grof Cobenzl »Director und Schutzherr« akademije filharmonikov, bo torej treba popraviti Perizhofferjevo oznako, ki jo navaja Cvetko na str. 123, op. 193 in sklep: »Če bi bil Cobenzl kot deželni glavar v akademiji filharmonikov kaj več, bi bil Perizhoffer to nedvomno omenil. Vendar takega podatka v njegovem spisu ni.« Tudi ta zanimivi govor je v semeniški knjižnici s signaturo Q V 2.

Trije izmed teh ovitkov nam povedo, da so bile vanje nekoč zavite posamezne arije neke skladbe v čast sv. Janezu Nepomuku, ki jo je zložil »Zivilhoffer, Maestro di Capella della Sua Eminenza Signore Cardinale Zacchi«. Ovitek AE 86 govori za obstoj skladbe: »No. 31. Aria Confraternitatis Sti. Joannis Nepomuceni Quae incipit: O Lingua renata putrore carens« za bas solo, prvo in drugo violino, violončelo in orgle, ali pa namesto violončela tudi samo orgle. Ovitek AE 90 za štev. 34: arija, ki se začinja: »Sanctus hodie laudetur« za tenor solo, prvo in drugo violino, violončelo, najbrž pa tudi kontrabas in orgle (pa je papir odrezan). Ovitek AE 89 je bil za štev. 35: skladba z naslovom »Aria«, kot ostali dve, pač pa je bil to tercet, ki se je začel »Par Conjugatorum Status« in so ga peli sopran (kot zastopnik devic), alt (kot zastopnik vdov) in tenor (kot zastopnik poročenih) ob spremljavi prve in druge violine, najbrž kontrabasa in orgel.

Wenzel Zivilhofer je bil kot glasbenik v službi pri Esterhazyju v Železnem (Eisenstadt) omenjen v letih 1715 in 1720.²¹ Ovitki, ki jih je ohranila Thallmainerjeva varčnost, pa povedo, da je bil v službi tudi pri strigonskem (Esztergom) nadškofu Csakyju (kakor se madžarsko piše namesto Zacchi); ta pa je bil nadškof od 1751 do 1757.²² Morda bodo ti trije ovitki Zivilhoferjevih skladb celo dopolnili skromno podobo delovanja tega skladatelja.

Na nekem drugem ovitku (s signaturo AE 88), ki ga je tudi pisal Thallmainer, beremo: »Compositore Franc: Jos: Thallmainer (manu propria) A^o 1752«. Ker je list precej obrezan, ga je mogoče prav prebrati šele s pomočjo Zivilhoferjevih skladb in se potem celotni vpis glasi: »No. 14. Litaniae Lauretanae Confraternitatis S: Joannis Nepomuceni. Ex C. Clarino Primo. Clarino Secondo. Violino Primo. Violino Secondo. Soprano. Alto. Tenore. Basso. Organo. Compositore Francisco Josepho Thallmainer, Anno 1752«.

Ne more biti torej nobenega dvoma, da je ljubljanski knjižničar Franc Jožef Thallmainer leta 1752 zložil večglasne lavretanske (Marijine) litanije za zbor, orgle in majhno orkestralno zasedbo. Namenjene so bile po vsej verjetnosti stolniški bratovščini sv. Janeza Nepomuka (morda so bili pri izvedbi udeleženi tudi filharmoniki, kdo ve?), čigar češčenje se je po letu 1729, ko so ga razglasili za svetnika, močno razširilo tudi v naših krajih.²³

Večglasne kompozicije litanjskih vzklikov in prošenj so bile v tej dobi (zlasti pa nekoliko prej) nekaj zelo razširjenega, vendar so v 18. stoletju le še skladatelji manjšega pomena skladali litanije, kolikor so jih potrebovali pri svojem praktičnem delu.²⁴

²¹ Toliko ve o njem Eitner, Quellen-Lexikon IX² (1959), 358.

²² Gams, Series Episcoporum Ecclesiae Catholicae, Ratisbonae 1873, str. 381, ima te podatke, nima ga pa označenega kot kardinala. Morda je to pri skladbi napisano le zaradi večjega skladateljevega ugleda.

²³ Prvo slovensko pesem v čast sv. Janezu Nepomuku »O Joannes velik svetnik« je zapisal leta 1733 že zgoraj omenjeni Paglovec.

²⁴ Prim. kar pravi B. Stäblein o teh skladbah pod geslom »Litaneic« v MGG VIII (1960), 1003.

Zanimivo bi bilo, če bi se po tej objavi naslova Thallmainerjeve skladbe našla v kakšnem arhivu tudi kompozicija ali pa morda celo še kakšna druga njegova skladba. Biografski in bibliotekarski zapis o Francu Jožefu Thallmainerju naj bi napolnil glasbene zgodovinarje, da bi obo-
gatili in spopolnili portret našega rojaka iz Ljubljane.

SUMMARY

Franciscus Josephus Thallmainer (1698—1768) was born in Ljubljana. He was a priest at the cathedral and spent a great part of his life as a librarian of the first public library — the bishop's library in Ljubljana (1742—1768). In this library (now the Seminary library) he made a great collection of books containing texts or synopses of operas, oratorios and school dramas. These are documents of great importance for the history of music life of Ljubljana during the baroque era, especially for the history of the Academy of Philharmonics.

Thallmainer made a note on a small piece of paper which served as an envelope for the other books. This note gives us the single certification that he was also a composer. It is possible that further investigations of archives and libraries will discover other Thallmainer compositions, but the fact that his composition was a Litany means that he must not be a composer of great importance.

UPRIZORITVE MOZARTOVIH OPER V LJUBLJANI DO LETA 1861

Jože Sivec

Mozart, ki je že razvil veliko ustvarjalnost na glasbeno dramatskem področju med svojim dvanajstim in devetnajstim letom, ni dosegel s svojimi zgodnjimi operami širše afirmacije v gledališkem svetu. To so priložnostna dela, ki so zanimiva v skladateljevem razvoju, sicer pa jim ne gre večji pomen in večinoma še ne kažejo obvladovanja problemov glashbene drame. Njihov uspeh je bil kratkotrajen, a izvedbe omejene le na gledališča, za katera so bila napisana. Tako so igrali prvo Mozartovo gledališko delo, singspiel »Bastien und Bastienne« l. 1768 na Dunaju na vrtu dr. A. Mesmerja, ostale njegove zgodnje opere pa so bile uprizorjene v Milanu in Salzburgu. Med temi je izjema le opera buffa »La finta giardiniera«, ki je dosegla več nemških odrov že v času Mozartovega življenja. Po zelo uspešni krstni izvedbi l. 1775 v Münchnu je bila prevedena v nemščino za Böhmovo družbo. Ta jo je menda izvedla v sezoni 1779/80 v Salzburgu in, kot je znano, naslednjo z naslovom »Die verstellte Gärtnerin« v Augsburgu. Opero »La finta giardiniera« so uprizorili tudi l. 1782 v Frankfurtu in l. 1789 v Mainzu.¹ Naslednja Mozartova opera »Idomeneo«, ki je prva njegova pomembna operna stvaritev in že v celoti kaže znake mojstrove genialnosti, pa se je pojavila, potem ko so jo krstili l. 1781 v Münchnu, na sporedu nemških gledališč šele v začetku 19. stoletja. Vendar si »Idomeneo« tudi tedaj ni pridobil svojega stalnega mesta na repertoarju in je ostal v pozabi skoro vse do srede stoletja, ko so ga spet začeli oživljati.² Tako je bila prva opera, s katero je Mozart dosegel trajen uspeh leto dni mlajši »Beg iz Seraja« (»Die Entführung aus dem Serail«), ki je že v nekaj letih po dunajski premieri osvojil mnogo nemških odrov. »Beg iz Seraja« so igrali l. 1782 v Pragi, l. 1783 v Bonnu, Frankfurtu in Leipzigu, l. 1784 v Mannheimu, Carlsruhe in Kölnu, l. 1785 v Dresdenu, Münchnu, Bratislavi in Weimarju, l. 1787 v Hanovru in Hamburgu, l. 1788 v Grazu in Berlinu, l. 1791 v Budimpešti in l. 1795 v Stuttgartu.³

Podobno kot na mnogih drugih odrih nemško-avstrijskega državnega prostora se je verjetno začelo uprizarjanje Mozarta z opero »Beg

¹ Loewenberg A., *Annals of Opera 1597-1940*, Cambridge 1943, str. 170—171, 151—152, 155, 159, 160—161, 163, 164

² Loewenberg A., *ib.*, str. 192—193; Abert H., *Mozart, I*, Leipzig 1955, str. 715.

³ Loewenberg A., *ib.*, str. 195—197.

iz Seraja« tudi v Ljubljani, kjer so se pojavljala v repertoarju Stanovskega gledališča dela skladateljev, usmerjenih bolj ali manj izrazito v klasicizem že vse od leta 1768 dalje.⁴ Premiere Mozarta na ljubljanskem odru sicer neposredno gradivo ne izkazuje, vendar se ne zdi neutemeljena trditev, da je bila ta na sporedu že v zimski sezoni l. 1785/86 za gostovanje gledališke družbe Friedricha Johanna Zöllnerja. Ko se je namreč direktor Zöllner spet potegoval za ljubljansko entreprizo l. 1787/88, je v svojem dopisu iz Hainburga z dne 12. marca 1787 navedel tudi repertoar za leto 1787, ki je vseboval med 25 operami tudi Mozartov »Beg iz Seraja«. Ker je nemogoče, da bi družba pripravila vse te v enem letu, je morala imeti večino navedenih del že na sporedu v Ljubljani leta 1785/86, med temi bržkone tudi »Beg iz Seraja«, ki ga je dotlej izvedla že vrsta nemških gledališč.⁵ Tako se je Ljubljana domnevno seznanila z Mozartovo operno ustvarjalnostjo dosti zgodaj, in to prej kot nekatera pomembnejša nemška kulturna središča ali Pariz in London, kjer je bila prva uprizoritev Mozarta l. 1793 s »Figarovo svatbo«, oziroma l. 1806 s »Titom«.⁶

Čeprav je singspiel »Beg iz Seraja« v razvoju nemške opere zelo pomemben, saj je z njim ustvaril Mozart delo, s katerim je dvignil dotlej dokaj preprosti dunajski singspiel na raven opere, pa to delo po umetniški tehtnosti še ne dosega mojstrovih kasnejših opernih stvaritev. »Beg iz Seraja« je sicer sklop mojstrskih in originalnih glasbenih točk, vendar celoti še manjka tista enovitost stila, ki odlikuje poznejše Mozartove opere. V tem singspielu opazamo namreč italijanske, francoske in nemške stilne vplive, ki jih petindvajsetletni skladatelj ni mogel povsem spojiti. Tudi ansambli še ne prenašajo primerjave s tistimi iz poznejših del.⁷

Po vsej priliki je bila naslednja Mozartova opera, ki je prišla na ljubljanski oder »Figarova svatba« (»Le nozze di Figaro«, »Die Hochzeit des Figaro«). To je bilo v sezoni 1790/91, ko je igrala v Stanovskem gledališču družba impresarija Georga Wilhelma. Dela, ki jih je ta na novo naštudirala, navaja za leta 1790 in 1791 Gothaer Theaterkalender, med temi tudi »Die Hochzeit des Figaro«,⁸ zaradi česar moremo to opero uvrstiti v Wilhelmov ljubljanski spored. »Le nozze di Figaro«, ki je bila l. 1786 prvič izvedena na Dunaju, je bila že l. 1787 prevedena v nemščino, nakar so se v naslednjih letih vrstile njene uprizoritve v različnih prevodih. Tako so »Die Hochzeit des Figaro« peli l. 1788 v Frankfurtu v prevodu C. A. Vulpiusa in l. 1789 v Hanovru v prevodu A. F. von

⁴ Cvetko D., Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem, I, Ljubljana 1958, str. 266—274; Cvetko D., ib., II, Ljubljana 1959, str. 48—49.

⁵ Državni arhiv Slovenije (DAS) — Novejši stanovski akti, Rubr. XLIX, Fasc. I, st. 1, Ständisches Theater; Ludvik D., Nemško gledališče v Ljubljani do leta 1790, Ljubljana 1957, str. 106, 129, 184.

⁶ Loewenberg A., ib., str. 211—213 in 247—248.

⁷ Dent E. J., Mozart's Operas, London 1955, str. 71, 73, 87; Grout D. J. A Short History of Opera, New York 1956, str. 291—292; Abert H., ib., I, str. 763—768.

⁸ Gothaer Theaterkalender za l. 1790, str. 116—118, za l. 1791, str. 255—257.

Kniggeja. Vsekakor pa dunajski prevod K. L. Giesekeja iz leta 1792 za izvedbo G. Wilhelma še ni mogel priti v poštev.⁹

»Figarova stvatba« je prva Mozartova mojstrovina na področju opere buffe, ki jo je skladatelj napisal že kot popolnoma zrel umetnik na vrhu svoje moči. E. Blom jo označuje kot italijansko komično opero v končnem štadiju dovršenosti.¹⁰ Čeprav izhaja Mozart iz osnov italijanske opere, pa prekaša italijanske sodobnike z globino izraza, živostjo glasbenega orisa oseb in tehtnostjo ansamblov, ki zavzemajo tu polovico celotnega števila točk.¹¹

Vsekakor je za nas pomembno, da je prav ta Mozartova opera zapustila vidno sled v slovenski glasbeno-dramatski ustvarjalnosti tistega časa. Poleg Beaumarchaisa je tudi Mozart vplival na samo tekstno zasnovano komedije »Veseli dan ali Matiček se ženi«, v kateri je že Linhart predvideval glasbene točke. Še vse bolj izrazit pa je bil vpliv te Mozartove opere na glasbo, ki jo je k tej komediji komponiral slovenski skladatelj J. B. Novak. Ta je dal svoji partituri naslov »Figaro« in ne »Matiček«, prav pod močnim vtisom Mozartove »Figarove svatbe«.¹² V zvezi s tem bi bilo zanimivo vedeti, kdaj in kje se je Novak seznanil s to Mozartovo mojstrovino. Ker doslej ne vemo, da bi jo v Ljubljani uprizorili do leta 1790, jo je moral Novak spoznati že prej, saj je napisal glasbo k »Matičku«, preden je Linhart dokončno oblikoval svojo komedijo, ki je bila natisnjena v drugi polovici leta 1790.

Čeprav za vrsto naslednjih sezon gradivo ne izkazuje uprizoritve Mozarta v Ljubljani, ni izključevati možnosti, da je gledališko občinstvo spet poslušalo kako od njegovih del, saj so bili sporedi nemških družb vse do leta 1796 skoro docela neznani. Za zimsko sezono l. 1796/97, ko je imel v Stanovskem gledališču entreprizo impresarij Konstantin Paraskowitz, pa smo glede repertoarja obveščeni bolj zanesljivo in točno kot kdajkoli poprej, ker se je ohranil kompletan seznam del in njih uprizoritev za čas od 24. septembra 1796 do pepelnice srede 1797.¹³ Ta vključuje tudi Mozartovi »Die Zauberflöte« (»Čarobna piščal«) in »Cosi fan tutte«, kar pomeni nadaljnji širši stik ljubljanske publike z operno ustvarjalnostjo tega velikana glasbenega klasicizma.

Ljubljanska premiera »Čarobne piščali« je bila 19. februarja 1797. Medtem ko je bil uspeh »Čarobne piščali« sprva omejen le na Schikanedrovo gledališče na Dunaju, kjer je bila krstna izvedba dne 30. septembra 1791, je »Čarobna piščal« že nekako do leta 1797 obšla večino odrov v nemškem etničnem prostoru kakor tudi zunaj tega ozemlja. Prva uprizoritev zunaj Dunaja je bila 25. oktobra 1792 v Pragi, nato pa so jo že

⁹ Loeweberg A., *ib.*, str. 211—213.

¹⁰ Blom E., Mozart, London 1962, str. 287.

¹¹ Dent E. J., *ib.*, str. 88—115; Blom E., *ib.*, str. 287—289; Grout D. J., *ib.*, str. 284—287.

¹² Cvetko D., *ib.*, II, str. 54—70.

¹³ Verzeichnis aller in Laibach unter Führung des Herrn Konstantin Paraskowitz auf dem Landständischen Theater aufgeführten Lust-Schau-Sing und Trauerspiele von 24. September 1796 bis Aschermittwoch 1797, Radicseva mapa v knjižnici Narodnega muzeja v Ljubljani (MKL).

leta 1793 poslušali v Frankfurtu, Grazu, Hamburgu, Brnu, Budimpešti in Warszawi. Zlasti pomemben je bil njen uspeh v Berlinu leta 1794, ki je pomenil popolno zmago te opere. Odslej je »Čarobna piščal« osvajala ne le stalna gledališča, ampak je postala tudi najljubša opera nemških potujočih družb. Navzlic tem velikim uspehom jo je dunajsko dvorno gledališče uvrstilo v svoj repertoar šele leta 1801.

Povsem drugače so se pojavljale premiere »Čarobne piščali« na nenemških odrih, kjer se ta mojstrovina ni mogla niti toliko uveljaviti kot nekatere Mozartove italijanske opere, na primer »Figarova svatba«, »Cosi fan tutte« ali »Don Juan«. V Parizu so jo sicer izvedli že leta 1801, toda močno popačeno pod naslovom »Les mystères d'Isis«. Italijanski uprizoritvi v Milanu (1816) in Firenci (1818) sta sledili dosti kasneje. Vsekakor je bila ta Mozartova opera, polna mistike in simbolike ter z izrazitim značajem nemške glasbe, romanskemu občutju tuja. Podobno kot nekatere druge Mozartove opere je prišla tudi »Čarobna piščal« pozno na repertoar opere v Londonu (še leta 1811).¹⁴

Tako se Ljubljana vključuje s premiero »Čarobne piščali« še kar normalno v vrsto premier na nemškem oziroma tedanjem avstrijskem državnem prostoru in celo znatno prednjači pred nekaterimi pomembnimi zahodnoevropskimi centri. Ker pa so pri nas nastopale večinoma nemške gledališke družbe, ne preseneča, če je bila v naslednjih desetletjih prav »Čarobna piščal« od vseh Mozartovih oper najpogosteje na programu našega gledališča, kar kaže, da je bila pri ljubljanskem občinstvu najbrž posebno priljubljena.

S to svojo poslednjo opero je Mozart dosegel edinstveno in genialno združitev tradicije dunajskega ljudskega gledališča in najvišje operne umetnosti. Dent pravi, da je »Čarobna piščal« prva in morda sploh edina velika glasbena mojstrovina, ki je bila kdaj ustvarjena za ljudsko množico.¹⁵ In res je tu Mozartu čudežno uspelo zadovoljiti hkrati najbolj preprostega in najbolj zahtevnega poslušalca. Če pregledujemo partituro te opere, preseneča bogastvo stilnih zvrsti, ki pa jih je znal mojster podrediti drami in pretopiti v popolno homogenost.¹⁶

Ljubljanska premiera opere »Cosi fan tutte« je bila 16. januarja 1797. To Mozartovo opero, ki so jo krstili leta 1789 na Dunaju, so že v nekaj naslednjih letih uprizorili v več nemških prevodih in predelavah z različnimi naslovi. Prva nemška izvedba je bila kot »Liebe und Versuchung« leta 1791 v Frankfurtu v prevodu H. G. Schmiederja in C. D. Stegmanna. Na Dunaju so »Cosi fan tutte« peli v nemščini leta 1794 v Giesekejevem prevodu z naslovom »Die Schule der Liebe«. Prvi prevod, ki je bil bolj razširjen, pa je napisal leta 1794 C. F. Bretzner z naslovom »Weibertreue oder die Mädchen sind von Flandern«. V tej verziji so med drugim predstavili »Cosi fan tutte« tudi leta 1796 v Gradcu. Če izvzamemo uprizoritve leta 1797 v Trstu, se je tudi »Cosi fan tutte« pojavila

¹⁴ Abert H., ib., II, str. 688—690; Dent E. J., ib., str. 255; Loewenberg A., ib., str. 245—247.

¹⁵ Dent E. J., ib., str. 265.

¹⁶ Abert H., ib., II, str. 622—630; Dent E. J., ib., str. 218—229, Grout D. J., ib., str. 292—295.

na italijanskih odrih precej pozno: v Milanu 1807 ali v Neaplju 1815. Pariška in Londonska premiera gresta šele v leto 1809 oziroma 1811.¹⁷ Tako ostaja tudi pri »Cosi fan tutte« časovno razmerje naše premiere v primerjavi s premierami na evropskem Zahodu isto kot pri »Čarobni piščalik«, kar jasno kaže, da je ljubljansko gledališče programsko sledilo praksi drugih gledališč avstrijske monarhije.

Medtem ko so opero »Cosi fan tutte« svoj čas precej podcenjevali, velja ta po mnenju večine današnjih ocenjevalcev za polnovredno Mozartovo mojstrovino. Umetniško kvaliteto nekdanj tako preziranega libreta sta priznala tudi A. Einstein in E. J. Dent, ki soglašata, da je napisal L. da Ponte ne le dober, ampak celo svoj najboljši libreto. Glede glasbe sodi Einstein, da ni nič slabša kot glasba »Figara«, Dent pa se navdušuje nad to »najzlahnejšo umetnino med Mozartovimi operami«. Podobno kot v svojih drugih velikih operah je tudi tu skladatelj ustvaril le za to delo značilni stil. Posebnost opere »Cosi fan tutte« je prevladovanje ansamblov nad arijami, ki je bolj izrazito kot v katerikoli drugi Mozartovi operi.¹⁸

Vzrok, da »Cosi fan tutte« na splošno ni bila oziroma še danes ni tako priljubljena pri občinstvu kot ostale Mozartove operne mojstrovine, je najbrž v njeni strukturi, ne v njenem libretu. Poslušanje fino spletenih ansamblov zahteva od poslušalca dosti več kot pa arija solista. Vsekakor je v tej zvezi vredno opozoriti tudi na dejstvo, da te Mozartove opere po dveh uprizoritvah v sezoni 1796/97 na repertoarju našega Stanovskega gledališča pozneje ne srečamo več.

V sezoni 1789/99 ali 1799/1800, ko je bilo umetniško vodstvo gledališča v rokah impresarija Georga Schandrocha, sta morda spet prišli na spored »Čarobna piščalik« in »Beg iz Seraja«. Ti operi omenja namreč v zvezi z glavnimi vlogami prve pevke Schandrochove družbe, Mad. Hübnner, Gothaer Theaterkalender za l. 1800, katerega poročilo se nanaša prav na omenjeni sezoni.¹⁹ Gotovo pa je, da je imel Schandroch na sporedu »Čarobno piščalik« za časa svoje nekoliko kasnejše entreprize v Ljubljani. Iz ohranjene zbirke gledaliških lepakov je razvidno, da so njegovi člani peli to delo dne 1., 2. in 13. decembra 1801 ter 9. in 10. januarja 1803.²⁰

Po odhodu Schandrocha je zastalo intenzivnejše delo nemške opere v Ljubljani za polnih petnajst let. Glasbena dejavnost nemških družb, ki je imela bolj ali manj skromen obseg, se je omejevala le na izvajanje manj zahtevnih singspielov in igrokazov s petjem in tako se zdi razumljivo, da gradivo za ta čas ne izkazuje niti ene uprizoritve Mozarta na ljubljanskem odru. Vemo le, da je družba impresarija Lorenza Gindla, ki je igrala v Ljubljani v zimski sezoni 1808/09, izvedla »Čarobno piščalik« 26. marca 1808 v Stuhlweissenburgu na Ogrskem,²¹ vendar ni

¹⁷ Abert H., ib., II, str. 530—531; Loewenberg A., ib., str. 237—239.

¹⁸ Einstein A., ib., str. 578—582; Dent E. J., ib., 190—101; Blom E., str. 293—295; Abert H., ib., II, str. 533—537.

¹⁹ Gothaer Theaterkalender za 1800, str. 292.

²⁰ Comedien-Zettel Sammlung (C-ZS) za 1801/02 in 1802/03 v MKL.

²¹ Pr. lepak za to predstavo v mapi Gledališki tiski v DAS, ki ga je Gindl najbrž priložil svoji prošnji.

nikakršnega potrdila, da bi Gindl programiral to opero tudi pri nas. Ko pa je l. 1818 prevzel v Ljubljani entreprizo celovski impresarij Carl Waidinger in je postal opazen močnejši vzpon nemške operne reprodukcije, je Mozart po daljšem presledku spet prišel na repertoar ljubljanskega gledališča. Ta je zdaj vključeval vrsto pomembnih del operne literature, med temi tudi »Čarobno piščal«, ki je bila izvedena 16. in 18. marca 1819 s sodelovanjem instrumentalistov in zbora Filharmonične družbe.²²

Medtem ko so bile opere »Beg iz Seraja«, »Figarova svatba«, »Cosi fan tutte« in »Čarobna piščal« izvedene v Ljubljani približno v istem času kot v mnogih drugih avstrijskih mestih, izkazuje repertoar našega gledališča operi »Don Juan (»Don Giovanni«) in »La clemenza di Tito« dosti kasno.

Premiera »Don Juana« je bila 23. marca 1822.²³ Ker je »Don Juan« osvojil že nekako do l. 1800 mnogo nemških in avstrijskih odrov, se zdi kar čudno, da so morali Ljubljancani tako dolgo čakati na izvedbo te Mozartove mojstrovine. »Don Juan« je namreč bil po praški premieri l. 1787 uprizorjen že l. 1789 v Mainzu v nemškem prevodu H. G. Schmiederja, na Dunaju pa so ga peli v prevodu C. H. Spiessa l. 1792 v Schikanedrovem gledališču, a leta 1798 v Kärntnertortheatru v prevodu K. F. Lipperta. Tako se pri tem pojavlja vprašanje, če ni bilo to delo pri nas že kdaj prej uprizorjeno, vendar tega pomanjkljivi viri ne povedo.

Loewenberg sicer beleži, da je bila prva ljubljanska izvedba »Don Juana« v prevodu C. H. Spiessa dne 15. decembra 1815,²⁴ kar je povsem nemogoče, saj vemo, da v sezoni 1815/16 v Stanovskem gledališču sploh ni bilo opere.^{24a} Tako kaže, da gre pri Loewenbergu za očitno zamenjavo z igro s petjem »Don Juans Abenteur in Spanien oder Das steinerne Gastmahl«, ki jo je ljubljanski impresarij Gindl uprizoril dne 1. XI. v predelavi C. H. Spiessa.

Če so »Don Juana« še dosti hitro začela uprizarjati nemška in avstrijska gledališča, pa si je tudi ta Mozartova mojstrovina le počasi utirala pot v repertoar drugih gledališč. V Parizu so jo spoznali leta 1805, toda podobno kot »Čarobno piščal« v zelo popačeni verziji, medtem ko so jo v izvorni obliki Parizani poslušali šele leta 1811. Prva izvedba opere »Don Juan« v Londonu je bila v italijanščini leta 1817, uspeh pa tako velik, da so jo peli še isto leto tudi v angleškem prevodu. Ali so uprizorili »Don Juana« v Firencah že leta 1792, je sporno. Gotovo pa je, da so ga peli leta 1811 v Rimu. Italijanom se je zdela ta glasba sicer sijajna in vzvišena, vendar tudi čudna in ne po okusu njihove dežele. V Italiji so potem še seldile izvedbe kot npr. leta 1814 v Milanu, leta 1815 v Torinu, leta 1818 v Bologni, leta 1821 v Parmi, leta 1833 v Benetkah itd.²⁵

²² C-ZS 1818-1820.

²³ C-ZS 1812/22.

²⁴ Loewenberg A., *ib.*, str. 228.

^{24a} C-ZS za 1815.

²⁵ Abert H., *ib.*, II, str. 360—361.

Čeprav opere »Don Juan« še ne bi mogli imenovati romantično v smislu pojmovanja 19. stoletja, moramo priznati, da se po svojem izrazu nobena druga Mozartova opera ne loči tako močno od splošnega glasbenega izraza tistega časa kot prav ta. Njena prevladujoča črta je globoko pretresljiv izraz nadnaravnega in demoničnega, ki se razodeva poslušalcu vse od počasnega uvoda uverture dalje. V 19. stoletju je bila splošna praksa, da se je pri izvedbah opera enostavno končala s pogrezenjem Don Juana v pekel in tako je bil izpuščen vedri zaključni sekstet, v katerem preživeli izrečejo moralni nauk.²⁶ S tem naj bi delo dobilo močnejši poudarek na tragičnem. Verjetno je predstavil »Don Juana« v taki skrajšani obliki ljubljanski publiki tudi l. 1822 impresarij L. Gindl. Ker pa je izvedel omenjeno skrajšavo pri dunajski premieri leta 1788 že Mozart, torej ni bila nasprotna avtorjevi zamisli.

Impresarij Gindl je uporabil za ljubljansko uprizoritev nemški prevod dunajskega književnika I. F. Castellija, ne prevoda Joh. Friedr. Rochlitz iz leta 1801, ki je uporabljaj govorjeni dialog namesto recitativa secco in ki je veljal še dolgo v 19. stoletju kot najbolj razširjeni prevod italijanskega izvirnika.²⁷ Razen tega vemo, da je premiero dirigiral Eduard Jaëll, prvi violinist Filharmonične družbe, in da so v orkestru igrali tudi njeni člani.²⁸

Opero »La clemenza di Tito« (»Die Güte des Titus«) je spoznalo ljubljansko občinstvo dne 9. januarja 1825. Čeprav ta opera na praški krstni izvedbi l. 1791 ni uspela, si je pozneje pridobila precejšnjo popularnost. V dunajskem dvornem gledališču so jo uprizorili leta 1794, potem pa so sledile izvedbe leta 1798 v Brnu, leta 1799 v Grazu, leta 1806 v Londonu, leta 1809 v Neaplju, leta 1816 v Parizu itd. Ne glede na to je opera »La clemenza di Tito« za današnje gledališče skoro povsem izgubljena in tudi novejšje predelave je ne morejo trajneje obdržati na sporedu.²⁹

Opera »La clemenza di Tito«, ki jo je Mozart napisal v vsej naglici po naročilu za kronanje avstrijskega cesarja Leopolda II. za kralja Češke, ne predstavlja umetniško pomembnega dela. Opera seria je bila skladatelju, ki je po »Idomeneu« spoznal za svoje lastno področje opero buffo in singspiel, že po svojem duhu tuja. Kljub pomanjkanju močnejše inspiracije pa dà tudi »La clemenza di Tito« vsaj mestoma spoznati velikega mojstra. To predvsem v dramatskem prvem finalu, ki je značilen tudi zato, ker je prvi, v katerem je Mozart združil soliste in zbor v velik ansambel.³⁰

Tako se je Ljubljana do leta 1825 seznanila z vsemi Mozartovimi operami, ki so bile dotlej na repertoarju gledališč nemško-avstrijskega državnega prostora splošno razširjene. Od del iz skladateljeve zrele ustvarjalnosti le »Idomeneo« in »Der Schauspieldirektor« nista prišli v času

²⁶ Einstein A., *ib.*, str. 576; Dent E. J., *ib.*, str. 143.

²⁷ Zentner W., *Reclams Opernführer*, Stuttgart 1953.

²⁸ Pr. plakat za omenjeno predstavo v C-ZS.

²⁹ Loewenberg A., *ib.*, str. 247—248; Abert H., *ib.*, str. 618.

³⁰ Dent E. J., *ib.*, str. 212—215; Grout D. J., *ib.*, str. 290.

do l. 1861 na ljubljanski oder. Obe deli pa sta ostali skoro neizvedeni tudi drugje.³¹

Tudi ko se je začela od l. 1823 dalje utirati pot v repertoar našega gledališča glasbena romantika, sprva Mozarta še ne pogrešamo in tako beležimo v nekaj nadaljnjih opernih sezonah uprizoritve telih njegovih del: leta 1824 »Don Juana«, leta 1825 »Tita«, leta 1826 »Čarobno piščal«, leta 1831 »Beg iz Seraja« in leta 1832 »Don Juana« in »Čarobno piščal«. ³² Po letu 1832 pa je Mozart na repertoarju že kar redkost, saj najdemo v času do leta 1861, ko je prenehalo delovati Stanovsko gledališče, samo še tele uprizoritve njegovih del: leta 1834 »Tito«, leta 1840 in 1853 »Don Juan« in leta 1856 »Čarobna piščal«. ³³ Zdaj je popolnoma prevladovala romantična italijanska in francoska opera, medtem ko minevajo cele sezone, ko ni bilo izvedeno niti eno klasicistično delo. Pri tem seveda ni prezreti dejstva, da je bil za razliko od danes repertoar ne le majhnih provincialnih, ampak tudi velikih rezidenčnih gledališč močno usmerjen v sodobno operno literaturo.

SUMMARY

As in most theatres of the former German and Austrian territories the first opera by Mozart to have been performed in Ljubljana was probably »Die Entführung aus dem Serail«. This work is to be found among the works performed by the impresario Joh. Friedr. Zöllner in 1787. We know that his company gave performances in Ljubljana in 1785/86 which suggests the probability of a performance of the opera by his company at this time. In the same way it is only indirect material that permits us to draw conclusions about the performances of the opera »Le nozze di Figaro« in 1790/91. This work is to be found in Gothaer Theaterkalender for 1790 among the new operas prepared by the Georg Wilhelm company which gave performances in Ljubljana in 1790/91. The sources for the following operatic seasons provide no evidence of a performance of Mozart in the Ljubljana theatre. However, it seems not unlikely that the public enjoyed some of his operas during this period. Yet there is no doubt that »Die Zauberflöte« and »Cosi fan tutte« were performed as part of the repertoire of operas given in Ljubljana by the impresario Konstantin Paraskowitz during the season 1796/97. The first performance of the former took place on the 19th January 1797 while the later was presented for the first time on the 16th January 1797. The report in Gothaer Theaterkalender for 1800 points to the possibility of performances of »Die Entführung aus dem Serail« in Ljubljana by the Georg Schandroch company in 1798/99 or 1799/1800. We are in no doubt that this impresario included »Die Zauberflöte« in his repertoire on December 1st, 2nd and 13th, 1801 and on the 9th and 10th January 1803. This rather regular and extensive activity by the German opera companies came to a standstill with the French occupation of Ljubljana which began a little later. This standstill lasted 15 years and it is

³¹ Loewenberg A., *ib.*, str. 192—193, 210—211.

³² Pr. C-ZS za navedena leta.

³³ C-ZS za 1833/34, DAS — Gledališki akti, Fasc. 80, Uebersicht der Einnahmen des Ständischen Theaters in Laibach untern dem Pächter und Direktor Jos. Glöggl (1839/1840); Blaznikova Delovna knjiga za l. 1840 in 1853 v Narodni in univerzitetni knjižnici in lepaki za 1856/57 v MKL.

therefore understandable that there is no written evidence of performances of Mozart during these years. In 1818/19 the impresario Carl Waidinger came to the Ljubljana theatre. The activity of German opera was noticeably livelier from this date and Mozart's »Die Zauberflöte« reappeared in the repertoire.

The first performances in Ljubljana of Mozart's previously mentioned operas are largely parallel with performances in larger German and Austrian theatres and are even ahead of some other important West European centres. However, we know that the performances of »Don Giovanni« and »La clemenza di Tito« were rather late (i. e. March 23rd 1823, respectively January 9th 1825). As it is known that »Don Giovanni« was very well received on many of the German and Austrian stages during the years immediately preceding the turn of the century, it is possible that this opera had also been performed earlier in Ljubljana, but we have no source evidence of this.

Several performances of Mozart's operas were also given some seasons after the year 1823 when romanticism was gradually introduced into the repertoire of the Ljubljana theatre; as for example »Don Giovanni« (1824, 1832), »Tito« (1825), »Die Zauberflöte« (1826, 1832) and »Die Entführung aus dem Serail« (1831). Performances of Mozart's operas became increasingly rare after 1832 as the Italian and French romantic opera began to dominate; the only performances in the period up to 1861 being 1834 »Tito«, 1840 and 1853 »Don Giovanni« and 1856 »Die Zauberflöte«.

IZ KORESPONDENCE IVANA ZAJCA

Lovro Županović

Čeprav je biografija hrvaškega skladatelja Ivana Zajca (1832-1914) danes dobro znana,¹ ni bogata, kar se tiče dokumentacije osebnega značaja. Redko se namreč v njej navajajo najintimnejše skladateljeve misli, ki jih je ta nedvomno dajal in sporočal drugim. Izjemo predstavljajo spomini Antonije Kassowitz-Cvijić,² nastali na podlagi pripovedovanja samega Zajca pred koncem življenja, ki pa so nezanesljivi in preveč subjektivni ne le zaradi načina pojasnjevanja, ampak tudi zaradi visoke starosti skladatelja glede na čas, ko jih je pripovedoval. Zato more vsaka najmanjša podrobnost, ki jo je Zajc zapustil lastnoročno zapisano in ki posega v njegovo intimno življenje, dosti pomagati pri izpopolnjevanju velike vrzeli. To se nanaša predvsem na mojstrovo korespondenco, ki je do danes skoro docela neznana.

Zanimivo je dejstvo, da je ostala prav ta komponenta iz Zajčevega življenja javnosti neznana. Zdi se, da so vzroki dvojni: medtem ko lahko za korespondenco, ki je naslovljena mojstru domnevamo, da je za danes izgubljena,³ se tista, ki jo je pošiljal drugim, najbrž nahaja v rokah privatnih oseb ali v muzejih po Evropi. V prid zadnje možnosti navaja avtorja tega prispevka dejstvo, da si je Zajc bodi zaradi daljšega bivanja v inozemstvu bodi zaradi štiridesetletnega življenja v Zagrebu pridobil krog znancev, s katerimi je mogel in morda tudi moral vzdrževati pismene zveze, kakor tudi to, da so prav v tujini (Pragi) tri mojstrova pisma, naslovljena eni in isti osebi.⁴ Ta so zanimiva iz več razlogov, med katerimi ta, da bodo pisma ob tej priliki — vsaj kolikor je znano piscu teh vrstic — prvič objavljena, ni na zadnjem mestu.

Razen tega, da so pisma povezana z isto osebo, se vsa nanašajo na določeno skladateljevo delo, na njegovo opero *Nikola Šubić-Zrinjski*. Zato

¹ Iz precej bogate literature o Zajcu je treba izdvojiti zaradi obsežnosti in pomembnosti dve deli: Goglia A., *Ivan pl. Zajc. O stotoj godišnjici njegova narodenja*, »Sv. Cecilija« XXV, 1931, zv. 1—6 in XXVI, 1932, zv. 1—6 (objavljano tudi kot separat); Pettan H., *Popis skladbi Ivana Zajca*, JAZU 1956.

² Kassowitz-Cvijić A., *Sličice o Ivanu pl. Zajcu, Zagreb 1924*.

³ V Zajčevi zapuščini ni namreč o njej sledu.

⁴ Pisma so shranjena v ustanovi Památník národního písemnictví (Praga) pod začasno skupno signaturo V T 86. Avtor te publikacije se zahvaljuje Zdeněku Harsu (Praga) za ljubeznivost, da je dobil fotokopije Zajčevih originalov. Prav tako se zahvaljuje prof. Višnji Manasteriotti (Zagreb) za transkripcijo in prevod pisem.

predstavljajo zaokroženo celoto, čeprav jih deli časovni presledek približno enega leta. Ta pisma prikazujejo Zajca v povsem določeni luči: ne le kot človeka in slovanskega rodoljuba, ampak tudi kot skladatelja, ki je globoko užaljen v svojem človeškem in skladateljskem ponosu. Glede tega vnašajo v avtorjevo biografijo nove poudarke, čeprav so samo del obširnega dopisovanja, ki ni, kot se pokaže, nikoli prišlo na napisan naslov.

Pisma so naslovljena na odličnega češkega politika in književnika Josefa Václava Friča (1829-1891), velikega rodoljuba, ki je preživel znaten del svojega življenja prav zaradi svoje odkrite sovražnosti do Avstrije v emigraciji. Tako je bival tudi v Zagrebu (1871-1876)⁵ in tedaj je prišlo do poznanstva med njim in Zajcem. Ta ga je, ker ga je očitno cenil ne le kot novinarja, ampak tudi kot človeka in rodoljuba, povabil, da prisostvuje generalki svoje opere *Nikola Šubić-Zrinjski*. Vabilo s tekstom izključno vljudnostnega značaja je prvo in edino v vrsti treh ohranjenih pisem, ki je za razliko od ostalih dveh v nemščini napisano v hrvaškem jeziku. Tekst se glasi:

»Veleštovani gospodine!

Uziram si čast i šaljem V. B. ulaznicu za večerasni glavni pokus glasbene Tragedije Zrinjski.

U Zagrebu dne 2. 11. 76

sa štovanjem
Ivan pl. Zajc«⁶

Drugo pismo dopušča domnevo, da je bila opera Friču všeč in da se je prizadeval po svojem odhodu iz Zagreba, da jo izvedejo v Petrogradu, kamor ga je peljala njegova nadaljnja življenjska pot. Začetek Zajčevega pisma pa dovoljuje še eno domnevo: Frič ga je sam zaprosil, naj mu pošlje partituro opere s tekstom, prevedenim v ruščino. Očitno je Frič napravil to v prvi polovici leta (1877), ker omenja Zajc svoj odgovor iz septembra, ki ni, kot je videti, nikoli prispel do Friča. Tekst tega drugega pisma se v izvorniku glasi:

»Sehr geherter Herr!

Was werden Sie von mir glauben, ich benahm mich unwillkürlich wie ein dankbarer Mann; da wahrscheinlich mein brief welchen ich nah im Monat September an Ihnen geschrieben nicht an Ihre Adresse angekommen ist.

Im jenem Briefe, welcher vermütlich in Verlust gerathen, erklärte ich Ihnen Werther Herr daßich nicht sogleich die einladung zur sendung meiner Oper Zrinjski vollbringen konnte. — Da aber Herr Nagil (?) mir sagte daß Sie sich bei ihm wegen meines stillschweigens und der Oper *Zrinjski* erkundigten, sah ich sogleich daß Sie mein schreiben nicht erhalten.

⁵ Frič je sodeloval v času svojega petletnega bivanja v Zagrebu pri časopisu »Agramer Zeitung«. Prim. Ottův Slovník Naučný, IX, Praha 1893, 696.

⁶ Zajc se ni nikdar dobro naučil hrvaščine in tako je bil onjegovo pismeno in ustno izražanje več kot slabo. Kot je nadalje razvidno, je bilo isto tudi z njegovim znanjem nemščine. Ta opomba je potrebna, ker ne bomo v tekstih Zajčevih nemških pisem postavljali za netočno napisanimi oblikami običajnega znaka(!), ker bi ga morali postavljati skoraj za vsako besedo.

Gleich nach dem ich Ihr werthes Schreiben erhielt, beilte ich mich um eine Uebersetzung in Rußischer Sprache meiner Oper Zrinjski erhalten zu können. Da ich aber niemanden gefunden, der im Stande gewesen wäre selbes Libretto in Russischen Sprache zu übersetzen; so ersuchte ich Herrn Hofrath von Žigrović für die Deutsche Uebersetzung welche selber Herr mich recht gerne und bald vollendete. Bis ich dann die Deutsche Original Partitur mit unterlegung des Textes vollendete verging die Zeit bis jetzt; jetzt kaum vollendet wende ich mich an Ihnen Theurer Freund, Ihnen zugleich an Ihren Liebeswürdigen Briefe antwortend, Sie ersuchend Sich meiner angelegenheit am wärmsten annehmen zu wollen. Mein Wunsch als stets guter Patriot der Slaven wäre diese Oper früher auf Slavischen Bühnen aufführen zu lassen (neč.) in Prag und Petersburg, als mein Zrinjski nach Deutschland zu versenden für welche sich schon viele antgefragt. Nach Prag habe ich selbe aber (?) gesendet nach anfrage des Capellmeister Čech.

Nach Petersburg sende ich sie heute an Ihnen vererterter Freund, und ich bin überzeugt daß ich meine Oper Zrinjski gar nie besser rekomandieren könnte, sei es von künstlerischen wie auch von seite meines pekuniären Interesse.

Ich spreche so indem es nur vom Herzen geht, ich fühlte für Sie stets die größte Simpathie und Achtung als Mann wie auch als Patriot aller Slaven.

Ich rekomandiere mich an Ihre Freundschaft, wegen der Aufführung meines ‚Zrinjski‘ in k: k: Hofoperntheater in Petersburg. Seien Sie überzeugt daß ich Ihnen gegenüber stets dankbar sein werde, und nie Ihre Güte und Aufopferung als Freund vergeßen werde. Mein Zrinjski ist wie Sie schon wissen für größene Bühnen geschrieben, denn der effekt ist im nochinein schon so berechnet worden; wo vollständige Kräfte des Ballet's, Solisten, Chöre, und Arbeiter zur verfügung stehen.

Zur selben zeit bitte ich Sie meinem Dank an Herrn Capellmeister des dortigen Hofoperntheater für die güte welche er hatte, sich für meine Oper anzunehmen ausrichten zu wollen, und rekomandiere mich Herrn Capellmeister am wärmstens fürs weitere.

Verbleibe Nachachtungsvoll Ihr aufrichtiger und Ergebener Freund Agram den 11 Dicember 1877.

Tretje Zajčevo pismo je za razliko od drugega pisano, kot so navadno pisana Zajčeva pisma, težko čitljivo. Očitno sta ga dve Fričovi pismi, ki jih omenja v uvodu, težko prizadeli, ko ni pazil na to, ali bo znanec mogel prebrati njegov odgovor. Iz njega spregovori Zajc — človek sicer zadržano zaradi pravil lepega vedenja, toda užaloščeno, ker se mu ni izpolnilo upanje za uprizoritev opere v Petrogradu (in po vsej verjetnosti tudi v Pragi). Zdaj je jasen pomen teh ohranjenih pisem: V njih je bila Zajčeva želja, da se povzpne nad ozek in umetniško skromen okvir tedanjega Zagreba in da v tujini pokaže dosežke svojega ustvarjalnega talenta. Ker je ta poskus propadel in upanje splahnelo, je skladateljeva notranjost spregovorila iskreno in vznemirjeno:

»Hoch geschaeztter Herr!

»Agram 22 Juni 1878.

Ich war einige tage von Agram abwesend, jetzt zurückgekert fand ich zwei Briefe welche Sie die güte hatten mir zu schreiben, ich beile mich sogleich Ihnen bester Freund zu antworten. Es hat mich natürlich sehr ueberrascht die Löbliche komiſion der kaiserlichen Oper zu Petersburg meine Oper ‚Zrinjski‘ zur aufführung nicht

annahm, bin überzeigt das in Petersburg so gut wie überall oft sehr schwache original Opern aufgeführt werden, und wenn die dortige Löbliche komiſion mit liebe für die allgemeine Slawische Kunstgenau mein ‚Zrinjski‘ geprüft hätte selbe in mein ‚Zrinjski‘ eine Slawische Oper gehabt, welche den K: Petersburg Hoffoper Theater nur Ehre machen konnte. Dies aber jedich kränkt mein Ehrgefühl nicht, indem mein Name als kompositeur nicht nur bei uns Slaven sondern auch auswärtig bekannt ist; deßen sich viele andere Slawische musikern nicht rühmen können: Aber das Ehrgefühl der Slawischen musikern (wenigstens einigern) müßte gekränkt sein daß durch das nicht unterstützen heimischer talente unsere heimische slawische kunst stets mehr in Abgrund fällt.

Über den Punkt des Spar system, könnte ich an die komiſion des K: Peterburger HofTheater antworten daß ich keine absicht des Interesse mit die Petersburgen Hofbühne hatte. Ich hätte das angenommen was mir als geschenk oder Errinerung die Löbliche Administration des Petersburgere Hoftheater gesendet hätte: Ich dachte auch keine Honorarfrage zu stellen. Die dortige Löbliche komiſion und Löbliche Administration stellten mir aber gar keine frage in bezug der bedingungen, oder mögliche änderungen meiner Oper Zrinjski für die verhältnißen dortiger Bühne vor; nur hatt die Löbliche komiſion tranken (?) meine Oper Zrinjski abgelehnt: daß ist die ursache daß mich als Slave eine solche unerwartete nichtannahme sehr überraschte, und als bekannter Welt Compositeur noch keine privat, weder Landes noch Hofbühne mit mir in der Art leistete.

Wenn also ursache der nicht annahme wäreberechnet auf Spar system; so wiederhole das ich für die aufführung meiner Oper ‚Zrinjski‘ auf die Kaiserliche Petersburger Hofbühne nicht verlange, und bei bereit anzunehmen das was die Löbliche Administration für gut finden wird. Zum schluß wenn die Kaiserliche Peterburger Hofbühne durch die Löblich komiſion wie auch (... nečitljivo) Löbliche Administration wirklich aus mir unbekanten gründe *meine kroatische (?) Oper Zrinjski in jeder beziehung als nicht* angenommen betrachten will, so werde ich durch Ihre einflußreiche bekanntschaft in Petersburg herzlichst bitten für eine baldige retournierung meiner Originalen Deutschen (?) Partitur samt Deutscher Textbücher der Oper Zrinjski, da ich gelegenheit haben werde selbe in Deutschland zu verwenden. — Ich bleibe Ihnen Theurer (?) und Hochgeherter Freund dankschuldig für die Freundliche bemühung mit welche Sie sich herzlichst annahmen für die aufführung andie Peterburgere Hofbühne meiner Oper *Zrinjski*.: — Herr Direktor Müller, Direktor des Landes Bömischer National Theater in Prag ist schon lange in besetz meiner Partitur und Textbuch (Deutsch) meiner Oper *Zrinjski* ich schrieb in Monat Jänner dieses Jahres amselben Herrn Direktor Müller in Prag in bezug meiner Oper ‚Zrinjski‘ jedoch habe ich bis heute noch keine antwort erhalten; wenn es Ihnen möglich sein wird für mich und meine Oper ‚Zrinjski‘ eingutes wort zu sprächen bei gelegenheit ersuche ich Sie sehr höfflich dafür.

Noch einmal herzlichst dankend für Ihre gütige und sehr Freundlichen bemühungen in bezug meiner, und meiner Oper, verbleibe Hochachtungsvoll Ergebend

Johann von Zaijtz

Tu se končuje zveza s Fričem, ki se je kmalu za tem amnestiran vrnil v domovino. Poslednje Zajčevno pismo dobiva zaradi svoje vsebine značaj vznemirjujočega dokumenta in bo z nekaterimi svojimi odstavki gotovo našlo mesto tudi izven strani tega zbornika.

SUMMARY

Though the biography of the Croat composer Ivan Zajc (1832-1914) is well known today, it is lacking in particulars of personal character. This is particularly true of the correspondence the composer addressed to others or of that sent by others to him. These interesting facts can be explained in two ways: most of the letters addressed to him are probably lost whereas those he wrote to others are likely to be found in museums throughout Europe or with private persons. The author of this article found during his sojourn in Prague in Pamatník národního písemnictví three letters by Zajc which have been unknown until now. These letters are addressed to the eminent Czech politician and writer Josef Vaclav Frič (1829 do 1891) and refer to the same work, namely to his opera Nikola Šubić-Zrinjski and represent a whole. They reveal Zajc in a special light: not only as a man and a Slav patriot but also as a creator whose human and artistic pride is deeply offended. Though they are but a part of a comprehensive correspondence that never reached its address, they add in this way new accents to the biography of the composer.

The first letter is an invitation to Frič, who lived as a refugee in Zagreb from 1871 to 1876, to attend the dress-rehearsal of the opera Nikola Šubić-Zrinjski. In contrast to the other two letters which are longer and written in very bad German (Zajc never learned to write and read Croat and German!) this letter is written in Croat.

The second letter admits the presumption that Frič was pleased with the opera and having left Zagreb he made efforts regarding its performance in St. Petersburg where he was to spend another period of his life. However, the beginning of the letter admits the conjecture that Frič himself asked Zajc to send him the score of the opera with the text translated into Russian.

In contrast to this letter the third one is written in almost illegible handwriting. Apparently Zajc has been greatly affected by both of Frič's letters. The third letter reveals Zajc as a man who, for politeness sake, restrains his manner, but who is, nevertheless, deeply grieved because his hope to have his opera performed in St. Petersburg and probably in Prague too was not fulfilled. Now the meaning of these letters is clear: they expressed the desire to rise above the narrow circumstances of the Zagreb of that time and show to the world the achievement of his creative power. But when his attempt failed and his hope faded his soul spoke with sincerity and agitation. Today the reader of this last letter is moved by the sad thought that an artist experienced the same disappointment of his hopes at that time as may be experienced nowadays. This last letter of Zajc to Frič assumes the power of an exciting document and as such particular passages of it will surely find their place outside the pages of this publication.

SAMOSPEVI JOSIFA MARINKOVIĆA

Zijo Kučukalić

Josif Marinković, ki se je pojavil v srbskem glasbenem življenju v osemdesetih letih prejšnjega stoletja, je intenzivno komponiral več kot petdeset let. Vse svoje življenje je ostal dosleden romantik ne glede na spremembe, ki so v tem času spremljale razvoj srbske in jugoslovanske glasbe. Zato je razumljivo, da ga je samospev kot tipična forma romantike posebno privlačila in da jo je gojil vse svoje življenje. Ena od prvih Marinkovičevih kompozicij je bila pesem »Ala je lep ovaj svet« na tekst Zmaja Jovanovića in le nekaj dni pred smrtjo je osemdesetletni umetnik dokončal samospev »Čežnja« na verze G. Bakalovića, s čemer je napisal poslednje takte svoje glasbe. Čeprav Marinković ni začel v Srbiji prvi komponirati samospevov, — na tem področju so namreč ustvarjali pred njim Davorin Jenko, Josif Če, Robert Tolinger in drugi — pa ga je vendarle treba imeti po besedah M. Živkovića za »nespornega utemeljitelja srbskega umetnega samospeva.¹

Prvi Marinkovičev samospev »Ala je lep ovaj svet«, zložen na verze Zmaja Jovana Jovanovića iz zbirke »Djulići«, je nastal konec osemdesetih let, natisnjen pa je v izdaji, ki jo je leta 1936 pripravil Miloje Milojević z naslovom Josif Marinković »Pesme za jedan glas i klavir.«² Ta pesem, ki ima kratko in strnjeno obliko dvotaktne strukture, je komponirana v formi male tridelne pesmi *a b a*, vendar je tridelnost organizirana na tak način, da med posameznimi deli ni očitnih cezur. Posebno zanimiva je repriza, v kateri se najprej pojavi drugo dvotaktje iz začetnega *a*, nakar sledi dvotaktje klavirskega uvoda, toda sedaj z vokalno melodijo, medtem ko nastopi šele na koncu kompozicije prvo dvotaktje iz *a*, ki pa je razširjeno za dva takta zaradi prepričljivega sklepa. Melodija te kompozicije je ekspresivna, v glasovnem partu pa je že zaznaven Marinkovičev čut za peto besedo, ki se odraža v pravilni muzikalni deklamaciji teksta. Spremljava je grajena v polnih akordskih sklopih, ki so prilagojeni klavirskemu slogu, in poteka često v istem ritmu kot glas. Har-

¹ Živković M., Rukoveti St. St. Mokranjca, Beograd 1957, str. 22.

² Glej Josif Marinković, Pesme za jedan glas i klavir, Beograd 1936. Ta zbirka predstavlja najpopolnejšo izdajo Marinkovičevih samospevov in vsebuje vse njegove najpomembnejše tovrstne kompozicije. V predgovoru je Milojević poudaril, da je napravil izbor pesmi v sporazumu, deloma tudi po izrecni želji skladateljevega sina Ivana Marinkovića.

nija sledi in podpira tok melodične linije, srečavamo alteracije, prehalne tone in zadržke, toda zaradi miniaturne oblike kompozicije ni razpona za modulacije, tako da se v srednjem delu (b) pojavi le en kratkotrajen prehod v dominantni Des dur.

Najzgodnejšemu obdobju Marinkovićeve ustvarjalnosti pripada tudi pesem »Pod prozorom«, ki jo je prav tako navdihnila Zmajeva lirika. Ta ima jasno in arhitektonsko skladno dvodelno obliko ter prikupno in sentimentalno obarvano melodiko, ki je dobro prilagojena dikciji teksta. Klavirska spremljava je pravzaprav predelava v uvodu nakazane šablone, pri čemer gre tu pa tam za podvajanje melodije, in tako nima samostojne vloge razen na zaključku vsakega dela, ko se v klavirju kot odmev ponavlja zadnja fraza glasovnega parta.

Tudi pesem »Rastanak«, katere besedilo je spet spesnil Zmaj Jovan Jovanović, datira v svoji prvi verziji v to najzgodnejše obdobje Marinkovićeve ustvarjalnosti. Njena druga verzija, ki je nastala petdeset let pozneje, pa kaže dosti zrelejše oblikovanje v slehernem pogledu: od izbire tonalitete preko oblikovanja melodike in ritma, vse do klavirske spremljave in gradnje forme. Ta kompozicija predstavlja pesem z refrenom in elementi tridelnosti. Že uvodni akordi klavirja naznanjajo patetiko vsebine, bojevnikove poslovilne besede pa so pogojile refren, ki je vsakokrat, ko se pojavi, transponiran v drugo tonaliteto. Refren kontrastira s kiticami po tempu (Adagio nasproti osnovnemu tempu Allegro risoluto) in izrazu, klavirski prehodi povezujejo med seboj posamezne dele in imajo pretežno modulacijski značaj. Le zadnji nastop refrena je v osnovnem tempu, da bi se na koncu kompozicije ohranil enoten potek glasbenega gibanja; vendar je kljub temu dosežen značaj adagia s svobodno augmentacijo. Prva kitica predstavlja veliko periodo z dramatsko močno in odločno melodijo, druga prinese predelano gradivo prve, tretja ustreza po motivični obdelavi in tonaliteti kontrastnemu delu v trodelni formi, zadnja kitica pa predstavlja reprizo, toda v njenem drugem stavku je tam, kjer je dosežena kulminacija, razširitev. V instrumentalni codi pride do pomiritve.

Narava je Marinkovića vedno privlačevala, in to tista, ki jo vidimo, in njene skrivnosti, ki jih le čutimo, kajti njegova umetnost je koreninila v tistem »nedoumljivem snu romantike štiridesetih in petdesetih let prejšnjega stoletja.«³ Tudi v nekaterih samospevih je Marinković rad uporabljal tonsko slikanje narave in eden najbolj zgodnjih primerov te vrste je bila prva verzija pesmi »Potok žubori«, komponirana na verze Djure Jakšića. Pozneje je avtor to kompozicijo izpopolnil, zlasti klavirski part, ki vsebuje že v uvodnih taktih značilno glasbeno deskripcijo in tipično razpoloženje. Zasnova forme predstavlja vrsto pasusov z elementi svobodno obravnavane tridelnosti. V tej pesmi, čeprav je oblikovana po odsekih, je vidna težnja za oblikovno zaokroženostjo. Dikcija besedila skladatelju ni povsem uspela. V fakturi spremljave je dosledno izvedeno gibanje v šestnajstinkah, s čemer je programsko obdelan splošni značaj

³ Milojević M., Josif Marinković, Muzičke studije i članci II, Beograd 1933, str. 42.

teksta, na prehodu pred codo pa je oponašanje petja slavca v formi majhne kadence. Domiselna melodična linija in celotno vzdušje, ki je ustvarjeno s čustvenim in neprisljlenim reagiranjem na narodo, dajeta tej kompoziciji posebno mikavnost.

S samospevom »Grm«, ki ga je komponiral l. 1893 na verze Vojislava J. Ilića, je dal Marinković jasen tip prekomponirane forme, a po svojem dramatskem izrazu in specifičnem tretiranju vokalnega parta zavzema ta pesem v njegovem opusu posebno mesto. Gradnja in razvijanje motivičnega gradiva je zasnovano na dramskih akcentih, ki so doseženi z markantnim ritmom, namesto spevne melodične linije, tipične za Marinkovićevo ustvarjalnost, pa se pojavlja deklamacija, ki je zdaj bližja recitativu, zdaj ariozu. Vendar spričo avtorjevega izrazitega lirskega temperamenta tudi v tej kompoziciji dramatika ne deluje težko in ni pre-dimenzionirana. V tem smislu se vrste tako vokalne celote kot tudi instrumentalni fragmenti, a pesem je strnjena in se odvija v enem dihu. Ker je v njenem oblikovanju klavir važen dejavnik, nima instrumentalna spremljava dosledno določenega gibanja; ta izhaja v svoji tonski obdelavi teksta iz vsebine in le tu in tam podpira vokalni part v unisonu, terci ali oktavi. Faktura klavirskega sloga temelji na akordih, a arpedžiranih figuracij skoroda ni, kar vse dobro ustreza značaju besedila in glasbe. Harmonska zasnova kompozicije sicer ni kaj posebna, vendar je več zanimivih detajlov; takšen je na primer recitativni odlomek v zadnjem pasusu, kjer je Des dur akord, čeprav v osnovnem položaju, obravnavan kot napolitanski glavne tonalitete — c-mola, oziroma C-dura, ta pa je uveden z nenavadno zvezo dominantanta-subdominantanta.

Zrelost Marinkovićevega ustvarjalnega izraza na področju samopeva predstavlja tudi pesem »Kaži mi, kaži«, ki je komponirana na Zmajevu ljubezensko liriko iz zbirke Djulici. Ta pesem je v treh verzijah: prva za bas v D-duru in druga za tenor v G-duru sta nastali v zgodnjem obdobju avtorjevega ustvarjanja, tretja, definitivna, verzija pa datira v leto 1930. Prvi dve z le nekaterimi razlikami v codi, sta zelo podobni, tretja je znatno drugačna, bolj dognana in kvalitetnejša posebno glede klavirske spremljave. Po oblikovni zasnovi predstavlja pesem »Kaži mi, kaži« vrsto odsekov z elementi tridelnosti. Že uvodni takti klavirja prinesejo razložene harmonije in nemirno motivično gibanje, elemente, ki v kombinaciji z drugimi figurami prevladujejo skozi vso kompozicijo. Čeprav se posamezni motivi razvijajo, ni pesem motivičnega tipa, ampak vrsta fragmentarnih obdelav, ki potekajo v izmenjavanju umirjenjših, melodičnih in nemirnejših, razburkanih recitativnih pasusov. Takšno gibanje v vokalni liniji, ki teži za čimbolj popolno muzikalno obdelavo besedila, dosledno podpira instrumentalna spremljava, ki se zdi kot rafiniran komentar besedila, mestoma pa prihaja tudi do imitacijskega dialoga med solistom in klavirjem. Prvi del predstavlja najbolj zaokroženo celoto, drugi je bolj recitativno poudarjen, tretji, ki je najbolj razvit, pa pripelje s postopno pripravo do izrazne kulminacije, po kateri učinkuje repriza kot umirjen epilog. Harmonska zasnova te kompozicije je razvita in bogata modulacij, pogosta uporaba kromatike pa daje specifičen kolorit. Zaradi vseh njenih elementov, ekspresivne, lepo obli-

kovane melodične linije, razvite harmonske izraznosti in funkcionalno izpeljane klavirske spremljave, spada pesem »Kaži mi, kaži« med naj- lepše Marinkovićeve kompozicije s tega področja.

Tudi za samospev »Molitva« na verze Vojislava J. Ilića sta dve verziji.⁴ Prvo je Marinković komponiral 1889, druga je nastala l. 1931, v poslednjem letu skladateljevega življenja. Ker ju deli več kot štirideset let, so med njima znatne razlike, čeprav sta obe zasnovani na mestoma podobnem motivičnem gradivu, pri čemer pa le gre za drugačen metrični okvir. Neka podobnost je tudi v formalni zasnovi, ker opazamo v prvi kot drugi verziji elemente tridelnosti. Ko je pisal o teh dveh Marinkovićevih pesmih, je Milojević ugotovil, da je tehnično druga »neskončno« boga- teje obdelana kot prva, sicer po njegovih besedah izredna verzija, in nadalje poudaril, da je »Molitva« iz leta 1931 izpeljana s tolikšnim ustvarjalnim instinktom, da lahko brez nadaljnega rečemo, da se razli- kuje od vsega, kar je bilo v tem času ustvarjenega v Srbiji na področju izvirne kompozicije in da spada med najeminentnejša Marinkovi- čeva dela.⁵

Prva verzija »Molitve« ima obliko pesmi z refrenom, toda vključuje tudi elemente tridelnosti. V klavirskem uvodu se razvija gibanje, ki je zgrajeno na stalni figuri šestnajstink in ustvarja osnovo instrumentalne spremljave skoro cele kompozicije. Refren na besede »O čuvaj, Bože, andjela mog«, ima himnični značaj in spremljavo, v kateri se javlja motiv s prizvokom zvona. Dramatski vrh, ki ga podčrtava razvita modu- lacijska zasnova, je dosežen v srednjem delu, ponovni refren pa pred- stavlja melizmatsko okrasitev gradiva iz prvega refrena. Zadnja kitica spominja po motivičnem gradivu in tonaliteti na prvo, kar ustvarja dojem tridelnosti.

Druga verzija »Molitve« se razlikuje od prve že po klavirskem uvodu, v katerem se naznanja široko in svečano gibanje celotne kom- pozicije. Razen tega je tempo označen kot *Andante religioso* za razliko od prve verzije, kjer je samo *Andante*, a namesto štiričetrtinskega je zdaj vzet štiripolovinski takt, kar naj bi v drugi verziji ustvarilo vtis večje širine in umirjenosti. Programski element z motivom zvona je sam avtor podčrtal z oznako »quasi campanella«, a ta se pojavi že v sprem- ljavi prve kitice. Melodija glasu se na začetku opira na motivično gradivo prve verzije, vendar se od nje hitro oddalji in dobi širši razvojni tok. Druga melodična misel, ki je povezana z besedami »O čuvaj, Bože . . .«, ima novo glasbeno gradivo še širšega razpona; ta se pojavi prvič v es-mo- lu, šele drugič v f-molu in tako kot v prvi verziji. Repriza je skrajšana, je pa zanimivo rešena, ker je na motivični obdelavi gradiva prvega dela izpeljano himnično besedilo »O čuvaj, Bože . . .«. V vsej kompoziciji čutimo težnjo za svobodno obdelavo motivičnega gradiva in zato se stavki ne vrste v periodični logiki, ampak na podlagi prekomponiranja teksta.

⁴ Obe verziji sta tiskani v omenjeni zbirki Marinkovićevih samospevov. Gl. ib. str. 79—92.

⁵ Prim. Milojević M., *Intimni umetniški lik Josifa Marinkovića*, Srpski knji- ževni glasnik, N. s. 3, Beograd 1939, str. 4.

Glede na to je oblikovanje te kompozicije tesno povezano s poetsko vsebino.

Zadnja Marinkovićeva kompozicija je bil samospjev »Čežnja«, a stari umetnik je ostal dosleden romantični lirik tudi v trenutku, ko se je poslavljajal od življenja. Njegova poslednja muzikalna misel, melodija, s katero prosi lastovko, da mu prinese pozdrav od drage, če ga ima še rada, je bila intimna in topla, kakršna je bila vsa njegova ustvarjalnost na področju samospeva. Podobno kot drugi Marinkovićevi samospevi ima tudi »Čežnja« dve verziji, ki sta nastali na začetku in na koncu njegove ustvarjalnosti. Prva ima tudi drugačen naslov, namreč »Lasta«, in je komponirana leta 1883.

Formalna osnova speva »Čežnja« je tridelna pesem z razširitvijo. Je zaokrožen in arhitektonsko zelo skladen. Za virtuoznim klavirskim uvodom nastopi prvi del, ki obsega tri stavke; v drugem delu je obdelano motivično gradivo prvega dela, toda v širšem dihu, bolj mirno in z modulacijami. V reprizi je tretji stavek razširjen zavoljo učinkovitega sklepa. Melodična linija v tej pesmi je prikupna, plemenita in topla, a pred samim koncem doseže v razširitvi reprize učinkovito kulminacijo na tonu a₂. V harmonski zasnovi kompozicije ni širšega modulacijskega gibanja, prehod v tonaliteto terčnega sorodstva je najoddaljenejša modulacija. Instrumentalni part, ki stalno stopnjuje ekspresivnost, je napisan pianistično zelo dobro in ima tri osnovne aspekte: najprej se javljajo triosminske figure, zatem šestnajstinske triole in v reprizi dobe te triole prozornejši in lahkotnejši tok, tako da se šele pred koncem kompozicije v razširitvi zadnjega stavka triole zgoste in prispevajo k gradaciji

V doslej omenjenih Marinkovićeveh samospevih moremo vpliv folklorne tradicije le ponekod slutiti, tako se na primer pojavi v pesmi »Pod prozorom« balkanska molova lestvica. Pač pa zavzemajo v njegovi ustvarjalnosti na področju samospeva vidno mesto kompozicije, zložene na besedila umetne poezije, ki jo je navdihnili folklorni duh mestne tradicije.⁶

Pesem »Šano dušo, Šano« je komponiral na znane verze Dragutina Ilića, katerim je tudi anonimni ljudski ustvarjalec dal svojo melodijo.⁷ V Marinkovićevi kompoziciji ima melodika značilni sevdalijsko-orientalski duh, vzor narodnega melosa pa je vzrok, da se je avtor odločil za formalno shemo svobodnejše zasnovane pesmi z refrenom. V tako pojmovani obliki pesmi z refrenom je uporabil skladatelj za strofe dva muzikalna gradiva — enega v prvi, a novega v drugi in tretji. Značaj sevdalinke vsebuje tudi harmonski izraz, ki temelji na lestvici balkanskega mola in vse tri tonalitete, ki se javljajo v harmonski zasnovi kompozicije,

⁶ V svojem eseju »Muzika u Srba«, ki je bil objavljen leta 1919, je Konjović, ko je imel v mislih te Marinkovićeve kompozicije, zapisal tole: »Če se bo sevdalinka — ljubezenska pesem z orientalnimi koloriti — razvila pri nas, kar kaže, da se bo, kot poseben tip srbskega samospeva, je Marinković tisti, ki ji je prvi dal zaokroženo obliko in pečat umetniške ustvarjalnosti. Taki sta zlasti njegovi pesmi: Šano, dušo, Šano in Stojanke, bela Vranjanke, obe na tekst Drag. J. Ilića«. Prim. Konjović P., Muzika u Srba, Knjiga o muzici, Novi Sad 1947, str. 54.

⁷ Prim. Djordjević V., Srpske narodne pesme, II, št. 1.

f, c, in b-mol, imajo to obliko. Za uvodom, kjer je z razloženimi akordi podana faktura začetne spremljave, nastopi prva kitica, ki je sestavljena iz dveh period in takoj s svojimi melodičnimi intervali in harmonijami pričara orientavno vzdušje. Refren ima dva stavka po štiri takte z interpoliranim ponovljenim pripevom od dveh taktov.⁸ Druga strofa je celota štirih stavkov in ima povsem nov motivični material, ki se v melodičnem smislu ponavlja v tretji kitici, toda z nekoliko spremenjeno spremljavo. Pri zadnjem nastopu refrena je tretji stavek razširjen zaradi prepričljivega konca, a coda je učinkovita in napisana v hitrem gibanju triol.

Tudi pesem »Stojanke« je Marinković komponiral na verze Dragutina Ilića, in to leta 1883. V melodičnem oblikovanju te pesmi ni folklornih citatov, vendar je poudarjena težnja za posnemanjem ljudskega izraza. Kompozicija je grajena iz dveh, po značaju različnih muzikalnih gradiv, ki se izmenjuje vrstita, tako da se na podlagi tega kontrastnega dualizma, ki je izražen tudi v tempih — Andante nasproti Allegrettu —, razvija forma, ki spominja na rondo, toda rondo nenavadne oblike, ker se na začetku ne nahaja strofa, ampak refren.⁹ Gradivo refrena predstavlja melizmatično, spevno melodiko, strofe pa temelje na ljubkem, plesnem značaju scherza. Na začetku pesmi se razvija refren v široki melodični liniji, ki je postavljena na ležeče harmonije s tipičnim sklepom na kvinti dominante.¹⁰ Prva strofa predstavlja melodijo, ki je blizu vedremu narodnemu napevu v duhu poskočnice in živahnega tempa, zaradi česar so periodične enote v tem primeru kratke, a jih je zato po številu več.¹¹ Spremljava je ritmično poudarjena, plesno razgibana z motivičnimi elementi, ki tvorijo odmev posameznih koncev vokalnih fraz. Nov nastop refrena ima nekoliko spremenjen začetek, na koncu pa instrumentalni fragment z značajem prehoda. Druga strofa je po splošnem razpoloženju podobna prvi, vendar se razlikuje od nje po motivičnem gradivu, harmonski zasnovi in fakturi spremljave. Naslednji nastop refrena ustreza predhodnemu, le da ima instrumentalni fragment na koncu dva takta, namesto štiri. V tretji strofi je obdelano motivično gradivo iz druge, toda s spremenjenim vrstnim redom fraz in z delno transpozicijo v drugo tonaliteto. Zadnji nastop refrena je znatno podaljšan in učinkuje kot široka vokalna kadenca, ki jo podpira instrumentalna spremljava, medtem ko se motivično gradivo refrena nadaljuje v codi.

Po posebnostih folklornega kolorita orientalnega značaja spada v to skupino tudi Marinkovičev samospev »Iz grad u grad«, ki je komponiran na verze Mite Dimitrijevića. Njegova formalna zasnova kaže obrise tridelne pesmi, le da spominja ponavljanje velike melizmatične skupine

⁸ V terminološkem pogledu je pripev za razliko od refrena krajši, fragmentarnejši in po besedilu manj izrazit.

⁹ To kaže na davno prakso Couperinovega rondoja, ki je prav tako začenjal z refrenom.

¹⁰ Na začetek kompozicije ni Marinković postavil nikakršnega predznaka, tako da se na prvi pogled zdi, kot da gre za C-dur. Vendar pokaže melodična linija, da gre za miksoliidsko lestvico na tonu g.

¹¹ Kot periodično celoto razumemo vsako celoto, ki ima kadenca (stavek, perioda, vrsta stavkov).

v obliki solistične kadenca na besedi »Dilber almaza« na refren. V uvodu je nakazan značaj pesmi, ki spominja na balado, in tematski material. Prvi del je dvodelen, nastal je z glasbeno obdelavo besedila. V klavirski spremljavi je tu stalno podvojena vokalna linija. Drugi del predstavlja po značaju in fakturi spremljave določen kontrast, na koncu pa je še učinkovita kadenca. Repriza je pripravljena z dosebedno ponovljenim instrumentalnim uvodom, nastopi z drugim tekstom, toda brez muzikalne spremembe, kot nov element pa se pojavi pred kadenco na besede »Ruka klonu on izdahnu« krajši recitativ.

Če izhajamo iz prikazanega gradiva, lahko sklepamo, da je Marinković, ki je bil obdarjen z resničnim ustvarjalnim talentom in je imel tehnično kompozicijsko izobrazbo na višini tedanjih evropskih zahtev, dvignil obliko srbskega samospeva na raven, ki je bila njegovim predhodnikom neznana. Bil je romantično navdušen nad svojo umetnostjo in ker je predvsem pokazal težnjo za ustvarjanje del, ki so nadahnjena z lastno inspiracijo, je vnesel v razvoj srbskega romantičnega samospeva novo kvaliteto. To se kaže v formalnih rešitvah njegovih samospevov, v njihovi tehnični ravni, v težnji za poglobljanjem glasbenega izraza in končno v psihološkem tolmačenju teksta. Razen tega je bil Marinković prvi srbski skladatelj, ki svojih najpomembnejših dosežkov ni utemeljeval na uporabi folklorne v umetni glasbi.¹² Njegovo skladateljsko delovanje predstavlja izgrajevanje umetniških načel nacionalnega glasbenega jezika, a rezultati tega so se pokazali posebno uspešno v samospevih.

Za Marinkovićevo ustvarjalnost na tem področju je tudi važno dejstvo, da je z razumevanjem in občutkom izbiral besedila za svoje kompozicije. Iskal je poezijo, ki je najbolj ustrezala njegovi romantični lirični naravi in v kateri je našel navdih. To so bile pesmi njegovih sodobnikov, romantikov, posebno pa so ga privlačili čustveni verzi Zmaja Jovana Jovanovića, Jovana Grčića-Milenka, Dragutina in Vojislava Ilića, Djura Jakšića in drugih. Zelo pozorno je spremljal pesniško ustvarjalnost v Vojvodini in Srbiji, tako da je komponiral nekatere pesmi le kratek čas zatem, ko so bile objavljene.

Marinkovićeve pesmi za glas in klavir lahko razdelimo v dve vrsti: 1. pesmi izvornih glasbenih misli, komponirane na verze umetne poezije, in 2. pesmi, komponirane v ljudskem duhu na verze umetne poezije, tako imenovane sevdalinke.¹³

¹² Pogosto se je razpravljalo o nacionalnih posebnostih njegovih del. Toda že Milojević je zapisal, da je »Marinković močna figura naše glasbene kulture ne zaradi tega, ker bi bilo v njegovi glasbi naših elementov, ampak zato, ker je ona ogledalo njegove osebne individualnosti. Kot tak je naš. Kot tak je vrednota«. Prim. Milojević M. Intimni umetniški lik Josifa Marinkovića, *ibid.*, str. 5.

¹³ Stana Djurić-Klajn je Marinkovićeve solopesmi za glas in klavir razdelila v tri vrste: 1. pesmi, v katerih je citiral ali obdeloval narodni melos; 2. pesmi, komponirane na tekst umetne poezije, ki pa so v narodnem duhu, in 3. pesmi originalne invencije na verze sodobnih pesnikov. Prim. Djurić-Klajn S., *Razvoj muzičke umetnosti u Srbiji (Andreis, Cvetko, Djurić-Klajn, Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji)*, Zagreb 1962, str. 617. Kar se tiče prve vrste, je treba poudariti, da ta dela ne kažejo pravega značaja Marinkovićeve ustvarjalnosti, razen tega pa nimajo nikakršnega pomena za nadaljnji razvoj srbskega romantičnega samospeva.

V prvo vrsto spada znatno večje število Marinkovičevih samospevov, med katerimi so tudi njegova najpomembnejša dela s tega področja. Kar se tiče formalnih rešitev teh kompozicij, najdemo med njimi kitične in prekomponirane oblike, posebno pa se kaže težnja za zaokroženostjo, ki je v skoro rednem ponavljanju začetnega dela. Zaradi tega dobimo vtis tridelnosti, v kateri je srednji del nesorazmerno dolg oziroma sestavljen iz dveh ali več odsekov. Ti odseki, ki jih tretira skladatelj kot obdelavo kitic, nosijo značilnosti individualnih in samostojnih celot, vendar ne tvorijo takšnih kompleksov, ki bi predstavljali izrazito kontrastiranje glede na prvi del. V teh samospevih sta dva elementa posebno pomembna. Marinković je izkazoval veliko pozornost tretiranju péte besede, upošteval pravilni jezikovni naglas in deklamacijo besedila, tako da je skupno z Mokranjcem postavil temelje metode za gojitev pétega jezika pri Srbih. Po Živkovičevih besedah slišimo v Marinkovičevih samospevih »začetke tistega razkošnega vibriranja, katerega naš jezik s svojimi ritmično muzikalnimi lastnostmi, a predvsem kot tonski jezik izdatno omogoča.¹⁴ Drugi zelo važen element v teh samospevih pa predstavlja skladateljevo pojmovanje klavirske spremljave in način njenega tretiranja. Njegov klavirski slog ni predstavljal le harmonsko podlogo péte melodije, ampak je bil sestavni del glasbeno-poetskega izraza, instrumentalno poglobljanje vsebine ali, kot je zapisala Stana Djurić-Klajn, »zelo izdelan del poetskega in psihološkega tolmačenja teksta, ki je pianistično zelo dobro napisan.«¹⁵

Kar se tiče druge vrste Marinkovičevih samospevov, je pripomniti, da so formalno manj razviti in primitivnejši kot pa tisti, ki pripadajo prvi vrsti. Vendar so tudi ti v srbski glasbi zapustili globoko sled s tem, ko so vplivali med drugim na Biničkega, Djordjevića in tudi na Konjovića.

Če primerjamo Marinkovičeve samospeve z deli njegovih predhodnikov, časovno v nekem smislu tudi sodobnikov, z deli Davorina Jenka in predstavnikov generacije čeških glasbenikov, ki so delovali v Srbiji, lahko sklepamo, da so njegova dela po obliki bolj komplicirana in bolj razvita, v ustvarjalnem izrazu pa imajo več življenjske sile in dinamičnega poleta. Ko se je povzpел iznad njih s svojo kompozicijsko tehniko, jih je Marinković zlasti presegel po načinu tretiranja péte besede in klavirskega sloga. Če pa primerjamo Marinkovičeve pesmi z razvojem evropskega samospeva, lahko opazimo, da pomenijo njegova dela znatno zamudo, ki je spričo političnih, družbeno-ekonomskih in kulturnih razmer tipična za srbsko glasbo nasploh. Medtem ko je na primer on s svojo pesmijo »Grmo« dal šele l. 1893 pri Srbih prvi povsem jasen tip prekomponirane forme, so Schubert, Schumann in drugi že v prvi polovici stoletja ustvarjali takšne oblike. Ali: Ko je Hugo Wolf kot njegov sodobnik dal z nadaljnjim poglobljanjem odnosa poezije, melodije in klavirja samospevu novo ekspresivno kvaliteto, je ostajal Marinković v okviru mnogo enostavnejših rešitev iz prve polovice stoletja. Vendar to dejstvo ne zmanjšuje Marinkovičevega pomena, zakaj on je prvi srbski skladatelj, ki je gojil samospev in njegova tovrstna dela pomenijo vrhunec romantičnega samospeva v Srbiji.

¹⁴ Prim. Živković M., *ibid.*, str. 21 in 22.

¹⁵ Prim. Djurić-Klajn S., *ibid.*, str. 617.

SUMMARY

Josif Marinković appeared on the Serbian music scene in the 80th years of the last century and continued to compose intensively for more than fifty years. He remained a consistent romantic though in this period important changes were taking place in the development of Serbian and Yugoslav music. It is therefore comprehensible that throughout his life he felt a special affinity towards the solo-song with piano accompaniment which is a typical form of romanticism. Having acquired a technical knowledge corresponding to the European standards of that time he succeeded to raise the Serbian solo-song to a higher level than anyone before him. In this way he gave the Serbian lied a new quality which we can perceive in the form of his songs, in their technical structure, in the tendency to intensify the expression and in the psychological interpretation of the text. Marinković was the first composer whose most important achievements are not based on the application of the folk-song in artistic music. His activity as a composer is important within the process of the formation of a national musical language and so many particularly successful results were achieved in his solo-songs.

Marinković's solo-songs can be divided into two kinds: songs with original musical ideas composed on the basis of artistic poetry and songs in a national idiom also composed on verses from artistic poetry. A considerably greater part of his solo-songs belong to the first kind and among them there are also the most successful examples. He paid special attention to a correct accentuation and declamation of the text in this works. The piano accompaniment is an essential part of the entire musical-poetic expression which is in this way intensified.

The solo-songs belonging to the second kind are less developed formally than those of the first kind, yet they left a distinctive trace in Serbian music.

A considerable retardation is noticeable if we compare the solo-songs by Marinković with the European development of the lied in that period. This retardation which is characteristic for Serbian music in general can be explained on the grounds of a specific political, economic and cultural situation in Serbia. Nevertheless it remains an important fact that Marinković was the first Serbian composer to cultivate the solo-song throughout his life. The works he created in this form represent the highest achievements of Serbian lied in the period of romanticism.

PROBLEM STILA V INTERPRETACIJI STANKA VURNIKA

Kristijan Ukmar

Ustvarjalna doba Stanka Vurnika (1898—1932) je trajala komaj deset let, od jeseni 1921, ko je stopil v službo k »Jutru« in pričel objavljati svoje prve članke, pa do jeseni 1931, ko ga je bolezen priklenila na bolniško posteljo. Vendar je v tem času ustvaril pomembna dela na različnih področjih. Bil je stenograf, prevajalec, etnograf in umetnostni zgodovinar, bavil se je z likovno in glasbeno kritiko, muzikologijo in glasbeno folkloro.¹ Ta vsestranost je zelo značilna za Vurnika, saj je bil po svojem bistvu prej umetnik kot znanstvenik, le da ga njegova življenjska pot ni pripeljala do tega, da bi se mogel in znal izražati v tej ali oni umetnostni zvrsti. Zato pa mu je njegovo kritično in raziskovalno delo pomenilo bolj iskanje življenjskega smisla in življenjske resnice in šele v drugi vrsti odkrivanje in logično spoznavanje kulturne preteklosti in sedanosti.

Seveda je to Vurnikovo, včasih že skorajda krčevito iskanje življenjskega smisla in pomena umetnosti prišlo bolj do izraza v njegovih kritikah, polemikah in razpravah kot pa v njegovem muzikološkem delu. Ne smemo namreč pozabiti, da je Vurnik promoviral iz umetnostne zgodovine in da si je pri tem študiju pridobil obsežno poznavanje zgodovinskega gradiva ter dobre metodološke prijeme. Dalje je v času, ko se je pričel ukvarjati s stilnimi problemi v glasbi — in to je bilo področje muzikologije, na katero je posegel — že imel za seboj več let dela kot glasbeni kritik, dela, pri katerem je dostikrat pokazal presenetljivo nadarjenost in posluš za glasbena dogajanja in za smernice glasbenega razvoja. Tako ima marsikatera njegova trditev nesporno še danes svojo tehtnost in vrednost. S tem, da sem opozoril na Vurnikovo subjektivistično, skoraj ekspresionistično duševnost, sem hotel hkrati pokazati le na nekatere značilne posebnosti njegove interpretacije stila, na katere naletimo pri razčlenjevanju njegovega pogleda na stil v glasbi.

Najvažnejše Vurnikovo delo o stilu je »Uvod v glasbo«, ki ga je Vurnik prvotno zasnoval v dveh delih: I.) Sistematični del in II.) Stil v zgodovini glasbe. Od tega je Vurniku uspelo dokončati le prvi del, drugi del pa je ostal fragment. Vzroki za nastanek tega Vurnikovega

¹ K temu prim. Ukmar K., Stanko Vurnik, življenje in delo, diplomska naloga, Ljubljana 1964.

dela so precej jasni. Kot kritik se je Vurnik stalno srečeval s problemom, kako naj bi svoje misli dovolj točno in dovolj razumljivo formuliral, ker mu je manjkalo njegovim stilnim in zgodovinskim nazorom primerno glasbeno izrazoslovje. Prav tako je ob svojem kritičnem delu, pa tudi v skrbi za razvoj slovenske glasbene kulture, pogrešal delo, ki bi njegovim nazorom primerno in pa slovenskemu bralcu razumljivo podalo pregled zgodovinskega razvoja glasbe.

Neposredna pobuda za tako delo pa je prišla od umetnostnih zgodovinarjev, zbranih okrog revije »Dom in svet«, predvsem od Franceta Stelèta in Izidorja Cankarja, s katerima je Vurnika vezalo prijateljstvo in strokovno sodelovanje. Leta 1926 je izšel Cankarjev »Uvod v umevanje likovne umetnosti«, v naslednjih letih pa prvi trije zvezki njegove »Zgodovine likovne umetnosti v zahodni Evropi«. Revija je tesno spremljala ta dogajanja, v njej je izšel osnutek Cankarjevega »Uvoda«, oceno »Zgodovine« pa je pisal celo Vurnik sam.² Tudi sicer je revija živo spremljala likovno problematiko. Tako sta urednika France Koblar in France Stelè gotovo želela, da bi se revija tudi čim bolj uveljavila na glasbenem področju in sta zato Vurnika kot glasbenega sodelavca prosila, naj tudi tu ustvari nekaj enakovrednega onemu, kar je že bilo ustvarjeno na likovnem področju. Tako je Vurnik leta 1928 pričel v reviji objavljati svojo študijo »Uvod v glasbo«, leto pozneje pa jo je nekoliko predelano izdal kot samostojno knjigo.³

Brez dvoma je že sam koncept Vurnikovega stilnega pregleda pod vplivom Izidorja Cankarja. Vurnik je, tako kot Cankar, nameraval najprej analizirati in terminološko opredeliti stilne pojave v glasbi, nato pa te pojave spremljati v zgodovinskem razvoju. Pa tudi sam »Uvod« je pod velikim vplivom Cankarjeve študije o stilu. Neposredne vplive in podobnosti bomo nakazali pri samem pregledu Vurnikovega »Uvoda«. Pač pa že sedaj lahko povemo, da Vurnik sam v predgovoru poudarja, da se je naslonil na sistem, ki ga je zgradil Cankar, na sistem, ki je »res umetnoten sistem in velja kot tak za vse panoge umetnosti vseh časov«.⁴

Najprepričljivejši razlog za to navezanost je dejstvo, da je bil Vurnik vzgojen v Cankarjevi šoli in si v njej pridobil osnovno in najvažnejšo izobrazbo, izobrazbo umetnostnega zgodovinarja. Tu se je navzel odpora do spekulativnega presojanja umetnosti, tu si je pridobil metodo za znanstveno obdelavo zgodovinskega gradiva. Vurnik je Cankarjeva predavanja poslušal šest semestrov, pri Cankarju je izdeloval disertacijo in pri njem promoviral. Tudi kasneje je z njim ves čas sodeloval. Tako nam je razumljivo, da je Vurnik od starejšega, bolj izobraženega in svetovljansko

² Cankar I., *Sistematika stila (osnutek)*, *Dom in svet* XXXIX, str. 123—127 in 146—152. Vurnik S., *Izidor Cankar, Zgodovina likovne umetnosti v zahodni Evropi*, *Dom in svet* XL, str. 186—187, XLI, str. 253—254, XLII, str. 217—218.

³ Vurnik S., *Uvod v glasbo*, *Dom in svet* XLI, str. 41—48, 85—89, 113—115, 152—154, 177—182, 213—218, 244—248, 271—274, 312—316. Delo je izšlo leta 1929 v Novi založbi. Knjiga nosi podnaslov I. Sistematični del. Ker pa Vurnik drugega dela ni izdal, v nadaljnjem razumem pod *Uvod v glasbo* le prvi del. V navedbah in citatih se opiram na knjigo.

⁴ Vurnik S., *ibid.*, str. 6.

razgledanega Cankarja sprejemal poglede in jih skušal čimbolj dosledno prenašati na glasbeno področje.

Prav tako so za Vurnikovo študijo značilni vplivi Vebrovih raziskav osnov psihološke in normativne estetike. Vurnik je Vebrova predavanja poslušal dva semestra na pravni fakulteti, kasneje pa še štiri semestre na oddelku za umetnostno zgodovino, tu dva semestra celo predavanja o psihološki in normativni estetiki. Pri Vebru je polagal tudi svoj filozofski rigoroz. Tako je jasno, da je tudi tu nastala določena odvisnost in da je Vurnik v svoji študiji iskal odgovor na nekatera vprašanja prav z Vebrovimi mislimi in to tem bolj, ker je Veber v svoji analizi estetskega doživljanja⁵ uporabil kot dokaze za svoje zaključke tudi številne primere iz glasbe.

Tretje delo, katerega vplivi se nesporno kažejo v Vurnikovi študiji, je Adlerjeva knjiga »Stil v glasbi«.⁶ Tudi Adler je zasnoval svoje delo v dveh knjigah: v prvi je obdelal stilne principe in stilne vrste, v drugi, ki je sicer ni izdal, pa je nameraval govoriti o stilu v zgodovinskih periodah. Poleg Cankarjevega dela je gotovo tudi Adlerjeva zasnova vplivala na Vurnika, da je svoje delo zasnoval podobno. Pa tudi pri obravnavi stilnih problemov samih se je Vurnik večkrat naslonil na Adlerja. Verjetno je bila namreč Adlerjeva knjiga edino delo o stilu v glasbi, ki ga je Vurnik poznal.⁷ Tako se je moral pri stilnih vprašanjih, ki so specifično glasbenega značaja, nujno nasloniti na ta vzor.

V svoji študiji se Vurnik naslanja še na nekatera dela, vendar v precej manjši meri kot na doslej omenjena. To so predvsem Scheringove raziskave psiholoških osnov glasbenega doživljanja,⁸ Volbachove razlage vsebine Beethovnovih sonat⁹ in Wagnerjeva razlaga vsebine Beethovnove Devete simfonije.¹⁰ Drugih del Vurnik v tekstu ne omenja, seznama uporabljene literature pa knjiga sploh nima, čeprav je Vurnik poznal in pri delu uporabil tudi še druga dela. Pogosti so stavki kot: »nekateri pravijo, da . . .« ali »znano je, da . . .«. Tako ne moremo dokončno ugotoviti, od kod vse je Vurnik črpal svoje navedbe. Poudariti pa je treba, da bi nam bili ti podatki bolj važni za oceno Vurnikove razgledanosti v glasbeni literaturi, kot pa za razumevanje njegovih pogledov. Za naš namen, da bi razčlenili Vurnikov pogled na stil v glasbi, je

⁵ Veber F., *Estetika, Psihološki in normativni temelji estetske pameti*, Ljubljana 1925.

⁶ Adler G., *Stil in der Musik, I. Buch, Prinzipien und Arten des musikalischen Stils*, Leipzig 1911.

⁷ Na koncu svoje študije o antični glasbi (prim. op.) Vurnik navaja literaturo, ki jo je uporabljal. Ta literatura je precej obsežna, vendar pa je Adlerjevo edino delo o stilu. Vurnik pa bi verjetno tudi pri tej študiji uporabil še kakšno delo o stilu v glasbi, če bi ga poznal.

⁸ Schering A., *Musikalische Bildung und Erziehung zum musikalischen Hören*, Leipzig 1911.

⁹ Volbach F., *Die Klaviersonaten Beethovens*, Köln 1911.

¹⁰ Na str. 115 »Uvoda« Vurnik pravi: »Najslavnejše Beethovново delo, Deveto, je Wagner takole razložil.« Sledi vsebinska razlaga simfonije. Vurnik pa ne navaja, po katerem Wagnerjevem delu jo je povzel.

v prvi vrsti važno, če vemo, iz kakšnih izhodišč je Vurnik izhajal. Čigava pa so ta izhodišča, pri vsem tem ni toliko pomembno.

Prvemu poglavju svoje študije je dal Vurnik naslov »Formalna vsebina glasbe« in je v njem obdelal »tonski material in njega oblikovanje«. V prvem delu poglavja, pri obdelavi osnovnega tonskega materiala, je analiziral in terminološko opredelil osnovne glasbene sestavine: tonski sistem, ton in pavzo, ponavljanje tona, dinamiko, tempo, ritem in takt. Pri tem se je precej naslonil na Adlerjevo poglavje o stilnih principih.¹¹ Posebno pri analizi ritma in takta se je docela naslonil na Adlerja in strogo ločil ritem od takta, pa tudi ritem kot kvalitativno in kvantitativno mero v glasbi od metruma kot kvalitativne in kvantitativne mere v govoricah. Naslon na Adlerja je očiten tudi pri obravnavi tonskih sistemov, tempa in dinamike. Pač pa se Vurnik razlikuje od Adlerja po tem, da postavlja za osnovni tonski material ton oziroma ponavljanje tona, in pavzo, medtem ko Adler meni, da je osnova motiv. V tem je Vurnikova interpretacija razvojno vzdržnejša, saj sta dodekafonska, posebej pa še elektronska glasba ovrgli trditev, da je motiv osnova oblikovanja.

Vendar pa se Vurnik tonskemu materialu ne približuje samo s formalne strani, ampak skuša razložiti tudi dejstvo, ki ga je poudaril že v uvodu. Tam pravi, da se je že neštetokrat primerilo, »da je kdo v zgodovini poskusil razbistriti vprašanje, zakaj in kako je mogoče, da oni fizikalno tako navadni in lahko razložljivi pojav tona in tonskih kombinacij sploh ne more na človeka učinkovati z umetnostno močjo. Stari narodi so si razlagali ta pojav z božansko čudotvornostjo, moderna znanost je nabrala kopico fizioloških, psiholoških, estetskih in drugih dognanj, ki pa vendar še niso v bistvu nikakršen neposreden odgovor za to, še vedno odprto vprašanje. Vzeti moramo ta učinek kot dano dejstvo; učinki, deloma morda tudi vzroki zanj bodo v tem uvodu razloženi.«¹²

To protislovje je značilno za zapletenost Vurnikovega značaja. Tako rekoč v isti sapi, ko poudarja, da še vedno nimamo nikakršnih zadovoljivih razlag za umetnostni učinek tonskih pojavov, obljublja, da jih bo skušal podati. Toliko močna je bila njegova težnja po tolmačenju glasbenih sredstev z vsebinske strani in s tem po iskanju izraznih ozadij teh sredstev. Pa vendar po drugi strani zopet toliko dvomi v upravičenost takšnih trditev, da ne omenja njihovih avtorjev, niti jih ne navaja kot svoje misli: »Že pojav tona samega na sebi in njega menjavo s pavzo . . . so si glasbeni psihologi in esteti . . . razlagali kot učinkovito menjavo znakov aktivitete in pasivitete . . . Dalje so ugotovili učinek samega ponavljanja istega tona v času kot ‚potrjevanje‘, ‚jačanje‘.« Ko obravnava ritem, pravi, da je pomen ritma za umetnostni učinek »dan v tem, da ga, kakor so ugotovili, občutimo kot red ali nered v trajanju in naglasih, ‚korakajoč‘, ‚skakajoč‘, ‚spotikajoč se‘, ‚zadržujoč‘ itd., kar omogoča

¹¹ Vurnik se je naslonil konkretno na tretji del poglavja Stilni principi, ki ima podnaslove: izbira in uporaba tonskega materiala, motiv in tonska surovina, nacionalni vplivi, tonaliteta, ritmični kriteriji, melodika, zvočnost, kompozicijska tehnika melodije (eno in večglasna), prednašanje, notacija (prim. G. Adler, *ibid.*). Podobnost obravnavane snovi je torej dovolj velika.

¹² Vurnik S., *ibid.*, str. 11.

glasbi v zvezi z ostalimi doslej naštetimi možnostmi celo vrsto predstav-
nih, čustvenih itd. učinkov.«¹³

V drugem delu prvega poglavja Vurnik obravnava načine oblikova-
nja tonskega materiala. Pri tem ugotavlja, da ima glasbenik dve osnovni
možnosti, da »1. lahko družiti tone zapored v časovne skupine (sukcesivno)
na tako zvani ‚horizontalni način‘ in dobi tako melodičen, linearen tvor,
2. pa lahko zveže dva ali več tonov ‚vertikalno‘, da zvenita istočasno
(simultano) kot sozvočje.«¹⁴ Ti dve kombinacijski možnosti je Vurnik
postavil kot temelj dveh nasprotnih principov v glasbi in pri tem ugo-
tovil, da oba principa lahko nastopata samostojno ali pa v eni od neštetih
kombinacij. Takšna misel se je Vurniku brez dvoma porodila v primer-
javi z likovno umetnostjo in s Cankarjevimi ugotovitvami. Očitna je
namreč sorodnost s Cankarjevim obravnavanjem oblikovanja telesnosti.¹⁵

Tako je Vurnik najprej obdelal enoglasje: princip melodije, vrste
melodij in kompozicijo melodije. Pri tem se je spet skoraj dosledno
naslonil na Adlerjevo analizo stilnih principov. Pri obeh je enaka ločitev
principa melodične melodije od deklamatorične melodije, kot tudi nava-
janje podvrsti obeh skupin. Prav tako Vurnik enako kot Adler razlaga
kompozicijo melodije: od motiva preko fraze do teme in tematske obde-
lave. Kot vmesno stopnjo med horizontalno in med vertikalno usmerjeno
glasbo navaja Vurnik polifonsko in polifonirajočo glasbo ter monodijo. Pri
obravnavi polifonske kompozicije navaja osnove kontrapunkta in zaklju-
čuje, da je to »koordinativno vezana kompozicija«.

Kot tretji oblikovni princip navaja Vurnik homofonsko glasbo, ka-
teri je »podlaga spoznanje ‚harmonije‘, t. j. čutnoempirična dognanja
glede skladnosti in neskladnosti nekih sozvočij.«¹⁶ Ko analizira homofonsko
kompozicijo, ugotavlja, da ima ta vedno vodilni glas, kateremu so ostali
glasovi harmonsko podrejeni. Zato imenuje takšno kompozicijo »subordi-
nativnega značaja«.

Tudi pri analizi oblikovanja tonskega materiala se Vurnik večkrat
sprša po izraznih učinkih raznih glasbenih oblik. Ko govori o melo-
diji, navaja tudi notranje vzroke za njeno gibanje in pravi, da gibanje
melodije »odloča ponekod čustvo, predstava, izraz teksta, ali pa lastni
formalni zakoni... Že naše nazivanje: ‚visoki‘, ‚nizki‘ toni kaže, da so
vsaj neke stilne dobe pripisovale temu višanju in nižanju gotov ‚simbolni
pomen‘.«¹⁷ Pri razmišljanju o izraznih učinkih intervalov izjemoma na-
vaja vir, po katerem je navedbe povzel: »Schering, ki je raziskoval ‚este-
tiko intervalov‘, pripisuje kromatičnim postopom ‚strastno hrepeneči‘
učinek, diatoničnim postopom v sekundah enostavno umirjenost.«¹⁸

¹³ *ibid.*, str. 14, 18.

¹⁴ *ibid.*, str. 20.

¹⁵ Tu mislim predvsem na nasprotje: ploskoviti stil — slikoviti stil. Kot bomo
kasneje videli, je Vurnik svoja nasprotna principa vezal na isti različni stilni izhodišči,
kot Cankar ta dva. Prim. Cankar I., *ibid.*

¹⁶ Vurnik S., *ibid.*, str. 42.

¹⁷ *Ibid.*, str. 22.

¹⁸ *Ibid.*, str. 23.

Smisel in namen tega uvodnega poglavja je jasen. V njem je Vurnik razčlenil osnovne glasbene elemente, obenem pa je opozoril na dejstvo, da glasba ne učinkuje na človeka samo po svoji formalni strani. Tu pa se poraja vprašanje, v kakšni meri sodijo slednje ugotovitve v razpravo o stilu v glasbi. Raziskovanje psihičnih učinkov glasbe na človeka je namreč nekaj čisto drugega, kot pa raziskovanje stila umetnin. To sta dve področji dela, ki zahtevata vsaka svojo metodo in zato mešanje med njima lahko pripelje do napačnih rezultatov.

To se je pokazalo v naslednjem poglavju z naslovom »Predmetna vsebina glasbe«, kjer Vurnik govori o »duševnih podlagah in doživetju v glasbi«. Tu se opira najprej na Vebrove raziskave psihologije estetskega čustvovanja:¹⁹ »Estetsko čustvo ne sloni neposredno na občutkih posameznih tonov. Nihče se pri poslušanju simfonije ne lovi od posameznega ‚prijetnega‘ tona do drugega, nego zbira ter ureja tone . . . v ‚like‘, t. j. si predstavlja kar cele motive, fraze, temata, organizme glasbenih teles, kompozicionalne organizme delov v celoti itd. Na predstavah takšnih ‚irealnih likov‘ . . . šele sloni pozitivno ali negativno estetsko čustvo.«²⁰

Tako Vurnik loči »čisto« in »pomensko« glasbo. »Čisto« glasbo ima za nekak »osnoven estetski tip, ker ima zgolj muzikalične predmetne podlage, t. j. zgolj muzikalične oblikovne predstave, ki nič ne ‚pomenijo‘, ki so pomenski, t. j. predstavno-asocijacijski, čustveno, miselno itd. indiferentne . . . Pomenska glasba z izvenmuzikaličnimi primesmi, ima med svojimi predmetnimi podlagami razen tonov še bodisi predstavne asocijacije, bodisi čustvovanje, stremljenje ali misli. Estetsko čustvovanje pri vsebinski glasbi ne sloni samo na predstavi forme, . . . zgolj na ‚fizičnem‘ liku (‚prvopotenčni lik‘) . . . nego tudi na pristojnem ‚pomenu‘ . . . tako, da ‚odgovarja‘ fizičnoakustičnemu liku pristojni, z njim organsko spojeni ‚duševni‘ lik (‚drugopotenčni lik‘).«²¹

Ti dve glasbeni zvrsti Vurnik stilno opredeli tako, da eni pripiše »čutni vtis«, drugi pa »duhovni izraz«: »V kategorijo čutnega vtisa spada predvsem čista glasba, deloma pa tudi predstavna in predstavno-občutenjska (ilustrativna), o duhovnem izrazu govorimo pri miselnih in miselno-čustvenih vsebinah. V tem smislu so zasnovani pojmi idealizem (duhovni izraz), naturalizem (čutni vtis) in realizem (hkrati vtis in izraz. Primeri Cankar, Uvod!).«²²

Da bi lažje razumeli Vurnikovo sklepanje, poskušajmo še enkrat analizirati njegova izhodišča. Prvo izhodišče so raziskave estetskega čustvovanja, s katerimi se Veber pridružuje smeri, ki jo lahko zasledimo že pri Kantu. Estetsko čustvovanje Veber namreč pojmuje kot posebno vrsto psihičnega doživljanja, ki ima svoje specifične karakteristike in ga ne moremo enačiti z ostalim predstavljanjem, čustvovanjem, stremlje-

¹⁹ Posebno se Vurnik tu opira na paragrafe: 7. Primarno in sekundarno predstavljanje, 8. Prvopotenčno in drugopotenčno predstavljanje, 9. Dej in vsebina predstavljanja. Snov, lik in relacija, 10. Neposredni in posredni prisvojeni objekti estetskega čustvovanja. Prim. Veber F., ibid.

²⁰ Vurnik S., ibid., str. 53.

²¹ Ibid., str. 54.

²² Ibid., str. 57.

njem itd. Drugo izhodišče pa je Cankarjeva stilna sistematika, ki človekovo doživljanje ob umetnini sploh pušča ob strani ter se omejuje na analizo formalne in pa predmetne vsebine umetnine v okviru stilnih kategorij idealizma, realizma in naturalizma ter na ugotavljanje odvisnosti teh elementov od splošne kulturne in svetovnonazorske orientacije dobe, v kateri je umetnina nastala.

Na prvi pogled nam postane jasno, da teh ugotovitev, pridobljenih na različnih področjih in z različnimi metodami, ni mogoče enostavno združiti v celoto. To pa je storil Vurnik. Za osnovo je vzel Vebrovo ugotovitve, vendar jih je interpretiral po svoje. Namen Vebrove »Estetike« je dokazati, da estetsko čustvovanje sloni vedno le na »irealnih likih«, na likovnem organizmu, ki je zunaj čustvujočega subjekta, ne pa na lastnem čustvovanju, mišljenju, stremljenju itd. ob umetnini. Pač pa lahko estetsko čustvovanje sloni ali samo na predstavah materialnega značaja, na »prvopotenčnih likih«, ali pa na teh in na predstavah čustev, misli, stremljenj, ki jih umetnina vsebuje, na »drugopotenčnih likih«. Vendar pa iz Vebrovega dokazovanja nikjer ne sledi, da bi bila med estetskim čustvovanjem ob »prvopotenčnih likih« in med estetskim čustvovanjem ob »drugopotenčnih likih« kakršnakoli kvalitativna razlika. Obratno, Veber ravno dokazuje, da takšne razlike ni. Vurnik pa jo je naredil, ne da bi jo utemeljil po isti poti, po kateri je prišel Veber do svojih ugotovitev, z analizo estetskega čustvovanja.

Misel, da imamo dve vrsti estetskega čustvovanja, je Vurniku omogočila, da je estetsko čustvovanje ob »prvopotenčnem liku« in estetsko čustvovanje ob »drugopotenčnem liku« prilagodil Cankarjevim stilnim ugotovitvam in prišel do sledečega zaključka: skladba, pri kateri subjekt čustvuje le ob predstavi njene forme, sodi v kategorijo »čutnega vtisa«, je torej naturalistična. Skladba pa, pri kateri človek čustvuje ob predstavi oblike in miselne ter čustvene vsebine, pa sodi v kategorijo »duhovnega izraza« in je po stilu idealistična. Pri tem je Vurnik tudi prezrl, da se Vebrovo ugotovitve nanašajo na doživljanje subjekta, Cankarjeve pa na umetnino in da obojih ni mogoče združiti. Prve namreč ne povedo ničesar o stilu, druge pa ničesar o estetski vrednosti umetnine.²³

Ni naš namen, da ugotovimo pravilnost ali nepravilnost, znanstveno vzdržnost ali nevzdržnost Vetrovih in Cankarjevih trditev. Vendar pa kljub temu lahko rečemo, da ima vsak od teh sistemov svojo vrednost, če ga razumemo kot samostojen organizem in da z njim lahko pridemo do določenih rezultatov, če ga uporabljamo v istem smislu, v katerem je bil postavljen. Samovoljne interpretacije pa nas lahko pripeljejo do krivih zaključkov in prav to se je primerilo tudi Vurniku.

Vurnik je torej prišel do zaključka, da je za stil skladbe važna prisotnost ali odsotnost nemuzikalnih elementov: predstav, asociacij, čustev, misli. Nezanesljivost tega zaključka se je pokazala takoj, ko je Vurnik

²³ Cankar v svoji študiji o stilu meni, da sodi estetski vidik med umetnostne vidike, vendar ne med vidike umetnostne znanosti. Zato ga tudi izloči iz okvira sistematike stila. Prim. Cankar I., Uvod v umevanje likovne umetnosti, Ljubljana 1926, str. 47.

enako Cankarju hotel opredeliti predmetno vsebino glasbe glede na stilne kategorije idealizma, realizma in naturalizma. Tu je takoj naletel na skoraj nerešljive probleme. Po Vurnikovem sistemu bi na primer absolutna glasba, recimo Mozartova, morala biti stilno bližje naturalizmu kot pa programska, na primer simfonična pesnitev. Prav tako bi vsa vokalno-instrumentalna dela, vključno veristično opero, morala biti manj naturalistična kot pa vsa zgolj instrumentalna dela. Takšne trditve pa bi bilo zelo težko zagovarjati. Tega se je zavedal tudi Vurnik. Zato je vokalno in vokalno-instrumentalno glasbo obdelal posebej, instrumentalno pa spet posebej. In da je pri tem prišel do vzdržnejših zaključkov je moral prvo razdeliti kar v pet, drugo pa v štiri kategorije.²⁴

Takšna razdelitev pa nima več tiste sistematične vrednosti, kot jo ima Cankarjeva, in premalo olajšuje stilno določanje glasbe. Pa še drug pomislek proti Vurnikovi obdelavi predmetne vsebine se pojavi v primeri s Cankarjevim »Uvodom«. Cankar namreč analizi predmetne vsebine posveča le majhen del svoje razprave, v glavnem se ukvarja s formalno analizo, čeprav je mnenja, da likovna umetnost ni nikoli »ustvarila ničesar, kar bi ne bilo že poprej upodobljeno na svetu . . . tako da so tudi snovno najbolj fantastični produkti vsaj kombinacija znanih posameznosti.«²⁵ Glasba pa nasprotno, vsaj v večini stvaritev, nima svojega predmeta. Kljub temu pa Vurnik posveča obravnavi predmetne vsebine glasbe največji del svoje študije.

Verjetno se je Vurnik tudi sam zavedal, da tako obširno razlaganje predmetne vsebine ni utemeljeno. Ob analizi »instrumentalne čiste glasbe«, ki po njegovem mnenju nima »pomenske« vsebine in doživljanje ob njej sloni samo na formi, je namreč zapisal, da je tovrstna glasba »edina, ki je res dostopna objektivni znanosti, ker je objektivna; racionalistične klesče analize jo zgrabijo vso, dočim popolnoma odpovedo pri iskanju simbolnega pomena najneznatnejšega motiva v realistični, idealistični, z eno besedo, subjektivistični glasbi.«²⁶

Zakaj se je Vurnik kljub temu toliko ukvarjal z iskanjem simbolnega pomena glasbe? Morda bomo to razumeli, če pomislimo na njegov svetovni in umetnostni nazor, na njegovo borbo za idejnost ter proti formalizmu in larpurlartizmu. Mogoče Vurnik sploh ni imel namena napisati delo, ki bi imelo vseskozi nesporno znanstveno vrednost. Ob razlagi vsebine Beethovnovе glasbe je namreč ugotovil, da so takšne razlage »sila riskantne z objektivnega in znanstvenega stališča. Imajo pa, dasi so

²⁴ Kategorije vokalne glasbe so: 1) Vokalna glasba idealističnega značaja, 2) Vokalna glasba čutno-naturalističnega značaja, 3) Vokalna glasba s predstavno-asociativnim slikanjem naturalističnega značaja, 4) Čuvstveno ilustrativna vokalna glasba naturalističnega značaja, humor, 5) Realistična vokalna glasba. Razdelitev instr. glasbe pa je taka: 1) Instrumentalni vložki v naturalističnem kontekstu, 2) Instrumentalna glasba naturalizma programskega značaja, 3) Instrumentalna absolutna glasba, realistični naturalizem, 4) Instrumentalna »čista glasba«, čisti senzualizem. Prim. Vurnik S., *ibid.*

²⁵ Cankar I., *ibid.*, str. 77.

²⁶ Vurnik S., *ibid.*, str. 119.

morda napačne, za neki del publike to dobro lastnost, da marsikomu napravijo skladbo sploh užitno.«²⁷

Torej si Vurnik tudi sam v nekaterih vprašanjih ni bil na jasnem. To nam potrjujejo tudi uvodne misli naslednjega, tretjega poglavja,²⁸ kjer pravi, da se vsebina in forma v umetnini medsebojno družita v neko »soglasnost, ki je tolika, da povzroči že izpremenitev najneznatnejše tonske podlage tudi izpremenitev vsebine in da moraš, če hočeš izpremeniti vsebino, izpremeniti formo. Določeni vsebini ‚odgovarja‘ samo ena, adekvatna forma in nobena druga.« Od te misli pa je le korak do zaključka, da je za spoznanje takšne ali drugačne umetnostne vsebine in s tem tudi stila važno le spoznanje glasbene forme in da ni tu potrebna nikakršna analiza predmeta in snovi. Takšen zaključek je seveda v nasprotju s prejšnjimi Vurnikovimi spoznanji.

Na splošno so Vurnikovi zaključki v tem in pa v zadnjem poglavju, v katerem obravnava »stil v glasbi«, jasnejši in pomenijo obenem z analizo elementov glasbene oblike v prvem poglavju najtehtnejši Vurnikov prispevek k raziskavam stila v glasbi. Tu Vurnik združi dosedanje ugotovitve in opiše značilnosti treh stilnih vrst, idealizma, realizma in naturalizma. Za idealistično glasbo meni, da se družijo z besedo, z idealističnim tekstom. Glasba sama poudarja idejno tehtne besede teksta z melodičnim, ritmičnim ali dinamičnim poudarkom. Tonski sistem je abstrakten, poiskan s pomočjo matematike ali na podoben način. Kompozicija je monofonska. Melodična linija ima idejno izraznost in je abstraktno členjena; najpogostejša je simetrija oblike. Ritem, dinamika in tempo so ravno tako podrejeni idejnemu izrazu.

Realistična glasba po Vurnikovem mnenju združuje idejni izraz in čutni vtis. Tu se več izraznih linij med seboj prepleta, kar zabriše idejni izraz linije. Vsaka melodija ima svoj ritem, tkivo je poliritmično. Veza na besede je sicer pogosta, vendar je pomen besede dostikrat zabrisan. Oblika je shematična, ne abstraktna. Pogosta je uporaba kanona, imitacije ali fuge.

Za naturalistično glasbo pa Vurnik meni, da obnavlja čutni vtis. Kompozicija je homofonska, pogosto je slikanje z akordi, pri katerem obstoji ena sama linija, pa še ta se dostikrat izgubi. Če je glasba vezana z besedo, je le z naturalističnim tekstom. Tonski sistem sloni na čutnih dognanjih, kakor recimo sistem dura in mola, enako akordi, na primer na občutku prijetnosti konsonanc in neprijetnosti disonanc. Glasba je členjena v takte in periode, medtem ko v skrajnem naturalizmu tudi ta členjenost odpade. Dinamika in tempo služita le za kontraste.

Seveda je tudi v teh navedbah še sled nedoslednosti, do katerih je Vurnik prišel pri obravnavi formalne, predvsem predmetne vsebine glasbe. Zato jim ne moremo vseskozi pritrditi, čeprav njihova zasnova verjetno drži. Številni raziskovalci stila v umetnosti priznavajo dve nasprotni stilni vrsti, pa najsi ju označujejo kot larpurlartizem — utilitarizem, apoliničnost — dionizičnost, objektivizem — subjektivizem ali

²⁷ Ibid., str. 110.

²⁸ Tu govori Vurnik o »estetski (umetnostni) vsebini glasbe«. Ibid., str. 127.

kako drugače. Zato je gotovo mogoče v glasbi ugotoviti stilni vrsti idealizem naturalizem z realizmom kot prehodom. Vendar pa je tako ugotovitev treba dokazati z analizo stilnih elementov na konkretnih glasbenih primerih, sistematično in v zgodovinskem razvoju. V prvem sistematičnem delu svoje razprave Vurniku to ni uspelo v zadovoljivi meri. Ker pa tu večkrat poudarja, da bo stvari bolje razložil v zgodovinskem delu, lahko verjamemo, da bi mu to uspelo. Žal je Vurnik od zgodovinskega dela napisal samo študijo o antični glasbi,²⁹ v kateri ni mogel dovolj uveljaviti svoje stilne poglede. Sam je bil mnenja, da »antična glasba in še posebej grška, torej vzhodnjaška glasba, ne spada strogo v okvir tega dela, ki sicer obravnava glasbo evropskega zapada od Kristusovega rojstva dalje.«³⁰

Nekaj pa nam povedo tudi uvodne misli v tej študiji, ki jih je Vurnik napisal v prepričanju, da jo bo dokončal in ki se zato nanašajo na celoten zgodovinski pregled. Iz njih razberemo, da je Vurnik nameraval pojasnjevati nastanek vsake umetnostne kulture iz svetovnega nazora celotne dobe, da bi mu torej različne oblike pomenile odsev različne notranje usmerjenosti dobe in umetnika. Zato je Vurnik v svoji študiji nameraval nakazovati predvsem notranja gibalna umetnostnega razvoja in ne le sistemizirati glasbena dela po skupnih znakih njihovih oblik. Na ta način je hotel Vurnik razvoj glasbe povezati s celotnim razvojem umetnosti in sploh s celotnim kulturnim razvojem.

To izrazito cankarjansko metodo je Vurnik pri pregledu antične glasbe tudi dosledno izpeljal. Ob navajanju vsakokratnih filozofskih sistemov in ob primerih iz upodablajoče umetnosti je opozoril na idealistično usmerjenost arhaične dobe, realizem klasične dobe in na naturalizem helenizma. Vendar pa se pri tem oblikovne in predmetne značilnosti stila le delno ujemajo z onimi, ki jih je postavil v »Uvodu«. Tako drži, da v antični glasbi nastopajo obenem z vedno večjim razvojem v naturalizem tudi vedno bolj instrumentalne oblike namesto vokalnih in da naletimo celo na primere programske vsebine. Prav tako se s trditvami v »Uvodu« ujema dejstvo, da so v arhaični dobi tonski sistemi postavljeni spekulativno, v helenizmu pa po čutnih dogonanjih.

Po drugi strani pa Vurnik v študiji ugotavlja, da se obenem z razvojem glasbe k naturalizmu tudi stalno veča ambitus melodije, medtem ko v »Uvodu« o ambitu sploh ne govori.³¹ Prav tako Vurnik v študiji prav malo govori o predmetni vsebini glasbe, ki ji v »Uvodu« posveča toliko prostora. Največja razlika med enim in drugimi ugotovitvami pa je v tem, da Vurnik v »Uvodu« pripisuje idealistični glasbi enoglasje, realistični polifonsko, naturalistični pa homofonsko kompozicijo. Grška glasba pa je skoraj v celoti enoglasna.

²⁹ Vurnik S., Stil v zgodovini glasbe, Dom in svet XLIV, 1931, str. 152—164, 262—270, 380—388, 466—474.

³⁰ Ibid., str. 155.

³¹ Zdi se, da je Vurnik pričel gledati na ambitus kot na stilni kriterij šele po letu 1928 in sicer pri obravnavi glasbene folklore, ker tam kriterij ambita prvič uporablja. Prim. Vurnik S., Studija o stilu slovenske ljudske glasbe, Dom in svet XLIII, 1930, str. 238—241, 310—318.

Iz tega, da Vurnik sam prihaja do drugačnih stilnih kriterijev, kot jih je nakazal v »Uvodu«, lahko sklepamo, da bi ga nadaljnji študij zgodovinskih dejstev pripeljal še do novih spoznanj in da bi tako sčasoma izboljšal vse nezadovoljive in neutemeljene zaključke, do katerih je prišel v »Uvodu«. To nam potrjuje tudi dejstvo, da je študija »Stil v zgodovini glasbe« pisana v celoti tehtnejše od »Uvoda«. Vurnik tu upošteva obširno literaturo in sklepa na podlagi zgodovinskih in drugih nesporno utemeljenih dejstev.

Vsekakor je bil Vurnik šele na pragu svojega razvoja in so se tako njegovi stilni pogledi šele polagoma izoblikovali. Ko bi se mogel razvijati še naprej, bi gotovo ustvaril sistematično glasbenega stila, ki bi vzdržala kritične pripombe ali bi vsaj bila samostojen organizem, ki bi nam po svoje tolmačil zgodovinski razvoj glasbe. Pa vendar tudi do tega, kar je Vurnik ustvaril, ne moremo zavzeti odklonilnega stališča. Ne smemo pozabiti, da je svoje zaključke o stilu v glasbi ustvarjal tako rekoč brez vzora. Omenili smo že, da razen Adlerjevega ni poznal nobenega dela o stilu v glasbi. Pa tudi če bi ga poznal, bi si verjetno ne mogel dosti pomagati z njim. Svoj stilni pogled na glasbo je namreč hotel opreti na dosežke slovenske znanosti, na Vebrove in Cankarjeve ugotovitve. V tem pa je bil vsekakor izviren.

S svojim delom je Vurnik prvi v slovenski kulturi opozoril na stilne pojave v glasbi in s tem vplival na razumevanje stila v naši glasbeni sredini, pa tudi na našo kasnejšo muzikološko dejavnost. Svoje stilne poglede je Vurnik uporabil tudi pri raziskavah slovenske glasbene folklore. Prvi je postavil tezo, da slovenske ljudske glasbe ni mogoče gledati zase, neodvisno od drugih dejstev, temveč samo v povezavi s celotno srednjeevropsko kulturno preteklostjo. S tem je vplival na razvoj naše etnomuzikologije. Pa tudi v kritiki je prav zaradi svojih stilnih pogledov postal idejni zagovornik tedanje najnaprednejše generacije skladateljev in pobudnik novih glasbenih smeri. Ista spoznanja je Vurnik prenašal na glasbeno poustvarjalnost in s tem vplival, da so sporedi naših glasbenih prireditvev postali naprednejši in okus našega poslušalstva modernejši.

SUMMARY

Stanko Vurnik was an art historian and ethnologist by profession. However, he soon became active in the field of musical criticism and musicology. As a student of the school of the Slovene art historian Izidor Cankar he felt a special affinity towards the problems of style. He thought that the only possible way of treating historical matter was to consider it from the view-point of style. Following the example of I. Cankar, he wrote »An Introduction to Music« where he presented a systematic survey of musical style. He also intended to write a survey of the historical development of music, but, unfortunately, his treatise never developed further than an initial fragment.

Vurnik's interpretation of style is primarily based upon the system of style as conceived in plastic art by Cankar and on the psychological and normative foundations of aesthetics by Francè Veber. In this way Vurnik tried to create his own con-

cept of musical style by combining both mentioned sources and considering all that is specific in music. Unfortunately, he quite overlooked the fact that the results of the investigations made by Cankar refer to the work of art while those by Veber are concerned with the subject. Consequently he was not aware that a simple combination of both of them is not possible. Hence the lack of clarity in his thoughts. Despite these facts we must acknowledge that his stylistic analysis of musical elements is of relatively great significance.

However, Vurnik amended and supplemented his conception of style in the fragment of his later study on the historical development of music. Vurnik's work is significant as he was the first in Slovenia to draw attention to the problem of style in music. In this way he exerted an influence on later investigators of this problem. Vurnik also succeeded in transferring his conception to the field of ethnomusicology and, through his criticism, made indirect influence on the development of musical activity in Slovenia.

1935

NAZORI SLAVKA OSTERCA O TRADICIJI V GLASBI
IN O GLASBENEM NACIONALIZMU

Katarina Bedina

Za vse skladatelje, ki v svojem delu iščejo nova pota in lasten glasbeni izraz, je značilno, da se otepajo tradicije. V odgovorih na vprašanja, koliko se skladatelj naslanja na dosežke predhodnih umetnikov in kakšen vpliv imajo na njegovo delo, je Slavko Osterc izredno pošten in nedvoumen. Spoštuje sicer samo izvorno, samostojno delo, vendar ne enostransko, kakor bi mogli na prvi hip sklepati po njegovih znanih besedah: »Fanatično odklanjam tradicijo«.¹

Osterc pravilno postavlja ostro mejo med prevzemanjem in nadaljevanjem tradicije. Kot zagrizen pristaš avantgardnih nazorov in del isto-
voti prevzemanje tradicije z epigonstvom, ker je prepričan, da preizkušena sredstva uporabljajo povprečni in manj nadarjeni skladatelji. Njihova dela ga ne zanimajo, smatra jih za nepotrebna v glasbeni literaturi in pravi: »... dvomim, da bi mi ‚wagnerjevci‘ raztolmačili ‚wagnerijanstvo‘ bolje nego Wagner sam«.²

Na podoben način je razložil nesmisel posnemanja kompozicijskih prijemov Mozarta, Verdija, Puccinija in drugih, sodeč, da ima skladatelj pri posnemanju nehote vezane roke in da ne more svojih umetniških potenc ne uveljaviti ne svobodno razvijati. Posnemanje starih mojstrov priporoča le v tem smislu, da naj iščejo novih izraznih možnosti, kakor so jih iskali — in našli — njihovi priznani vzorniki.³

Tako je Osterc sodil o prevzemanju tradicije, to je o prenašanju šablon ter že preizkušenih izraznih sredstev, posebno takih, ki so v zgodo-

¹ Jutro XVI/1935, št. 135.

² »Glavne struje sodobne glasbe in njih eksistenčna upravičenost«, Nova muzika I/1928, št. 1, str. 2.

³ Kljub temu, da se je Osterc strinjal z besedami Eduarda Hanslicka: »Alle Helden Wagners sind edel und langweilig« in da se ni mogel ubraniti posmehu Wagnerjevimi junakom in idejam, je cenil njegove glasbene kvalitete, toda le-te naj ostanejo enkratne: »Že iz spoznanja, da je Wagner neprekosljiv v svojem slogu ter iz spoštovanja do njegovih del, ga posnemajmo tako, da ga ne bomo posnemali.«, »Wagner in mi«, gl. Žena in svet 1933, št. 21, str. 571.

sem razvoju že dosegle najvišjo umetniško kvaliteto.⁴ Po njegovem mnenju naj tradicija sodobnim skladateljem služi kot dragoceni vir znanja in praktičnih izkušenj, hkrati pa naj jih usmerja v svet neraziskanega, medtem ko mora biti poglavitno stremljenje vsakega sodobnega umetnika izvirnost. V tem pojmovanju se je Osterc skliceval na najnaprednejše izročilo, to pomeni nadaljevati in razvijati lista revolucionarna načela, ki se komaj rojevajo in šele utirajo pot neslutnemu razvoju. Nadaljevanje tradicije si je predstavljal kot naravno potrebo in skozi stoletja nesprenemljivo zakonitost, ki zagotavlja kontinuiteto v razvoju umetnosti. Pozitivni odnos do tradicije preteklih dob se kaže tudi iz naslednje Osterčeve misli: »Sem mnenja, da tradicija ni ovira pri ustvarjanju novih vrednot, ampak pripomoček. In prav posebno še pripomoček pri ocenjevanju novih vrednot, bodisi tujih ali lastnih.«⁵ Tudi se ni strinjal z mnenjem Matije Bravničarja, da smo Slovenci srečen narod, ker nimamo tradicije, »največje cokle v svobodnem mišljenju in ustvarjanju.«⁶ Osterc se je takole zoperstavil: »Nekaj tradicije sicer imamo . . . pa zaradi tega nisem nesrečen. Res je, da to ni tradicija samih vzornih del, nekaj pa je na njih vendarle dobrega. Morda celo več, kakor mi danes s hipermodernimi očmi vidimo. . . . Mislim, da ravno zaradi pomanjkanja slovenske tradicije sedimo vsak v drugem taboru.«⁷

Končno ostane vprašanje, kje tradicijo nadaljevati in kako se osvoboditi vplivov. Za tako ustvarjanje, ki išče novih smernic, so po Osterčevem mnenju prvi pogoj »borbeni ljudje, ki si morajo predvsem postaviti za cilj, da prehitijo svojega učitelja«⁸ da se fanatično držijo tega cilja, čeprav včasih zaradi zunanjih ovir podvomijo vanj, kajti »prelome ustvarjajo itak samo borbeni ljudje.«⁹ Osterc je mislil na prelome s tradicijo, ki pomeni vsakemu začetniku osnovo, na kateri bo začel lastno ustvarjanje in je zato nujno vezan nanjo — ter je misel razvil še naprej: » . . . do popolne osamosvojitve pa manjka vsakemu produktivnemu še precejšnja porcija.«¹⁰

⁴ Tip klasične sonate je očiten primer glasbene forme, ki je dosegla popolnost, zato se je Osterc zavedal, da preko te meje ne gre: »Beethoven že tu (Klavirska sonata op. 110) nakazuje prekinitvev s strogo sonatno obliko, katero je ravno on privedel do največje umetniške popolnosti . . . Kako daleč je njegova sonata od Mozarta, a nikoli in v ničemer podobna sonatam romantikov. Že v tej sonati lahko zaslutimo, da bo šel Beethoven v svojih zadnjih opusih — od op. 130 naprej — petdeset let pred svojo generacijo. In res — samo še Regerju in Busoniju je bila dana ta možnost, nadaljevati delo tega giganta.«, gl. Zvuk 1935, št. 8/9, str. 317 — Osterc je večkrat obsodil skladatelje, ki se še vedno oklepajo klasicističnih oblik (reprise!) posebno sonate: »Utruja me večno sekvenciranje in vračanje melodičnih domislekov, za simfonijo nekaj predrobnih (Mendelssohn: Simfonija op. 56)«, Jutro XIII/1933, št. 69.

⁵ Ljubljanski Zvon L/1930, št. 6, str. 377.

⁶ Ob premieri Pohujšanja v dolini Šentflorjanski je Matija Bravničar objavil 12 točk o svojih nazorih o glasbeni umetnosti, med katerimi je tudi citirana. Prim. Gledališki list Opere 1928/29, št. 15.

⁷ Ljubljanski Zvon, op. cit.

⁸ Zvuk III/1935, št. 6, str. 228—231.

⁹ Zvuk III/1935, št. 1, str. 2.

¹⁰ »Nekaj razlag k premieri Iz komične opere«, Gled. list Opere 1928/29, št. 4, str. 27.

Torej absolutne samoniklosti skladateljskega ustvarjanja Osterc ni priznaval kot praktično možnost, vendar skladatelju ne zadostuje enkratno obracunanje z vplivi svojih, po dobrem preudarku izbranih vzornikov, temveč se mora od opusa do opusa boriti za osvoboditev od tujega in lastnega izročila, kolikor lastno že obstaja. V dokaz si je izbral najbolj značilnega skladatelja Igorja Stravinskega in njegove razvojne faze ter ugotovil: »Petruška je bila leta 1911 prava revolucionarna partitura. Če bi Stravinski ostal na razvojni točki Petruške, bi postal šablonski. Bila je prelom s tradicijo in ravno zato je tako sveža in značilna. ... Kdor danes piše ostate, si delo lajša, je pa lahko samo šablonski. Sedaj je dolžnost mlade generacije, da prekine s Petruško, ko že ostareva ideologija Schoenbergova, Bergova in Hábe, dolžnost najmlajših pa je, da že s Schoenbergom in imenovanimi pretrga. ... Muzika ima še večje možnosti razvoja! Za sebe rad priznam, da me je ravno Petruška pripeljal v tabor hipermoderne, a... se to danes ne bi zgodilo.«¹¹

Ob razmišljanju o tradiciji je prišel Slavko Osterc do zanimivih ugotovitev o značilnostih in stanju sodobne simfonične, komorne in operne glasbe, ki so aktualne še v današnjih dneh. Osnovno načelo, ki ga je zagovarjal v presojanju sodobnih del je, da glasba ni prišla v krizo, kakor so nekateri trdili vsled preskromne razgledanosti nad sodobnimi tendencami in zaradi premočne zakoreninjenosti v romantičnem estetskem presojanju, temveč nasprotno: Osterc se je navduševal za vsake harmonske drznosti ter formalne in instrumentalne novosti. V prepričanju, da je svet glasbe neizčrpen in da je še precej možnosti neodkritih, je sam takole menil: »Jaz sem trdno prepričan, da glasba danes ni v stanju krize, ampak v stanju eminentnega razvoja. Krizo čuti tisti, ki ne more slediti razvoju, ne more pa mu slediti tisti, ki premalo zna. Ker če hoče danes pisati nekdo opero, mora znati mnogo več, kakor (npr.) Haendel v svojem času.«¹²

V skladu z naziranjem, da bo le široka afirmacija sodobnega glasbenega jezika ustvarila ugodna tla delovanju naših umetniških potenc in da mora mlada skladateljska generacija čimprej doseči napredna gibanja v svetu, je zagovarjal Slavko Osterc svoje poglede na problem glasbenega nacionalizma in uporabe folklornih elementov v umetni glasbi. Njegovi kompozicijski nazori so bili nasprotni citiranju in obdelavi fol-

¹¹ Zvuk III/1935, št. 6, str. 191 — Ta članek v celoti sodi med najbolj zanimive v Osterčevi publicistiki, zlasti za osvetlitev njegovega zdravega odnosa do sodobne glasbe. Takrat, ko je večina sodobnih glasbenikov pri nas šele začela spoznavati vrednote Stravinskega in se podrobneje seznanjati z njegovimi novostmi z namenom, da bi jih morebiti prisvojili, šteje Osterc Stravinskega že med klasike moderne: »Da ta prelom (s tradicijo) mora priti v smislu napredka, a ne v smislu reakcije, je povsem očitno. Eno je gotovo: da danes Stravinski ne predstavlja več tiste stopnje, ki jo je razvoj moderne glasbe že dosegel in zato je interes za njegove novejšje kompozicije v celem svetu mnogo manjši kot je bil. Kakor so izgubili na aktualnosti Hindemithovi Kanoni in fuge, tako je izgubila stik z razvojem tudi diatonika Stravinskega in tehnika ostinata. S tem razumljivo nikakor ne mislim oporekati kvalitetam Petruške, toda Bergov Wozzek je dokaz, da ima glasba (in gledališče)... tudi drugo smer.«, prim. Gled. list Opere 1928/29, št. 4, str. 192.

¹² Zvuk III/1935, št. 6, str. 191.

klornih elementov, zlasti v simfonični glasbi. Prepričan je bil, da po njih segajo skladatelji brez lastnih ustvarjalnih idej in da njihovo delo ni umetnost, temveč bolj ali manj spretno rokodelstvo. V tem prepričanju ga je vodila osnovna misel, da ima vsak narodni napev svojega, čeprav neznanega avtorja, da ni delo množice in da je po svoji strukturi, izrazu ter sredstvih namenjen izključno vokalni, ki ga pa s citiranjem ni mogoče enakovredno prenesti v instrumentalno glasbo. »Vsako narodno pesem je komponiral ta ali oni poedinec, njegovo ime se ni ohranilo, pesem pa se je. ... (Zato) mislim, da ima današnji komponist do narodne pesmi prav tako in nič večjo pravico, da jo spet napiše, izpreminja in sploh uporablja v svojih samostojnih skladbah, kakor do pesmi neanonimnih avtorjev.«¹³ Uporaba narodnega blaga je po Osterčevem mnenju upravičena samo, če skladatelj napeve primerno harmonizira in združuje v vokalne cikle,¹⁴ nikakor pa ne citiranje narodne pesmi kot glavnega domisleka v daljših orkestralnih skladbah. Za slovensko narodno pesem sodi, da zavoljo preproste strukture ne more tvoriti slogovne celote s sodobno zasnovano skladbo, ker se napreden skladatelj v daljših instrumentalnih delih ne more ogniti kromatiki in kontrapunktični obdelavi.

Hrvatsko in srbsko narodno blago se po obliki in izrazu močno razlikujeta od slovenskega, zato se je le-to zdelo Ostercu bolj primerno za obdelavo v umetni glasbi. O tem ga je prepričala Balkanofonija Josipa Slavenskega, pri kateri je uvidel uporabo nekaterih najbolj svojjskih elementov, ki so le psihološko in izrazno vezani na srbsko in hrvatsko folkloro ter spretno pregneteni s sodobnimi sredstvi. Vendar se kljub temu Osterc nikoli ni mogel otresti dojma, da [pri takozvanem nacionalnem slogu, če je naslonjen preveč na narodne pesmi, ena skladba preveč nalikuje drugi, en komponist preveč drugemu in ena doba preveč drugi.«¹⁵]

V prepričanju, da je najboljši instrument za narodno pesem zbor, je imel Osterc uporabo ljudske motivike v operni glasbi, ki se že po svoji obliki in značaju razlikuje od absolutne simfonične, za manj zgrešeno, vendar pa nezaželeno: »... o folklori sem podobnega mnenja kot o eklekticismu: da zmanjšuje umetniško vrednost, zlasti pa izvornost tvorbe. Vendar mi je v dramskih delih ljubša nego v koncertni glasbi, kjer ima očividni namen iskati stikov s publiko na tuj račun.«¹⁶ Do skladateljev, ki so se močno opirali na narodno glasbo, je torej Osterc kazal odklonilno stališče iz treh razlogov: ker jih je imel za plagatorje, ker so večinoma uporabljali romantična izrazna sredstva (ta je bil v skladu z Osterčevimi načeli verjetno najtehtnejši vzrok) in ker jim je pripri-

¹³ Jugoslovan, I/1930, št. 108.

¹⁴ To svoje mnenje je Osterc nadrobneje razložil v oceni izdaje narodnih pesmi za moški zbor v priredbi Franceta Marolta (izdal in založil Akademski pevski zbor, Ljubljana 1930): »V poslednjem času se prireditelji narodnih pesmi ne zadovoljujejo več s samim kompliciranjem harmonij, ampak hočejo gojiti preproste domisleke v nekoliko večjih formah. ... Mislim, da je ta nov način stilizacije ljudskih pesmi nujno potreben. Odgovarja ambicijam naše dobe.«, prim. Jugoslovan, I/1930, št. 108.

¹⁵ Jugoslovan I/1935, št. 108.

¹⁶ Ljubljanski Zvon I/1930, št. 3, str. 183.

soval pomanjkanje umetniške potence. S takim stališčem je Osterc izzval nekatere nasprotnike pri slovenskih in še bolj pri jugoslovanskih skladateljih.

Nacionalno vprašanje, ki je preplavilo po prvi svetovni vojni vse dotlej nacionalno zatirane dežele, se je odrazilo tudi v našem glasbenem življenju, predvsem kot zunanji pojav. K vznujanju nacionalne zavesti sta bili usmerjeni tedanja publicistika in repertoarna politika z Glasbeno matico in Opero na čelu, vendar se je vihar nacionalnega navdušenja prvih povojnih let pri nas kmalu polegel. Že v teh letih ne moremo govoriti o izraziti nacionalni kompozicijski smeri na Slovenskem, pred Osterčevim nastopom pa se je podoba glasbenega življenja že bistveno spremenila. Nova ustvarjalna načela — najmočnejše sta jih zastopala Stanko Vurnik in Marij Kogoj — so že pred tridesetimi leti popolnoma izpodrinila ideologijo glasbenega nacionalizma Glasbene matice, ki je usmerjala vse naše tedanje koncertno dogajanje, v Operi pa so jih zamenjala še prej: v sezoni 1925/26, ko je postal njen ravnatelj Mirko Polič. Pri Srbih in Hrvatih je povzročilo vznujanje narodne zavesti večje posledice, zato je bil problem glasbenega nacionalizma pri njih v Osterčevem času še vedno aktualen. Imel je tudi mnogo večji odmev v skladateljskem ustvarjanju kot na Slovenskem, zato se je bolj utrdil in dalj časa trajal. To je bil vzrok, da je Osterčevo stališče o vnašanju folklore v umetno glasbo naletelo na odpor predvsem pri srbskih in hrvatskih sodobnikih. Sicer še leta 1935 zasledimo v ljubljanskih dnevnikih članke, ki opozarjajo na propad naše glasbene umetnosti, kolikor bodo domači skladatelji iskali še naprej vzore v modernih evropskih tokovih in ne v narodni pesmi. Toda ti posamezni primeri ne pričajo o ponovnem pojavu nacionalno usmerjene miselnosti, kajti v opernih, deloma tudi koncertnih programih in v skladateljskih prizadevanjih so se že zrcalile značilnosti sodobnega izražanja pri nas. Zaradi večje nacionalne usmerjenosti srbskih in hrvatskih sodobnih komponistov, so k njim počasneje prodirale nove evropske smernice, hkrati pa je bil to temeljni vzrok za javne napade na Slavka Osterca in za polemiko »Krizna in problem v našem glasbenem življenju,« ki jo je sprožil Antun Dobronić.

Povod za polemiko je bilo Osterčevo mnenje, da so kompozicijski prijemi, ki jih uporabljata Grgošević in Tajčević že zastareli, da so skladbe sicer lepe, ampak vedno bolj nezanimive. Dobronić pa je zagovarjal stališče, da se »izrazito nacionalni glasbeni avtorji veliko bolje afirmirajo v inozemstvu pod okriljem našega rasnega muzikalnega izraza in nacionalne kulture kakor sedanji, prejšnji in bodoči epigoni internacionalnega eklekticizma.«¹⁷ Nadalje je Dobronić svetoval vsem jugoslovanskim in še posebej slovenskim skladateljem, naj se poglobljajo v domače glasbene izvore, ker bodo le v iskanju muzikalnega izraza svojega naroda rešili problem naše nacionalne umetniške tvorbe. Seveda je bilo to pretirano nacionalistično naziranje povsem nasprotno Osterčevim kompozicijskim načelom. Svoje nacionalne pripadnosti se je docela zavedal, za napredek

¹⁷ Zvuk III/1935, št. 2, 3 in 4.

¹⁸ Zvuk III/1935, št. 3, str. 112.

slovenske glasbe in njeno afirmacijo v tujini je vložil vse svoje skladateljske, pedagoške in organizacijske sposobnosti, toda z mnogo širših stališč. Po festivalu sodobne glasbe v Pragi, kjer je bil izveden njegov Koncert za klavir in pihala, je zato s ponosom zapisal: »Češke kritike ugotavljajo pri moji skladbi izredno vitalnost, tehnično in kvalitativno evropsko višino, maksimum razvojne možnosti in pri tem nacionalno noto.«¹⁹

Svoje nazore o glasbenem nacionalizmu in citiranju folklornih elementov je Osterc dovolj jasno in nedvoumno izrazil, kot umetnik pa je tudi dokazal, da samo naslon na narodno pesem ni jamstvo za nacionalno noto skladbe. Čeprav mu nacionalna nota v presojanju tujih in lastnih del ni pomenila glavnega merila, je ni zanikal. Napadal je le neposredne prenose narodnih pesmi v instrumentalno glasbo ter mnenje, da je edina prava pot naših glasbenih ustvarjalcev v uporabljanju in obdelavi folklore. Kaj si je predstavljal pod pojmom nacionalne note, je sam najbolje pojasnil: »Po stilni usmerjenosti zavzema Anton Lajovic kot skladatelj isto mesto kakor Debussy pri Francozih. Njegovi zbori so vzorni in pristno slovenski. Ta pristna slovenska nota pa je posledica tega, ker komponist ni padel v folklor(o), ampak je črpal glasbene domisleke iz sebe, iz svoje notranjosti in ker je Slovenec, ni mogoče, da bi komponiral v kakem drugem tonu kakor v pristno slovenskem.«²⁰

SUMMARY

In spite of his radical principles Slavko Osterc objectively appreciated the significance and influence of the musical tradition in the creation of contemporary art. As a follower of revolutionary musical ideas he identified the utilisation of traditional elements, i. e. of the tried musical patterns with epygonism. However, he respected the continuation of tradition. So he thought that the achievements of the past epochs should be an important source of knowledge and experience to lead contemporary composers into the world of the unexplored. Osterc is of the opinion that every beginner, in spite of being bound to tradition, is obliged to search for new possibilities of expression and contribute with his new experiences to the application of tradition as an appropriate basis for orientation in the most progressive musical movements, whereas a strong affirmation of the latter was, in his view, the chief guarantee for successful musical creation in Slovenia. So he came in conflict with some nationally orientated composers chiefly among his Serbian and Croatian contemporaries. Being convinced that the folk-song was appropriate above all for vocal music because of its simple form and expression, he objected to the use of folklore elements in artistic music in general and especially in symphonic forms. He did not agree with those who warned against the degeneration of our artistic music by the composer's neglect of the folk-song and his use of models from the currents of modern European music. Though he was proud of his nationality, he proved to people in his country and abroad that the application of the folk-song as well as of folklore elements gave no guarantee for a national expression within composition and of its high artistic value.

¹⁹ Jutro XVI/1935, št. 215.

²⁰ Slavko Osterc: »Predavanje o Antonu Lajovicu v Radiu Ljubljana« (23. januarja 1939), Osterčeva mapa, rkp. odd. NUK.

FORMALIZEM IN EKSPRESIONIZEM V ESTETIKI EVROPSKE GLASBE

Ivo Supičić

V času, ko je vladal etos z ekspresivnim pomenom grških modusov, ali ko so v drugih civilizacijah, kot npr. na Kitajskem, povezovali glasbene elemente s kozmičnimi pojavi in letnimi časi ali pa z obdobji človeškega življenja, kot na Javi,¹ je institucionalni značaj teh atributov glasbe onemogočal, da se o njih dvomi, da se jih obravnava izven osvojenih filozofskih sistemov, katerih del so bili.² Toda ekspresivni pomen se je pripisoval glasbi tudi v Evropi in se pripisuje več ali manj še danes. V 19., posebno pa v 20. stoletju se pri spoznavanju, razumevanju in vrednotenju glasbenega dela poudarja vse bolj drugotni pomen vprašanja izražanja izvenglasbene vsebine. Tako zastopa B. de Schloezer naziranje, da estetsko gledišče usmerja pozornost *izključno* na dano formo, torej na estetsko oblikovan glasbeni element dela.³ Po M. Schoenu ustrezajo bistvu v značaju umetnosti samo tisti činitelji estetskega iskustva, ki pripadajo *predvsem* formi.⁴ Ne glede na nianse v teh naziranjih je pri tem važno razlikovati sicer pravilno dajanje prednosti glasbenemu elementu in njegovemu preučevanju pri celotnem spoznanju in vrednotenju glasbenega dela od negiranja obstajanja ali možnosti izražanja neke izvenmuzikalne vsebine z glasbo, kar je neutemeljeno. Zdi se, da ni izvedel v svojih zgodnejših delih tega razlikovanja niti E. Souriau, ki je sodil, da imajo od vseh razmišljanj, ki so svojstvena filozofiji umetnosti — pa naj bi bilo ostalo še tako interesantno — znanstveno vrednost le tista, ki se nanašajo na striktno pozitiven študij forme.⁵ Nasprotno pa je pozneje Souriau naziranja, da je lahko glasbeno delo izraz izvenmuzikalne vsebine, pri čemer poudarja, da ni razloga, da se le glasbi vsiljuje neki *purizem*, ki se ga v drugih umetnostih ne ceni.⁶

Vendar je značilno, da pri negiranju izraznih in deskriptivnih sposobnosti glasbe večina avtorjev, ki zavzemajo formalistično stališče, ne

¹ Prim. Sachs C., *The Rise of Music in the Ancient World*, New York 1943, str. 110 in dalje.

² Prim. Francès R., *La perception de la musique*, Paris 1958, str. 252.

³ Prim. Schloezer B., de, *Introduction à J. S. Bach*, Paris 1947, str. 259.

⁴ Prim. Schoen M., *The aesthetic attitude in music*, Psychological Monographs, Princeton 1928, št. 39, str. 169.

⁵ Prim. Souriau E., *L'avenir de l'esthétique*, Paris 1929, str. 36.

⁶ Prim. Souriau E., *O odnosu među umjetnostima*, Sarajevo 1958, str. 144.

upošteva poslušalca in činitelj doživljanja, ker ju imajo za element, ki je zunaj same umetniške aktivnosti, samih estetskih kriterijev. Po takšnem naziranju je vredna pozornosti samo umetnikova svoboda, ki rodi »čiste forme« in potemtakem zahteva, da se jo osvobodi mita ekspresivnosti in izražanja.⁷ V tem smislu je izjavljal tudi Stravinski, ki je imel glasbo v bistvu za nesposobno, da karkoli (občutje, odnos, psihološko stanje, prirodni pojav) izrazi, in ki je sodil, da je zloraba povzdigniti publiko v razsojevalca vrednosti glasbenega dela. Toda Stravinski je izražal v mlajših letih tudi drugačna mišljenja, tako na primer 1913, da je v *Sacre du printemps* želel izraziti sublimno rast narave, ki se obnavlja, globoko drhtenje univerzalne rasti, sakralni strah pred opoldanskim soncem...⁸ Ta in podobna mišljenja potrjujejo ne samo obstajanje različnih variant formalističnega pojmovanja glasbe, ali — kot pri Stravinskem — resne težave, da se formalizem dosledno brani, ampak tudi to, da ta predstavlja določeno omejevanje, izvršeno v imenu »čistosti« umetnosti in njene obrambe pred zunanji, umetnosti tujimi primesmi. Čeprav se formalizem lahko definira kot koncepcija, ki izpodbija vsako možnost izražanja izvenmuzikalne vsebine z glasbo, a ekspresionizem kot koncepcija, da je glasba sposobna izražati določeno izvenmuzikalno vsebino, obstajajo pri raznih avtorjih znatne razlike v formuliranju enega kot drugega pojmovanja, medtem ko poskušajo nekateri, kakor G. Brelet, ta pojmovanja sintetizirati in najti srednjo rešitev.⁹

Nekateri avtorji pa ne le priznavajo realnosti izražanja, ampak ji dajejo celo prednost. P. Dukas je imel izraz za bistveni element glasbe.¹⁰ J. d'Udine je enako smatral neko Bachovo fugo ali Mozartovo sonato kot neko stran Berliozu ali Wagnerja za »transpozicije« izvenmuzikalnih vsebin in doživljanj. Zastopati stališče, da so ti mojstri v njih iskali samo zvočne kombinacije, bi po tem avtorju pomenilo okrniti njihova dela in jim odvzeti del človeškosti, ki jih je napravila nesmrtni.¹¹ In M. d'Ollone je imel izražanje občutja v glasbi za nekaj nespornega.¹² H. Delacroix pa je sodil, da vsaka forma simbolizira občutja, tako da neekspresivne glasbe pravzaprav sploh ni.¹³ Nasprotno pa zastopajo drugi estetiki samo *prioriteto* izražanja, tako R. Arnhem, za katerega izraz ni dodatek neki posebni primarni perceptivni danosti, ampak je neposredni učinek globalnega delovanja glasbenega dela, medtem ko posameznosti fature, razni formalni elementi, čeprav so sestavni del motiva ekspresije, ki jih zahteva, pridejo v drugi plan.¹⁴ Tem pretežno spekulativnim poskusom reševanja problema so se pridružili povsem umestno tudi prvi poskusi empirijskega

⁷ Prim. Francès R., *La perception de la musique*, str. 252.

⁸ Prim. Goléa A., *Esthétique de la musique contemporaine*, Paris 1954, str. 26—27.

⁹ Prim. Brelet G., *Le temps musical*, Paris 1949, 2 zvezka.

¹⁰ Prim. Dukas P., *Écrits sur la musique*, Paris 1948.

¹¹ Prim. Udine J. d', *L'art et le geste*, Paris 1910, str. 195.

¹² Prim. Ollone M. d', *Le langage musical*, Paris-Genève 1952 I, str. 38.

¹³ Prim. Delacroix H., *Psychologie de l'art*, Paris 1927, str. 303.

¹⁴ Prim. Arnhem R., *The priority of expression*, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Cleveland 1946, zv. 8, št. 2, str. 106—109.

pristopa. Tako je svoj čas izvedel V. Lee med številnimi glasbeniki v Angliji, Nemčiji in Franciji anketo, ki je pokazala, da se je približno polovica opredelila za naziranje, da je glasba »samo glasba«, oz. polovica za to, da prenaša tudi nekaj izvenmuzikalnega.¹⁵ Zanimivejši so rezultati, ki izhajajo iz psiholoških eksperimentov, ki jih je zadnji čas izvršil R. Francès.¹⁶ Večina poslušalcev in glasbenikov, ki ne priznavajo zveze med glasbeno in izvenglasbeno vsebino, navajajo pri tem stalno kot razlog splošne estetske principe o značaju glasbe ali pa neko teorijo o samozadostnosti in specifičnosti forme. Ti večinoma ne trdijo, da take zveze niso sposobni odkriti. Včasih jo navzlic svojemu naziranju celo navajajo. Vendar imajo to za estetsko neopravičeno, nesmiselno in diletantsko užalitev glasbe. Iz tega je razvidno, kot sklepa Francès, da vplivajo na posamezna naziranja o izraznih sposobnostih glasbe splošna estetska pojmovanja in vzgoja posameznika. Ta aspekt problema je poskušal osvetliti zlasti L. Meyer, ki je poudarjal, da glasba dobiva izrazno in simbolično funkcijo samo pod pogoji, ki jih določajo zgodovinski in kulturni činitelji.¹⁷ Prav gotovo je namreč, da vplivajo na pojmovanje te funkcije širši družbeni aspekti, navade in mentaliteta časa. Omenili smo že skoro obvezen pristop poslušalca h glasbenemu delu v smislu izraznosti in simbolike v starih kulturah Kitajske, Jave in antične Grčije. Tam je obstajal skoro normativni značaj estetske kontemplacije. Neki stari spisi o glasbi govore ne le, *kaj* je treba v glasbi odkriti in slišati, ampak tudi, *kako* je treba k posameznemu delu ali zvrsti pristopiti. Tako je bil način poslušanja in pristop h glasbi naznačen s celim filozofskim in religioznim kontekstom, z družbeno funkcijo in namenom glasbe v danem okolju. Bolj ali manj enako je bilo tudi v umetno glasbo v evropski civilizaciji.

V času, ko se je začela v Nemčiji oblikovati romantična koncepcija glasbene umetnosti, po kateri glasba ni le sestav tonov, ampak je tudi odkritje nečesa globokega in skrivnostnega v svetu in človeku, poslušajo Haydna in Mozarta, pa tudi Bacha s te perspektive. Takšno gledanje se je kazalo tudi v različnih nemških časopisih tega časa, približno med leti 1798 in 1805. Od tedaj začne ekspresionistična koncepcija prevladovati, temu ustrezno se tudi interpretira umetnost preteklosti.¹⁸ Toda že v 18. stoletju je bila ena izmed najpomembnejših tem glasbene estetike teorija o »afektih«. Čeprav je imel J. Ph. Rameau glasbo za fizikalno-matematično »znanost« (toni bi morali biti predmet preučevanja fizike, njihovi odnosi pa predmet raziskovanja matematike), je videl njen namen v tem, da ugaja in da vzbuja v človeku »strasti«. Podobno naziranje imata tudi J. Mattheson in J. A. Scheibe, kar v tedanji terminologiji pomeni, da mora glasba izražati določena občutja.

Če pozneje v 19. stoletju močneje poudarjajo formalne aspekte glasbe in se afirmira nekoliko formalističnih teorij, od katerih je najbolj

¹⁵ Prim. Lee V., *Music and its lovers*, London 1932, str. 28 in dalje.

¹⁶ Prim. Francès R., *La perception de la musique*, str. 254.

¹⁷ Prim. Meyer L., *Emotion and Meaning in Music*, Chicago 1956.

¹⁸ Prim. tekste, ki jih je objavljval od l. 1799 dalje Kantov učenec Chr. Fr. Michaelis v *Allgemeine musikalische Zeitung*.

izdelana Hanslickova,¹⁹ je tako med drugim zato, ker so romantične koncepcije glasbenega izraza ne glede na sprejemljivo jedro pokazale tudi velike hibe in pretiravanje v tolmačenju dejstev. Razen tega izgubi umetna glasba v tem času dovršen del svoje dotedanje funkcionalnosti in postaja vse bolj samostojna aktivnost, ki se ne povezuje nujno z nekimi zunanji priložnostmi in izvenmuzikalnimi nameni, ampak se izvaja vse bolj v koncertni obliki kot koncertna glasba. Tej osamosvojitvi glasbe na *družbeni* ravni ustrezajo tudi teorije o njeni avtonomnosti na *estetski* ravni, ne samo glede na izvenmuzikalno vsebino, ki bi jo glasba morala »transponirati« v svoj lasten jezik, ampak tudi glede na druge umetnosti. Znano je sicer, da je Hanslick, ki je zastopal formalistično stališče, močno branil načelo avtonomije glasbene umetnosti v nasprotju s Heglovimi idejami o edinstvu vseh umetnosti. Močan prodor formalizma nastopi torej po polnem razmahu romantičnega ekspresionizma. Emancipacija glasbe na ravni družbene potrošnje in oblika izvajanja pa sta vplivali tudi na način poslušanja in pristopa h glasbenemu delu — samo kot glasbenemu, ne kot nosilcu nekega izvenmuzikalnega sporočila ali izvenmuzikalne vsebine. Ta proces se je nadaljeval in stopnjeval v 20. stoletju, ko tudi radio predstavlja glasbo v njeni »čistosti« in izključuje sleherni vizualni ali drug izvenmuzikalni okvir. V našem stoletju se je formalistična tendenca znatno razvila tudi pri mnogih glasbenikih, zlasti komponistih. Celó v znanstvenem tolmačenju glasbenih del preteklosti se postavlja akcent na formalne elemente, tako npr. pri Beethovnu na začetke politonalnosti, celo na elemente dodekafonije ali na harmonijo osnovano na intervalih kvarte, kar je delal Schönberg. Uvajanje človeškega glasu v *IX. simfonijo* bi govorilo npr. po mnenju Scherchena samo za potrebo, da se skladatelj zateče k različnim timbrom, ki so drugačni od zvočnih barv orkestra, a ne za izrazno namero.²⁰ Med Mozartom in Beethovnom bi bile samo razlike v glasbenem »jeziku«, to je v načinu pisanja, tehniki, osebnem stilu, kar je treba razumeti izključno kot pogostost določenih melodičnih shem.²¹ Dejansko pa obstajajo tudi druge globlje razlike, ki presegajo te elemente.

Napaka vseh takih in podobnih naziranj je v tem, da generalizirajo, da so ekskluzivna in da zavoljo enega principa ali celo realnosti zmanjšujejo vrednost ali prisotnost drugih načel in dejstev. Napaka je tudi v tem, da niso dovolj poglobljena in da se pravilno ne razume niti samih pojmov forme in vsebine, da se ne uvidi, da predstavljajo samo dva aspekta iste umetniške resnice, zaradi česar jih je treba gledati v medsebojni povezanosti, da dobe tisto mesto, ki jim gre v določenih delih ali historičnih in stilnih okvirih (ne da se jim na splošno daje samo glavno ali izključno mesto). Nesporno je na primer, da je v obdobju klasike pozornost *pretežno* usmerjena na formo, v romantiki na izraz. Vendar

¹⁹ Prim. Hanslick E., *Vom Musikalisch-Schönen, ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1854.

²⁰ Prim. Scherchen H., *Vom Wesen der Musik*, Zürich 1946, str. 206.

²¹ Prim. Schloezer B. de, *Sur le langage musical*, *Journal de Psychologie*, Paris 1951, št. 1—2, str. 250 in dalje.

to niti najmanj ne pomeni, da je vsa klasična glasba neekspresivna ali pa da niso romantiki izkazovali formi nikakršne pozornosti. Če je pretirano misliti kot je mislil P. Dukas, da diktirajo vsako novost glasbenega jezika imperativi, ki izhajajo iz potrebe po izražanju²², je tudi nepravilno naziranje, po katerem bi bil razvoj glasbe izključno omejen na novosti s področja tehnike, forme, ritma in harmonije. Ta je nekje pogojen po potrebah izražanja glasbene vsebine, a nekje — po njej — tudi izvenmuzikalne vsebine. Povsem elementarno in splošno znano je dejstvo, da skladatelji ne uvajajo tehničnih novosti vselej ali izključno zaradi njih samih.

Čeprav ni treba zmanjševati razlik v naziranjih, je gotovo, da te — kot je že omenjeno — izhajajo deloma iz nespornosti in nerazumevanja, ki izvira morda še iz razprav v času Hanslicka, ki je odločno branil formalizem in postavljajal nasproti Wagnerja in Liszta Brahmsovo ustvarjalnost. Toda v 19. stoletju problem glasbene izraznosti ni bil nov, le postavljal se je v povsem drugačnem družbenem, miselnem in čustvenem ozračju kot v 18. stoletju. V stoletju prosvetljenstva so o njem pisali M. P. G. de Chabanon, J. J. Rousseau, A. Morellet in J. Ph. Rameau v Franciji, J. A. Scheibe, J. J. Engel in J. Mattheson v Nemčiji in Ch. Avison v Angliji. Ta čas je sledil času, ko so klavsenisti s svojimi kompozicijami imitirali kokoši, kukavice, slavce in človeške temperamente, ko je Froberger »slikal« z glasbo ljudi in njihove značaje, Buxtehude pričaral prirodo in planete in Kuhnau biblijske prizore. To je bil čas omenjene teorije o »afektih«, razprav o »imitiranju« prirode v glasbi in s tem v zvezi tako imenovanega tonskega slikanja.

V tem času pa tudi pozneje ni imel skrajni in dosledni formalizem mnogo branilcev. De Chabanon je bil njegov prvi izraziti predstavnik v glasbenem svetu 18. stoletja in hkrati Hanslickov predhodnik. Poleg Hanslicka so ga v 19. stoletju zastopali še H. G. Nägeli, J. F. Herbart, G. Th. Rechner, R. Zimmermann in M. Lazarus, pozneje zlasti H. Riemann in F. Brenn. Nasprotno pa ima daljšo tradicijo ekspresionizem. Glasbo je imel za izraz človeka ali »imitacijo« njegovih duševnih stanj že Aristotel. Pozneje zastopa ekspresionizem za razliko od svojega sodobnika Boecija Kasiodor, ki podčrtava čutno in psihološko delovanje glasbe. Za njega kot kontemplativca ima glasba alegorični pomen, je simbolični izraz globlje harmonije duhovnega reda in izraz višjega, duhovnega sveta. Avtorji, ki so mnogo bližji našemu času kot J. J. Rousseau, A. Morellet, J. Ph. Rameau, J. Mattheson, J. A. Scheibe, J. J. Engel, Ch. Avison in W. H. Wackenroder v 18. stoletju ter J. G. Herder, L. Tieck, F. Novalis, E. T. A. Hoffmann, F. Hausegger in H. Kretzschmar v 19. stoletju se strinjajo v naziranju, da glasba izraža ali da more izražati neko izvenmuzikalno vsebino. Razen preje navedenih estetikov našega časa so vprašanje glasbenega izraza še zlasti preučevali D. Cooke,

²² Prim. Dukas P., *Ecrits sur la musique*, str. 123.

E. Ansermet in S. K. Langer, od katerih sta prva dva zastopala ekspresionizem, Langerjeva pa simbolizem.²³

Vendar ni še vse do danes uvedena v problem muzikalnega izražanja popolna jasnost, a prav tako tudi ne v terminologijo. V sodobni glasbeni estetiki se je v glavnem ustalila uporaba izraza *forma*, da se z njim označi estetsko oblikovan glasbeni element v kompoziciji. Tako se govori o melodični formi, o časovni in ritmični formi, o harmonski formi, kakor tudi kratkomalo o formi ali glasbeni formi. Pomen tega izraza je treba razlikovati od pomena besedi »glasbena forma« ali »glasbena oblika«, ki označujeta strukturo glasbenega dela (npr. menuet, rondo, scherzo ali širše: suito, sonato, simfonijo itd.). Izraz forma tudi nima, kar se tiče pomena in estetske orientacije, ničesar skupnega z izrazom *formalizem*. Medtem ko je forma običajno estetsko dejstvo, je formalizem estetsko gledanje in koncepcija. Tako se tudi izraz *ekspresionizem*, ki označuje v glasbeni estetiki tisto estetsko pojmovanje, ki priznava glasbi moč izražanja določene izvenmuzikalne vsebine, ne sme enačiti s tistimi tokovi v moderni glasbi, ki jih imenujemo »ekspresionistične«. Enako ne smemo s temi smermi in z ekspresionizmom istovetiti izraza ali ekspresije na sploh kakor tudi ne ekspresivne glasbe, ki se je pojavila že zdavnaj pred »ekspresionistično« smerjo 20. stoletja. Dovolj je, da se v tem pogledu spomnimo del avtorjev, kot so Josquin des Près, Luca Marenzio, Carlo Gesualdo da Venosa ali Orlando di Lasso.

Nadalje je treba, kot smo že poudarili, razlikovati razne ekspresionistične in formalistične estetske zamisli: je več ekspresionističnih estetik, od katerih nekatere niso povezane z romantiko; prav tako pa ne obstaja samo eden, samo Hanslickov formalizem. Vendar se je problem glasbenega izraza postavljajl dosti dolgo preveč ozko in izključeno. Ker ga je zanesla polemična vnema, je bil tudi sam Hanslick žrtev romantičnih pretiravanj, čeprav se je hotel prav proti njim boriti. Danes lahko pregledamo Hanslickovo estetiko, ki je v osnovi in celoti nesprejemljiva, v zadostni časovni distanci in če jo postavimo v zgodovinski okvir, ocenimo bolj trezno in objektivno. Brez dvoma Hanslick ni imel prav, ko je zanikoval vsako možnost, da se z glasbo kaj izrazi. Vendar je imel prav, ko je oporekal mislim, da je glavni cilj vsakega glasbenega dela izražanje občutij. Takšno »sentimentalistično« koncepcijo je zastopal že J. Ph. Rameau, ki ni uvidel, da izražanje izvenmuzikalne vsebine na sploh, a navsezadnje tudi občutij, ni ali vsaj ni nujno namen vsakega glasbenega dela že zato, ker obstaja tudi čista glasba.

Nadaljnje važno razlikovanje se tiče namreč prav čiste in ekspresivne glasbe. Če jemljemo za merilo oziroma kriterij razlikovanja izrazno, ekspresivno vrednost glasbe, se nam vsiljuje osnovna razlika med *ekspresivno* glasbo, ki izraža neko izvenmuzikalno vsebino, in *čisto* glasbo, ki izraža izključno muzikalno vsebino. Če pa vzamemo za merilo razlikovanja značaj zvočnega vira, ki je določen za izvajanje glasbenega dela, se

²³ Prim. Cooke D., *The Language of Music*, London 1959; Ansermet E., *Les Fondements de la musique dans la conscience humaine*, Neuchâtel 1961, 2 zvezka; Langer S. K., *O smislu u muzici*, Zvuk, Beograd 1966, št. 69, str. 459—486.

pojavi osnovna razlika med *vokalno, instrumentalno* in *vokalno-instrumentalno glasbo*. Potrebno je tudi podrobnejše razlikovanje, kot je tisto med »absolutno« in »programsko« glasbo, ki ni niti zadostno niti precizno, medtem ko je nepravilno postavljati ti dve vrsti v medsebojno nasprotje. Izraz »absolutna glasba« je neprimeren že zato, ker ne moremo imeti nobene glasbe in niti enega glasbenega dela za absolutnega. Razen tega je nasproti absolutnemu pojem relativnega, a o »relativni« glasbi se nikoli ne govori. Prav tako je neopravičena uporaba besedi »čista« glasba za označevanje instrumentalne glasbe (ki bi bila torej v tem smislu »čista«, ker ni povezana z nikakršnim izvenmuzikalnim izraznim sredstvom, z besedo, kar je navadno v vokalni in vokalno-instrumentalni glasbi). Instrumentalna glasba je »čista« samo po značaju svojega zvočnega vira, kar seveda niti najmanj ne vključuje misli, da ne more biti ekspresivna. Potemtakem je povsem nevzdržno postavljati kot medsebojno nasprotje čisto in programsko glasbo, ki je posebna vrsta ekspresivne glasbe. Pogosto namreč površno zamenjujejo ekspresivno glasbo s programsko ali »dramatsko« glasbo in tako 1) kratkomalo imenujejo vsako glasbo ekspresivnega značaja kot programsko ali 2) imajo vsako glasbeno delo, ki je označeno z naslovom, za programsko glasbo ali pa 3) zastopajo naziranje, da je vsa vokalna ali vokalno-instrumentalna in še zlasti »dramatska« (operna, oratorijska) glasba izrazito ekspresivna, ker uporablja tudi izraznost besedi. Vendar so vsa ta naziranja docela netočna.

Predvsem je tudi čista glasba vselej v določenem ali ožjem smislu »izraz«: je izraz ustvarjalne osebnosti umetnika, čeprav ne izraža na konkreten in podroben način njegov izvenmuzikalni svet doživljanja; ta glasba izraža samo sebe in je na specifičen način »izraz« ali »odraz« svojega časa in okolja. Čeprav čista glasba ni izrazna *fenomenalno* glede na spoznavnost in poslušalca, pa je »izrazna« po svojem poreklu glede na svojega ustvarjalca, to je *ontološko*. Iz tega pa sledi, da čista glasba ni povsem umetna, cerebralna, tehnična ali šolska tvorba, ampak je v globoki in eksistencialni povezanosti z osebnostjo ustvarjalca, iz katere ne glede na tehnično in racionalno obdelavo na nek način spontano izvira. Če se temu ontološkemu-psihološkemu momentu doda fenomenalno-psihološki moment, ki je sposoben pričarati poslušalcu neko izvenmuzikalno doživljajno vsebino, čista glasba preneha biti čista in postane ekspresivna.

Zanimivo je, da je že de Chabanon formuliral argumentacijo proti fenomenalnemu izrazu (izvenglasbeni vsebini), ki je zelo podobna argumentaciji, ki jo je nedavno uporabil E. Gilson²⁴ in ki bi jo mogli v nekaj besedah strniti takole: ker razum in fantazija nista nikdar odsotna, je gotovo nemogoče poslušati glasbo, ne da bi pri tem na nekaj mislili; zato po transpoziciji sodijo, da glasba — glede na to, da nas navaja na neke misli — te misli tudi vsebuje in izraža, čeprav ni dejansko nič več kot skladno sestavljeni toni. Vendar ta na videz trdna argumentacija psihološkega značaja izhaja iz docela napačne osnove: nedopustno *izolira*

²⁴ Prim. Gilson E., *Matières et formes*, Paris 1964.

ustvarjalni akt od njegovega rezultata, glasbenega dela. Ona poudarja, češ da se pade v psihološko past transpozicije, kadar pripisujemo glasbenemu delu izražanje neke izvenmuzikalne vsebine. Ko priznavajo, da sta um in fantazija prisotna pri poslušanju, padejo predstavniki take argumentacije v isto psihološko past, toda na drugem področju in ne da bi uvideli, da *mutatis mutandis* uma in fantazije pri ustvarjalnem aktu komponiranja ni mogoče izključiti; nasprotno, da ta lahko, zlasti če umetnik to želi, vtisneta glasbenemu delu ekspresivni pečat, ki ga more poslušalec v mejah izraznih možnosti glasbenega jezika, ki seveda izključujejo svet pojmov in njihove preciznosti, močno in nedvomno doživeti. Čeprav glasbeno delo ohrani svojo nesporno avtonomijo, ga ne moremo docela odvojiti od človeškega, ne da bi prišli v nezdržne deformacije. Če je vslej bilo eno od trajnih poslanstev glasbe to, da izraža, tako poslanstvo tudi danes ne izgublja vrednosti in aktualnosti. Če pa se ga v današnjem času drugače pojmuje ali se ga v neki meri pozablja in deformira, je to čisto drugo vprašanje.

Ustvarjalnost Bacha je morda eden od najbolj ilustrativnih primerov razlike pojmovanja glede na problem izraza. J. Handschin je pokazal, da so v 19. stoletju pojmovali Bacha v glavnem kot predstavnika starega, izginulega sveta polifonije. Za Spitta in njegove učence je bil Bach predvsem brezkompromisni glasbenik, ki se ni brigal za izražanje občutij ali deskripcijo. Nasprotno pa sta na prehodu v naše stoletje A. Pirro in A. Schweitzer pojmovala Bacha kot glasbenika pesnika, ki ni zamudil niti ene same priložnosti, da skrbi za izraz in smisel, ki ga zahteva tekst, pri čemer se je podredil njegovemu smislu v glasbeni, tako vokalni kot instrumentalni fakturi.²⁵ Za Forkela je bil Bach izrazito utelešenje germanskega genija, medtem ko ga N. Dufourcq prikazuje kot avtentičnega naslednika romanske tradicije. Na Bacha se sklicujejo tudi sami skladatelji tako različnih orientacij, kot so Reger, Honegger, Stravinski in Boulez. Ko podaja J. Chailley ta različna pojmovanja Bacha, dodaja tudi svoje: primerja ga z Michelangelom na področju likovnih umetnosti in ga ima zaradi njegovih detajlnih, minucioznih obdelav teksta v ekspresivnem pogledu ne le za figuralista, ampak tudi za miniaturista glasbe. Dejansko sta Schweizer in Pirro ugotovila, da Bach ni bil samo velik arhitekt tonov, ampak da je glasbo prilagajal smislu teksta, to pa ne le ekspresivno, ampak tudi simbolično in deskriptivno. Čeprav, kot poudarja S. Langer, ne moremo jemati Bachovih ekspresivno-tehničnih postopkov za neki glasbeni zakon izražanja nasploh,²⁶ ima ta koncepcija odnosa tona in besedi pri Bachu splošen značaj. Medtem ko sta Pirro in Schweizer skušala to dokazati v glavnem z analizo njegovih kantat in koralov, je Chailley poskusil dokazati kontinuiteto te koncepcije z analizo Bachovih pasijonov, pri čemer je opozoril, da pri Bachu ni manj ekspresije in deskripcije kot pri njegovih sodobnikih, a da je vendarle zato

²⁵ Prim. Schweitzer A., J.-S. Bach, le musicien-poète, Paris 1905 in Pirro A., L'esthétique de Jean-Sébastien Bach, Pariz 1905.

²⁶ Prim. Langer S. K., O smislu u muzici, Zvuk, Beograd 1966, št. 69, str. 476.

njih kvaliteta povsem različna. Bachov neprestani »komentar« teksta je povezan s takšno glasbeno invencijo, ki je po svoji izključno glasbeni vrednosti tako kvalitetna, zadostna in bogata, da opravičuje samo sebe in bi ustvarila muzikalno logično in dovršeno glasbeno delo tudi brez kakršnekoli intencije izvenmuzikalnega slikanja.²⁷ To pa ne pomeni, da ta invencija tudi dejansko ne slika. Ker je napisal *umetnost fuge*, ki ji je bil prvi cilj tehnična spretnost, je Bach postal za mnoge glavni in avtoritativni argument v obrambi formalistične estetike in v zastopanju teze o »absolutni« glasbi in njeni »čistosti«, kot da je nečistost glasbe v tem, da se ustvarjalec izraža in da skozi njegovo delo prihajajo na dan emotivnost, pomeni in misli. Estetska nečistost je lahko samo v vulgarnem, neumetniškem tretiranju izraza in deskripcije, a ne v njih samih kot umetniško izvedenem principu.²⁸ V tej smeri izpričuje skoro vsa ustvarjalna estetika evropske glasbe, tako v svojih pozitivnih ostvaritvah kakor na področju svojih neuspehov. Ti neuspehi so bili ne zaradi tega, ker so hoteli z glasbo izražati izvenmuzikalno vsebino, ampak zato, ker so jo hoteli izražati na zgrešen način, tako kot to glasba s svojimi specifičnimi sredstvi ne more, ali zato, ker so *ekspresivni* smisel glasbenega dela postavljali nad njegov *estetski* smisel in potemtakem tudi nad njegovo vrednost.

Zasluga v osnovi nevzdržnih formalističnih pojmovanj je v tem, da so znala poudariti primat tega estetskega smisla in vrednosti, ki se ju ne sme iskati izven same glasbe. Zasluga v osnovi sprejemljivih ekspresionističnih pojmovanj pa je v tem, da so ohranila človeški in humanistični smisel glasbene umetnosti s tem, da so podčrtavala vrednost človekove prisotnosti v glasbenem delu.²⁹ Gotovo je nujno, da sodobna estetika preseže okvir, v katerem se je razpravljalo o glasbenem izrazu v času romantike. Potrebno je opustiti simplicistične rešitve sentimentalizma in formalizma. Nujno pa je tudi revidirati koncepcije, ki ne upoštevajo dovolj posebnosti glasbenega izražanja in temu dosledno avtonomen in specifični značaj glasbene umetnosti. Toda predvsem je želeti, da se izražanje izvenmuzikalne vsebine ne pripisuje glasbenim delom, ki te vsebine nimajo, in da se vsebina ne negira v tistih delih, v katerih je. Zgodovina evropske estetike jasno kaže, da sta radikalni formalizem kakor tudi radikalni ekspresionizem brez znanstvene podlage.

SUMMARY

Formalism can be defined as a conception which negates any possibility of expressing the contents which are outside the fields of music, by music. Expressionism can be defined as a conception which considers music capable of expressing definite contents outside the fields of music. Individual authors give very different definitions of the one and the other conception which range from extremism to an attempt to

²⁷ Prim. Chailley J., *Les Passions de J.-S. Bach*, Paris 1963.

²⁸ Prim. Supičić I., *La musique expressive*, Paris 1957.

²⁹ Prim. Fubini E., *Linguaggio e semanticità della musica*, *Rivista di estetica*, Torino 1961, št. 2, str. 262.

find a synthesis and a moderate solution. Radical formalism and expressionism cannot be justified simply by the irrefutable fact that there exists a pure and an expressive music. Expression is not to be attributed by generalisation to compositions which do not contain modes of expression. However, it must be recognised when and where it exists. Expressive music is not connected exclusively with romanticism though during this period it was developed to its greatest extent. The specific in music and its autonomy as an art on the aesthetic level was emphasized during the post-romantic period and corresponds to the growth of independence of music on a social level and its defunctionalisation. The term »form« denotes aesthetically formed musical elements; the term »musical form« describes the structure of the work. These terms have nothing in common with »formalism« which represents an aesthetic conception and attitude. A more exact differentiation between »programme« and »absolute« music is necessary. Programme music is a special kind of expressive music, while the term absolute music is not appropriate because »absolute« is considered as the opposite of »relative«. However, we cannot speak about relative music just as we can in no way consider it as absolute. Moreover pure music is an expression of creative personality from the ontological viewpoint and not from the phenomenal viewpoint. However, this premise depends on the composition being not merely an exercise nor must it have an artificial, cerebral, technical structure. A deeper analysis of musical works proves that the principles of form and expression do not conflict but on the contrary, they can coexist, as they did so successfully in Bach's works.

LIBRETO IN KRIZA OPERE NEKDAJ IN DANES

Everett Helm

Ali se muzikologija izmika obravnavanju libreta? Odgovor skoro ne more biti drugačen kot močno pritrديلen. Medtem ko stalno prihajajo izpod peresa muzikologov študije o najbolj specialnih, pogosto težko razumljivih aspektih glasbene zgodovine, je vrsta zelo primernih vprašanj — med temi tudi vprašanje libreta — kratkomalo zanemarjena ali potisnjena ob stran. To obžalovanja vredno dejstvo kaže deloma težnjo muzikologije, da se izgublja v podrobnostih.

Toda v primeru libreta je več kot to. Pomanjkanje študij o libretu kaže prav tako komplicirano in uporno naravo samega gradiva in nepripravljenost ali nesposobnost muzikologov, da ga obdelajo. Bolj varno in v nekem smislu bolj »zadovoljivo« je raziskovati predmet, pa naj bo ta še tako nerazumljiv in nepomemben, ki daje jamstvo za končne, specifične rezultate, ki jih lahko navedemo, prikažemo v tabeli in izrazimo v grafikonih. Problem libreta pa takega jamstva ne daje. Je neoprijemljiv in varljiv, vendar prav zaradi tega zelo privlačen.

Lahko bi ugovarjali, da libreto ni vprašanje, ki zadeva muzikologa. Libreto sestoji iz besed, ne glasbe in spada na literarno področje. To stališče pa omalovažuje dejstvo, da je libreto prav tako komponenta glasbene forme, ki ji pravimo opera, kot orkestracija. Nihče ne bi pri analizi opere predlagal, da bi bilo treba vprašanja orkestracije prepustiti akustiku. Seveda paralela ni točna, je pa dovolj blizu veljavnosti. Libreto je neločljiv sestavni del v sintezi, ki jo predstavlja opera — še več, je sestavni del, zaradi katerega je že marsikatera opera propadla. Ko bi muzikologija izpolnila do libreta svojo dolžnost v historičnem, estetskem in kritičnem pogledu, bi izkazala veliko uslugo ne le preteklosti, ampak tudi sedanjosti. Tako je razumljivo, da bi lahko muzikologi znatno pomagali skladateljem v sedanji krizi opere.

Skoro vse od časa, ko je bila rojena, je opera doživela in uspešno prestala dolgo vrsto kriz. Danes se mnogo govori in piše, da je opera mrtva, da je ostanek preteklosti, ki ne ustreza modernemu pojmovanju, da je muzejska zvrst, ki je tako tipična za preteklost, da je nesposobna za nadaljnji razvoj. Sedanja kriza, ki vključuje osnovni konflikt med gledališko dramskimi in operno glasbenimi elementi, pa se po vsej priliki vendarle ne bo pokazala kot usodna. Razen če seveda definiramo opero v smislu prakse 19. stoletja, ko je opera že prišla v muzej. Toda ker

bodo ljudje le zahtevali takšno ali drugačno vrsto glasbenega gledališča (ki ga tudi lahko imenujemo »opera«), si moremo dovoljevati domnevo, da bo opera preživela krizo za krizo in očarala na svoj način prihodnje generacije.

Vse od svojega začetka je bila opera nejasna in mešana zvrst, ki dopušča, da jo na najrazličnejše načine interpretiramo in obravnavamo. Je posebno občutljiva in to v večji meri kot druge glasbene oblike: bolj kot katerakoli druga odraža značaj, nazor, modo in navade družbe, v kateri in za katero je bila ustvarjena. Je nad vse »konkretna« oblika izražanja. »Abstraktna« opera je navzlic nedavnim poskusom v nasprotnem smislu protislovje v besedi. Prisotnost teksta praktično izključuje abstraktnost in »opera« brez teksta (to je opera z glasovi namesto z besedami) je nezadovoljiva stvar. Razen tega deluje prisotnost celo najbolj abstraktnih scenarijev bolj konkretno, kot pa če scenarije sploh ni.

Odpor do abstraktnosti, ki je operi lasten, je morda eden od glavnih vzrokov očitne zmede v opernem ustvarjanju zadnjega časa, obdobja, v katerem nastopajo v drugih umetnostih močne tendence, ki predstavljajo reakcijo na estetiko 19. stoletja: proti romantiki, postromantiki, impresionizmu, proti pojmovanju »že gotovih« oblik in proti uporabi tehnik, stilov in vzorcev prejšnjih obdobj.

Zadnjih nekaj desetletij glasbenega razvoja — in še posebno leta od konca druge svetovne vojne dalje — označuje vztrajno, skoro noro iskanje novih form, tehnik, prijemov in novih rešitev starih problemov. Toda kljub zahtevi po absolutno novem in trditvam, kako je danes vse »drugače« — kar je kajpak tudi res — lahko domnevamo, da bodo ostali osnovni problemi v glavnem isti, kot so vselej bili. Pa vendar »modernizacija« opere za sedaj še ni bila kdove uspešna, bodisi v smislu avantgardne novosti ali v smislu oživljanja starejše operne prakse in oblik.

Eno od najbolj nenavadnih protislovij današnje situacije je zahteva, naj bi bile operne izvedbe tudi »dobro gledališče«. Velika, morda pretirana pomembnost, ki jo pripisujejo dramaturški osnovi in uprizarjanju, spravlja opero v neprimerno zvezo z drugimi umetnostmi. V času, ki zavrača *verizem* Puccinija in Leoncavalla, zahtevamo neko gledališko *resničnost*, ki prav gotovo ni ekvivalentna glasbenemu *verizmu*, ki pa je z njim nekako povezana (primerjaj Felsensteinove izvedbe).

Tezi, da mora biti dobra opera tudi (ali celo najprej in predvsem) dobro gledališče, ne bi danes »nihče, ki je pri pameti« oporekal. Vendar utegne biti v tej tezi zmota in to je lahko ovira nadaljnjemu razvoju opere. Kajti opera in gledališče sta dve različni stvari, ki ju vodijo povsem različna načela, in to v ustvarjanju kot v poustvarjanju. To pa še ne pomeni, da bi morala biti takšna ohlapnost in nekritičnost, kot je prevladovala v mnogih prejšnjih obdobjih, alternativa za današnje pojmovanje opere kot »glasbenega gledališča«. Prav tako morajo obstajati tudi druge alternative, toda te je treba šele spoznati in izkoristiti.

Vsekakor se današnja kriza opere osredotoča okrog vprašanja: kaj predstavlja dober libreto, kaj so njegove funkcije in idealne lastnosti? Če bi dejali, da se ukvarjajo s temi vprašanji skladatelji, bi se o stvari

izrazili bolj milo. Bolj točno bi bilo reči, da jih ta vprašanja mučijo, vsaj tiste, ki se predajajo norosti, da pišejo opere! In mar ni norost, da človek porabi mesece ali morda kar leta za ustvarjanje nečesa, ki bo, malo verjetno, doseglo začasen ali trajen uspeh? Odstotek umrljivosti oper je sila visok.

Ko iščemo odgovor na vprašanje, kaj je dober libreto, je zgodovina skop in molčeč vodnik. Bile so uspešne opere in še neprimerno več jih je bilo neuspešnih, oper, ki so bile napisane na najrazličnejše sujete, a libreti najrazličnejše literarne vrednosti. V prvem stoletju opere (približno od 1600—1700) so bili mitološki sujeti praviloma: Dafne, Orfeo in podobno. Te so izvajali na dvoru in čeprav so v glavnem temeljili na pastoralnih igrach renesanse, so z njimi hoteli obnoviti klasično grško dramo. V Italiji so bili libreti — razen prvih — tako izobličeni in prepolni baročnih afektov, da skoro ne zaslužijo literarnega upoštevanja. Francoski libreto druge polovice 17. stoletja se je močno naslanjal na klasično francosko dramo (posebno na Corneilla) in bil nekoliko bolj literarno kvaliteten. Tekste Lullyjevega libretista Quinaulta so na primer uglasbili mnogi poznejši skladatelji, med njimi sam Gluck v operi *Armide*.

V Angliji sega kvaliteta večine libretov za glasbeno dramske predstave in polopere (opera v pravem smislu besede se ni razvila vse do 18. stoletja) od povprečne do zelo slabe. Zveza med Purcellovo *Fairy Queen* s Shakespearovo *Midsummer Night's Dream* je na primer zares daljna. Vendar pa to Purcella ni oviralo, da ne bi pisal sijajne glasbe na manj vredne tekste.

Dejstvo, da so bili v Franciji in Italiji libreti »narejeni po naročilu«, utemeljuje njihovo šibkost. Te opere, ki so bile namenjene za zabavo na dvoru, so povzdigovale plemstvo in povelečevale junaštvo knezov. Tiste, ki so se obračale na široko publiko (na primer v Benetkah), pa »so dale publiko, kar je želela« in so bile pogosto le malo več kot ohlapno skonstruirani *pasticci*. Komična opera je prav gotovo zbližala sujet z vsakdanjim življenjem, toda glede literarne vrednosti njenih tekstov je še marsikaj želeli. V vseh primerih, tako v operi serii kot v operi buffi, je bil srečen konec obvezen, pa čeprav je to preoblikovalo originalno zgodbo.

Te razmere so vladale večinoma tudi skozi 18. stoletje, akoravno so imeli v tem času literarni libretisti pomembnejšo vlogo. Uradna pesnika avstrijskega cesarskega dvora na Dunaju, Apostolo Zeno in Pietro Metastasio, sta imenovala svoje librete »drammi per musica«, s čemer sta jasno naznačila svoje namere. Območje sujetov sta sicer razširila do srednjeveških in drugih zgodovinskih snovi, vendar sta še vedno sledila konvenciji, ki so jima jo nalagale okoliščine izvedbe. Metastasijevi libreti obvladujejo operni oder vse do okoli l. 1780, nekatere od njih pa je uglasbilo nič manj kot širideset skladateljev.

Problem odnosa besedi do glasbe je postal akuten šele sredi 18. stoletja. Leta 1763 je Francesco Algarotti objavil »Saggio sopra l'opera in musica«, kjer je trdil, da mora biti pesnik »ustvarjalec in vodja« celote

in da je funkcija skladatelja, da dá besedam barvo in intenziteto. Njegova nadaljna zahteva, da mora biti opera verna človekovi naravi, pa predstavlja vsaj teoretično preokret. Poslej je bilo to načelo upoševano v mnogih operah, vse od Mozartove *Le nozze di Figaro* do *Volo di Notte* L. Dallapiccola. Cilj psihološke verodostojnosti pa jih je dejansko doseglo le nekaj in Mozartov *Figaro* in *Don Giovanni* sta še vedno čudo tega, kar je mogoče napraviti. Niti ena niti druga opera nista v nikakršnem smislu naturalistični; nasprotno v obeh je dosti opernih konvencij časa. Toda obe tako rekoč »zvenita resnično« in sta končno bolj verodostojni kot večina »realističnih oper«, kot so *Louise*, *Deklica iz Zlatega Zapada* in druge.

Problematičen otrok, opera, je bila podvržena v teku svoje zgodovine številnim reformam. Skladatelji, literati in misleči ljudje sploh so prišli od časa do časa do sklepa, da je »stvar že šla dovolj daleč« in da je treba nekaj ukreniti. Diagnoze reformatorjev so bile povsem pravilne, vendar so prišli redko na dan z rešitvijo, ki bi bila več kot le začasno veljavna. Gluckove reforme, ki so bile izvedene v *Orfeu* in njegovih poznejših delih, so bile v veliki meri naperjene proti razvadam, ki so se pojavile v zvezi z »zvezdništvom« opere 18. stoletja. Virtuozni so dosegli tako pomemben položaj, da so imeli v operi prevlado. Ali je glasba, ki so jo peli, sploh imela dramski smisel, je bilo postransko vprašanje vse dotlej, dokler je pevcem nudila možnost, da paradirajo.

Ta nesrečna situacija se je odražala seveda tudi v libretu, ki je bil v mnogih primerih nič več kot banalen, shematičen in dramsko nepričljivi okvir, v katerega so vklepali sijajne modne arije. Skupaj s pesnikom in diplomatom Calzibigijem se je Gluck odločil, da to nemogoče stanje spremeni in ustvari opere, v katerih je vodstvo bolj v rokah skladatelja kot izvajalca. Da je naletel na močan odpor, je dobro znano iz znamenitega »Querelle des Bouffons« v Parizu, v katerem je imel Piccini vlogo glavnega tekmeca. Čeprav se zdi večina Gluckovih oper za današnjo izvedbo neprimerna, pa imajo njegove reforme dalekosežen pomen, njih načela pa še vedno znatno veljavo. Predvsem je epohalen položaj, ki ga je Gluck zavzel pri izvajanju svojih reform, saj je bil dejansko prvi operni skladatelj, ki je ustvarjal neodvisno, brez predhodnega naročila in brez namere, da piše za določeno priložnost, za oder ali skupino pevcev.

Z začetkom romantične opere pride na prizorišče vrsta novih konvencij in načela psihološke verodostojnosti so spet pozabljena. Zdaj stopijo na plan (kot to kažeta Webrov *Abu Hassan* in *Freischütz*) elementi eksotike in nadnaravnega. Druga romantična dela povečujejo meščansko moralo v povsem neverjetnih zgodbah, ki temelje na enako nemogočih libretih, za kar je izvrsten primer *Fidelio* — gotovo eden najbolj siromasnih libretov (in največja opera) vseh časov.

V toku 19. stoletja se izvrši v pojmovanju libreta postopen razvoj — sprememba v smeri bolj »literarnega« ali vsaj bolj intelektualno pomembnega libreta. Berliozovi *Les Troyens*, Wagnerjev *Tristan*, Musorgskega *Boris* in Boitov *Mefistofeles* postavljajo nova merila enovitosti. V vsakem

od teh del je skladatelj tudi libretist in dokaj zanimivo je, da nobeno ni imelo takojšnjega uspeha. Toda s časom so ta in druga dela podobne kvalitete (Boitov *Otello* in *Falstaff*, ki ju je komponiral Verdi, Wagnerjevi *Meistersinger* itd.) močno vplivala na pojmovanje libreta.

To velja zlasti za Wagnerja. Čeprav so njegovi teksti, če so ločeni od glasbe, večkrat smešni, kažejo »vzvišenost namere«, ki ni ostala brez sledu celo pri tistih, ki so najbolj reagirali proti njim. In njihova dramska zgradba je res zelo večča. Zaradi njih, ki so jim sledile opere, kot so stvaritve Hoffmannstahla in Straussa, se zdi vrnitev v svobodne in lagodne čase Donizettija in zgodnjega Verdija skoroda nemogoča.

Eden od najbolj vznemirjujočih aspektov zapletenega vprašanja libreta je dejstvo, da »literarno dober« libretto sam še ne daje odgovora na tisto, kar si skladatelj želi. Slaba glasba lahko seveda uniči najboljši libretto. S takimi primeri se tu ne ukvarjamo, pač pa s primeri, ko so dobri skladatelji uglasbili z literarnega vidika dober libretto in prišli do rezultatov, ki so dokaj razočarali. Zakaj je na primer Bergov *Wozzeck* bolj uspešna opera kot *Lulu*. Odgovor je deloma v tem, da je Büchner bržkone boljši pisatelj kot Wedekind, kar pa seveda ni ves odgovor. Pri tem ima neko vlogo sujet, dramska zgradba pa morda še celo večjo. Ne glede na dejstvo, da je ostal Bergov *Lulu* nedovršen, je dramska krivulja *Wozzecka* kot gledališkega dela zdaleč bolj zadovoljiva kot ohlapno povezani *Lulu*.

Tendenca, da se gleda na operni libretto kot na literarno delo z lastnimi pravicami in ne le kot na »dramma per musica«, narašča skozi vse 20. stoletje. Začela je z Debussyjevo *Pélleas et Mélisande* in se nadaljuje vse v današnje dni. Bila je močna v nemških operah dvajsetih let, ko so vnašali vanje simboličnost in *Weltanschauung*. Rezultati niso bili vedno vzpodbudni, kajti simbolizem lahko in pogosto tudi dejansko vodi v nejasnost, ta pa v pomenu in dejanju negativno vpliva na opero, pa naj bo v gledališču še tako mikavna. Isto velja za dela, ki so nasičena s filozofijo: to izpričuje Hindemithova *Die Harmonie der Welt*, v kateri se utaplja nekaj sijajne glasbe v razsežnosti teološkega razpravljanja.

»Literarna« tendenca postaja celo močnejša od druge svetovne vojne dalje. V zadnjih letih smo dobili dela, kot so »The Tempest« Franka Martina — zgrešen poskus uglasbitve Shakespearovega teksta od začetka do konca brez kakršnihkoli sprememb in skrajšav; neučinkovita opera *Die Räuber* Giselhera Klebeja, v kateri je Schillerjeva igra enostavno reducirana ne glede na merilo opere brez vsake adaptacije originalnega teksta; Stravinskega *The Rake's Progress* s poetičnim, toda ne povsem učinkovitim tekstom, ki sta ga napisala Auden in Kallman; dramsko zgovorna *Bluthochzeit*, ki temelji neposredno na G. Lorci; *Der Revisor* Wernerja Egka, ki večje uporablja obsežne Gogoljeve pasuse; in *König Hirsch* Hansa Wernerja Henzeja, ki uporablja nabrekel in pretirano »pomemben« libretto, ki se naslanja na C. Gozzija.

Henzejeva najnovejša opera tudi sproži vprašanje zaslug »literarnega« teksta. S svojimi »Die Bassariden« je ustvaril Auden sila zapleten libretto, ki sploh nima nikakršnega smisla, razen če se ne seznanimo že

ure pred izvedbo z mitološkim ozadjem in zapleti zgodbe. Če se delo preživi in doseže celo relativno popularnost, bo to zaradi odlične kvalitete glasbe in navzlic »neopernemu libretu«. Amerika R. Haubenstocka in Ramatija potvarja Kafkin roman. Ideja opere *The Visitation* Guntherja Schullerja temelji nekoliko na Kafkinem »Procesu«; libreto je v dramskem oziru sposoben živeti.

Literarna kvaliteta ni rodila uspeha pri nobeni od omenjenih oper. Zdi se, da je bila v nekaterih primerih ovira, medtem ko je bila sicer nedvomno pozitiven dejavnik. Mučno pri vsej stvari je to, da je praktično nemogoče napraviti sklepe, ki bi povedali, kaj ustvari uspešen libreto, razen v najbolj splošnem smislu, kot je enostavnost zgodbe in premočrtnost dejanja; jasno začrtanje značajev in občutij; tekst, ki se »prilega« glasbi; zgradba, ki je dovolj prostorna in dopušča glasbi »dihati«, ki pa vendarle ni tako ohlapna, da bi razpadla itd. To so vse stvari, ki so vsaj splošno znane, če jih že v praksi ne realizirajo. Razen tega obstajajo tudi kočljive izjeme, ki spravijo v zadrego vsakogar, ki poskuša napraviti splošno veljavne sklepe.

Ni dvoma, da je, kar se tiče libreta, tisto, kar je za nekoga užitna hrana, za drugega strup in da je libreto učinkovit le v zvezi s skladateljem, ki ga uglasbi. Wagnerjevi teksti so sijajni za Wagnerja, toda težko bi si mogli predstavljati, da bi jih komponiral Bizet in obratno. Zdi se, da je dejanski problem za skladatelja najti libreto, ki vzbudi v njem ton simpatije. Po srečnem naključju lahko skladatelj najde libretista, s katerim more uspešno delati. Morda pa je še najboljše, da je on sam libretist, če ima za to sposobnost. Wagner je to izvedel najbolj uspešno; prav tako tudi Leoncavallo v »*Glumacih*«, Charpentier v *Louisi*, Egk v *Revizorju* in Menotti v vseh svojih operah. Vsi ti skladatelji so napisali opere, ki so dosegle mnogo izvedb, čeprav se libreti po svoji kvaliteti razlikujejo vse od primitivnih *Glumačev* pa do Egkove sila inteligentne adaptacije *Gogolja*. Po drugi strani se je sicer manj uspešno poskusil kot libretist Hindemith v svojih treh pomembnejših operah, Tippett v svoji zmedeni *Midsummer Marriage*, Egk v svoji ponesrečeni *Irische Legende* in še mnogi drugi.

Da se stvar še bolj zaplete, imamo obsežen seznam zelo uspešnih oper, ki imajo literarno nepriljubljene librete: *Rigoletto*, *Traviata*, *Tosca*, *Butterfly*, da jih imenujemo le nekaj. Človeku se zdi, da se takšni teksti danes kar več ne morejo obdržati, da bodo uničili glasbo, pa naj bo ta še tako učinkovita in dobra. Mar je to gotovo? Morda potrebuje moderni libreto prav nekaj njihovega nezadržljivega duha. Sicer tega ne rečemo, bi pa to radi vedeli. Vse to je del velike skrivnosti libreta, ki je spet le del velike skrivnosti opere.

Problem libreta je zapleten, poln protislovij, prav tako neprememljiv kot mikaven. Vznemirja enako znanstvenika, ki skuša najti v tem vprašanju zgodovinsko in estetsko bistvo, kot zavoljo svoje praktične strani skladatelja in nedvomno tudi libretista. Dobro zgodovino libreta kot komponento opere že dolgo potrebujemo. Celo takšna, ki bi prinašala le dejstva, bi zadostovala za začetek. Idealno delo pa bi bilo historično

kritično. Pisanje takšnega dela zahteva seveda zvezo sposobnosti in znanja. Avtor mora biti prvovrsten glasbenik in mora imeti obsežno muzikološko izobrazbo. Obvladati mora zgodovino in kulturno sociologijo od 16. stoletja do danes in poznati mora literaturo dežel, ki jih preučuje. Obdarjen mora biti z dobro razvito kritično sposobnostjo v glasbi in literaturi in biti široko razgledan, kar mu dopušča, da povezuje in premosti različne stile, obdobja, forme in kulture.

SUMMARY

The scarcity of historical and critical studies on the libretto reflects the complicated, recalcitrant nature of the material and also, it would seem, the preference of musicologists for dealing with subjects, however esoteric, that seem to guarantee more concrete, specific results. This neglect of a major component of opera is regrettable, since a thorough work on the libretto would not only fill a gap in musicological literature but might also provide valuable guidelines for modern composers, for whom the libretto problem is a primary one.

Crises in opera are almost as old as the mixed, »impure« form itself. Such crises are, it seems, inevitable, since no other musical genre is so exactly an expression of the fashions and *mores* of the period in which it was written and hence so vulnerable to changing tastes and aesthetics. The insistence that opera must also be viable theatre and that the libretto must have a certain literary quality distinguishes our present-day attitude from that of the 19th century as a whole. Yet recent experience has demonstrated that the high-grade »literary« libretto is not necessarily the answer.

The past, moreover, seems to provide few hard and fast rules for constructing an »ideal« libretto. Since 1600 successful operas have been composed on good, mediocre and downright wretched librettos; on the other hand, many operas based on excellent »literary« librettos have been failures. And many librettos that in their own period were highly admired (for instance, those of Zeno and Metastasio in the 18th century) seem stiff and schematic today. Only in the rarest of instances (Da Ponte's *Figaro* and *Don Giovanni* remain supreme examples) has psychological credibility been achieved.

Various reforms have been introduced from time to time but without lasting influence. After Gluck's reforms, the principles of which are as valid now as they were then, the 19th century produced a large crop of literary trash that sometimes provided the basis of successful operas, from Beethoven's »Fidelio« to Puccini's »Madame Butterfly«. But in the course of the 19th century, a gradual evolution towards a more »literary« libretto can be noted, from Berlioz' »Les Troyens« to Wagner's »Tristan«, Mussorgsky's »Boris« and Verdi's »Falstaff«, Particularly Wagner's texts, however fatuous apart from the music, make a return to the »free and easy« days of Donizetti and early Verdi unthinkable.

In our own century the tendency to employ librettos of literary quality has become constantly stronger. Since World War II we have had such works — — some successful, some decidedly less so — — as Martin's »The Tempest« (Shakespeare), Klebe's »Die Räuber« (Schiller), Stravinsky's »The Rake's Progress« (Auden), Fortner's »Bluthochzeit« (Lorca), Egk's »Der Revisor« (Gogol), Henze's »König Hirsch« (Gozzi), Henze's »The Bassarids« (Auden) and many more. In some of these, literary

excellence has been a positive factor; in others it seems almost to have been a hindrance.

The still unsolved mystery of the libretto poses problems that are as elusive for the scholar as they are perplexing to the composer. One is still waiting for the musician-scholar-historian-linguist-sociologist-critic who will finally produce the long overdue basic work, which can serve as a point of departure for further investigation of this fascinating enigma, which is in turn a primary ingredient of the Great Mystery of the Opera.

»PO POLJU ŽE ROŽCE CVETEJO...«

Prispevek k raziskovanju interetičnih vplivov v ljudski pesmi
Zmaga K u m e r

Od prvih zapisovalcev naših ljudskih pesmi pa do današnjih dni se je jeziček na tehtnici zanimanja vedno nagibal bolj na stran pripovednih pesmi. Tudi raziskovalci — če jim ni šlo predvsem za melodijo — so raje segali po baladah kot po drugih pesmih, ker se zanimiva zgodba že sama ponuja v raziskavo. »Še mikavneje je gledati, kako so se baladni obrazci . . ., sprejeti od drugod, pri nas popolnoma spremenili ali dobili vsaj čisto novo duhovno vsebino.«¹ Pri pripovednih pesmih je včasih lažje kaj povedati o starosti primera, ker pomagajo datirati že nekateri vsebinski motivi. To, kar pri pripovedni pesmi velja za nekakšno odliko — visoka starost — manjka večkrat pri drugih, zlasti ljubezenskih pesmih. Okoliščina, da jih po času nastanka ne moremo staviti vsaj nekam v srednji vek, je bila vedé ali nevedé vedno majhen kamen spotike in vzrok, da se pri raznih pregledih naše ljudske poezije opravi z njimi na kratko, z nekaj stavki in se jih nekako odrine, češ »več bo moralo dognati šele natančnejše raziskovanje.«²

In vendar je marsikatera novejša lirski pesem vredna prav tolikšne pozornosti kot kakšna častitljiva stara balada, saj se ob nadrobnejšem raziskovanju lahko razkrijejo zanimive zakonitosti nastajanja in razvoja ljudske pesmi, pa tudi zveze z izročilom drugih narodov, česar na prvi pogled še slutiti ne bi. Prava presenečenja doživljamo včasih ob pesmi, ki so tako vsakdanje, da se mnogim zbiralcem niso zdele vredne zapisa, češ da jih vsak pozna, navsezadnje pa prav zato celo v Štrekljevi zbirki ni sledu o njih.

Ena takih novejših pesmi je ljubezenska *Po polju že rožce cvetejo*. V Štrekljevi zbirki (= Š) je objavljen en sam primer, št. 7005 med vojaškimi v IV. zvezku; še to je samo odlomek. Naslov *Razložek med drugimi in med vojaki* opravičujejo kitice, v katerih se našteva, kako rožice cveto, kosci kosijo, tičke pojo, fantje pa gredo na vojsko. J. Glonar, Štrekljev naslednik pri urejanju zbirke, pravi v uvodu *IV. zvezka* na str. 62, da je ta pesem nastala po nemški in da je zanjo našel predlogo v pesmarici Fr. Šajta iz Grlove pri Ljutomeru. Nemara prav zato ni maral sprejeti

¹ Iv. Grafenauer, Narodno pesništvo. Narodopisje Slovencev II. Ljubljana 1952, 24.

² Grafenauer, Nar. pesništvo, 46.

v zbirko še kakšne variante, popolnejše od objavljene, čeprav je bila pesem že takrat razširjena.

To, da smo jo prevzeli od nemških sosedov, bi ne bilo nič posebnega, da se ni ob tem spremenilo nekaj bistvenega: iz prvotne balade je postala ljubezenska-vojaška, iz pripovedne lirska pesem.

Nemška balada ima naslov *Der eifersüchtige Knabe* in je razširjena po vseh nemških deželah. Peli so jo tudi po nekdanjih jezikovnih otokih.³ Najstarejši primer je iz Alzacije. Besedilo je zapisal Goethe leta 1771, melodijo pa njegov prijatelj Jakobi 1776, kakor so jo peli pri njem doma v Düsseldorfu. Pesem je še vedno živa, kot dokazujejo zvočni posnetki zadnjih let v zbirki osrednjega nemškega instituta Deutsches Volksliedarchiv v Freiburgu. Okrog leta 1952 so jo zapisali celo kot otroško rajalno igro, podobno tisti znani *Marička sedi na kamenu*.

Vsebina je taka-le: Fant prijezdi k ljubici, ki ga povabi, naj jo kratkočasi. On pa se pritoži, da ga zaradi nje boli srce, potegne nožič iz žepa in jo zabode. Ko vidi okrvavljeni nož, se zgrozi, sname prstan z roke in ga vrže v morje od žalosti, da nima več ljubice. Na koncu je še nauk, da se tako zgodi, kadar dekle ljubi dva fanta.

Po mnenju nemških folkloristov je balada izšla iz neke viteške pesmi tipa »Tageslied« iz leta 1524,⁴ in je sama postala izhodišče za več obdelav teme o umoru iz ljubosumja. V zapisu, objavljenem leta 1808,⁵ verjetno iz pokrajine Hessen, je osrednji prizor dobil daljši uvod: v maju, ko cveto rože, trobentači zatrobijo in vojaki morajo na bojno polje; dekle obžaluje, da pojde fant z njimi, ko pa jo ob vrnitvi zagleda na pragu in jo pozdravi, češ da mu je všeč, mu ona odgovori, da ima že davno moža. Sledi prizor z umorom in kitica o prstanu; na koncu pošlje fant pozdrav starem, češ da ga ne bo več domov.

Leta 1817 je bil objavljen primer iz pokrajine Kuhländchen,⁶ v katerem fant ne gre v vojsko, ampak na tuje, pa mu je takoj po odhodu žal in se vrne; vse drugo je kot v prejšnjem primeru, če ne štejemo manjših sprememb v nekaterih kiticah.

V dunajski okolici je bila okrog leta 1820 zapisana varianta,⁷ v kateri izzove fantovo ljubosumje dekletova šala, češ da fantu — tokrat je piskač, ki pride igrat pod dekletovo okno — ne odpre, ker ima v kamrici že drugega, če ne dva ali tri. Osrednji del pesmi je spet isti kot v prejšnjih primerih, zanimiva pa je zadnja kitica, ki vsebuje vprašanje, kdo si

³ Prim. L. Erk-Fr. M. Böhme, *Deutscher Liederhort*. (= cit. EB), št. 48, Hildesheim-Wiesbaden, 1963 (ponatis); A. Anderluh, *Kärntens Volksliedschatz*. 2. Abt., 1. Bd. *Balladen-Romanzen*. Klagenfurt 1966, št. 35; J. Meier, *Balladen*. 1. Teil., Leipzig 1935, št. 20; J. G. Herder, *Stimmen der Völker in Liedern*. Leipzig 1957 (ponatis), št. 6; A. v. Arnim-C. Brentano, *Des Knaben Wunderhorn*. München 1957 (ponatis), str. 195; L. Röhrich-R. W. Brednich, *Deutsche Volkslieder*. Bd. I. *Erzählende Lieder*. Düsseldorf 1965, št. 38; A. Hauffen, *Die deutsche Sprachinsel Gotschee*. Graz 1895, št. 89; *Deutsches Volksliedarchiv* (= DVA), rokopisno gradivo (Za fotokopije se zahvaljujem kolegi R. W. Brednichu!), itd.

⁴ EB, št. 48, str. 165

⁵ Wunderhorn II, 17.

⁶ EB, št. 48, str. 168.

⁷ EB, št. 48, str. 169.

je pesem izmislil, in odgovor, da je bil to piskač, ki je umoril svojo ljubico.

Primer, ki je bil zapisan leta 1812 in je shranjen v univerzitetni knjižnici v Bonnu,⁸ pa je vsebinsko še drugače zasukan: Dekle sprašuje fanta, če je res, da se bo poslovil in kdaj da se vrne; odgovori ji, da tega ne ve, a v tujini da jo bo kmalu pozabil; res odpotuje, v tujini pa obžaluje nepremišljeno besedo in se vrne; ljubica stoji na pragu in na fantov pozdrav odgovori, da je ne sme pozdravljati, ker že ima drugega moža in zraven še kavalirja, ki jo preživlja; fant se razhudi na obrekljive jezike, ki da so nalagali oba, se še opravičuje, da je upal v tujini obogateti, ljubica pa ga odslovi, češ da je nekoč bil njen ljubi, zdaj ne več.

Končno naj zaradi popolnosti omenimo švicarsko varianto, objavljeno leta 1818,⁹ ki je še bolj samosvoja: V Aargau sta se dva imela rada in fant je moral na vojsko; ko se čez leto dni vrne, stoji Anneli na pragu in na njegov pozdrav, češ da mu je všeč, odgovori, da ima drugega moža; fant odide, joka in na materino vprašanje odvrne, da je žalosten, ker nima več ljubice; mati pa mu očita, zakaj ni ostal doma.

Iz navedbe kraja in letnic zapisa oziroma objave lahko sodimo, kako hitro se je ta pesem širila po vsem nemškem ozemlju ter kako se je pri tem izpreminjala. Komaj nekaj let so zapisi vsaksebi, pa kakšne razlike med njimi! Zanimivo je, da so bile variante, ki bi morale biti po neki logiki o zakonitosti razvoja mlajše (brez tragičnega konca, npr. tista iz Bonna ali pa švicarska) zapisane prej kot one, ki so navidez starejše (z umorom na koncu).

Priljubljenost pesmi dokazuje veliko število zapisov, vendar lahko vse razvrstimo v šestero skupin; njih predstavniki so zgoraj navedeni primeri. Manjše spremembe v oblikovanju posameznih motivov in kitic pri tem niso ovira. Značilno je, da se obrazci razlikujejo med seboj po začetnih verzih. Najstarejši — zastopa ga Goethejev zapis — se začinja z verzom *Es stehen (leuchten) drei Sterne am Himmel*; zelo pogost je začetek *Nichts Schöneres kann mich erfreuen* ali *Es kann mich nichts Schöneres erfreuen* (gl. hessenski zapis in njemu podobne od drugod); v zapisu iz Kuhländchen je prvi verz *Ein Knab ins fremde Land wol gieng*, v dunajskem *Es war einmal ein Pfeifer*; skupina, ki jo zastopa varianta, objavljena v Bonnu, se začinja *Ach Schätzchen, ich hab es erfahren* i. pd., švicarski obrazec pa navezuje na balado *Schloss in Oesterreich*, ko začinja *Im Aargau sind zweu Liebi / die hättid enandere gern*.

Ritmično-metrični obrazec besedila je daktilski distih osmerca in sedmerca z anakruzo, kitice pa so po pravilu štirivrstične z rimo ali asonanco *abab*. Melodija se po ritmu prilega besedilu in 6/8 takt dopušča tudi trohejski ritem besedila, ki se v resnici pojavlja v nekaterih verzih. Zvočna in tekstovna kitica se sprva skladata tudi po obliki, že zelo zgodaj pa je melodija postala petdelna. Prim. EB, št. 48, po pesmarici iz leta 1818.

⁸ Meier, Balladen, 147.

⁹ EB, št. 49.

Es stehen drei Sterne am Him - mel,
 die ge - ben der Lieb ei - nen Schein.
 Gott grüß euch, schönes Jungfräu - lein!
 ja, ja, Jungfräu - lein.
 wo bind ich mein Rösse - lein hin?

Potem se je melodija spet skrajšala: odpadli sta dve frazi na začetku, zato pa se je ena pritaknila na koncu. Sprememba v strukturi zvočne kitice je povzročila še spremembo tekstovne: iz štirivrstične (MNORP) je postala dvovrstična s ponovitvijo drugega verza (MRNN). Posledica tega je bila, da so mnoge variante iz skupine z začetkom *Es kann mich nichts schöneres erfreuen* izgubile prva dva verza in se zdaj začenjajo *Die Rosen* (tudi: *Drei Rosen*), *die blühen im Garten*. Prim. DVA A 201.477 in DVA A 64.042:

*Es kann uns nichts Schöneres erfreuen
 als wenn es der Sommer angeht.
 Da blühens die Rosen im Walde,
 ja, ja Walde,
 Soldaten die ziehen ins Feld.*

*Es blühen drei Rosen im Garten,
 ja, ja wohl im Garten,
 Soldaten ziehen ins Feld,
 Soldaten ziehen ins Feld.*

Kdaj se je izvršila preobrazba nemške pesmi, je stvar, ki jo bodo dognali nemški narodopisci; zapisi kažejo, da je bilo potrebno več vmesnih stopenj, preden se je nova oblika ustalila, čeprav tudi starejša ni izgubila. Verjetno so na prelomu stoletja ponekod že začenjali z verzom *Die Rosen, die blühen im Garten* i. pd. in nekako v tem času smo morali pesem spoznati tudi Slovenci. Nemško besedilo v Šajtovi pesmarici izza let 1863-68 se sicer začinja še po starem *Wenn mir der Sommer an-*

fängt / *Da blühen die Rosen im Garten*,¹⁰ Rodetov zapis izpred leta 1903 pa že po novem *Po polju pa rožce cvedejo*. Rodetova varianta je po vsej priliki le odlomek, ki so ga podaljševali s pridevanjem vsebinsko neodvisnih kitic (gl. opombo k Š IV/7005). Kar težko bi verjeli, da je ta pesem nastala po nemški predlogi, po varianti tiste v Šajtovi pesmarici, kot je trdil Glonar,¹¹ če ne bi poznali še drugih slovenskih primerov, ki se začenjajo enako in so po vsebini nedvomno v zvezi z nemško pesmijo.¹² O tem se prepričamo, če vzporedimo začetne kitice slovenskega in nemškega besedila, recimo Bajukov zapis, objavljen leta 1904, in DVA A 194.193 iz leta 1907:

1. *Že rožce na polju cvetejo,
oja cvetejo,
že fantje na vojsko gredo.*
2. *So fantje se z vojske vrnili,
oja vrnili,
že dekle na pragu stoji.*
3. *Kako pa ti meni dopadeš,
oja dopadeš,
življenje jaz zate bi dal.*
4. *Kako naj jaz tebi dopadem,
oja dopadem,
saj imam že svojga moža.*

1. *Es blühen drei Rosen im Garten,
Julia, im Garten,
Soldaten marschieren ins Feld.*
3. *Und als sie zu Hause gekommen waren,
Julia, gekommen waren,
feins Liebchen stand unter der Thür.*
4. *Wie bist du so hübsch und so fein,
Julia, so fein,
von Herzen gefüllt Du mir.*
5. *Ich brauche Dir ja nicht zu gefallen,
Julia, zu gefallen,
denn ich habe schon längst einen Mann.*

¹⁰ Gl. Š IV, str 62.

¹¹ Šajtove pesmarice trenutno ni najti v Štrekljevi zapuščini, zato o vsebini pesmi ne morem zanesljivo soditi.

¹² Doslej so znane naslednje variante: Fr. Marolt, Slovenske vojaške narodne pesmi. Ljubljana 1915, št. 19; J. Glonar, Slovenska pesmarica, Ljubljana 1940, št. 189; M. Bajuk, Slovenske narodne pesmi I. Ljubljana 1904, št. 29; Rokopisni zapisi in posnetki v arhivu Glasbeno narodopisnega instituta v Ljubljani: 0 1769, zps. J. Vidic 1907 v Št. Pavlu p. Preboldu; 0 2172, zps. R. Vrabl 1908 na Vranskem; 0 3056, zps. Fr. Zacherl 1907 v Predgradju p. Ljutomeru; 0 5187, zps. Iv. Dietrich ok. 1908 v Litiji; 0 9989 zps. J. Žirovnik (= J. Žirovnik, Slovenske narodne pesmi. I, Ljubljana 1933, št. 86); M 23.052, zvočni posnetek iz Zgoše 1959; M 25.448 iz Ribnice 1964; M 26.937 iz Podklanca p. Sodražici 1964; 0 10.025 zps. J. Žirovnik 1908 v Globeli p. Sodražici.

V tem nemškem zapisu je refren izjemoma drugačen, saj so sicer povsod podobni refrenski zlogi kot v slovenskem: *ja ja im Garten, ja jawohl im Garten* ipd.

Če izvzamemo 2. kitico nemške pesmi, ki pravi, da se vojaki na tujem takoj spomnijo doma in je v slovenskem primeru izpuščena, se prvih pet kitic bistveno ujema. Slovenska pesem se navadno konča z dekletovim priznanje, da že ima moža. Le izjemoma je dodana še ena kitica. Tako v zapisu s Štajerskega (O 1769):

*Ko fantič besede te sliši,
gre žalosten od vrteca preč.*

Ali v gorenjski variant (M 23.052):
*Kako boš pri možu ležala,
si fantov navajena bla.*

Ali v gorenjski varianti (M 23.052):
*Le pusti ti svojga možička
pa ljubi le moje srce.*
oz.

*Ljubezen po možu ne vpraša,
ljubezen le srce pozna.*

Zgoraj navedeno kitico iz gorenjske variante vsebuje tudi Glonarjev primer (št. 189 v njegovi pesmarici), vendar že tik za 1. kitico in besedilo je v prvi osebi; taki sta prva in druga kitica v Rodetovem zapisu (Š IV/7005), kar kaže, da je to res odlomek.

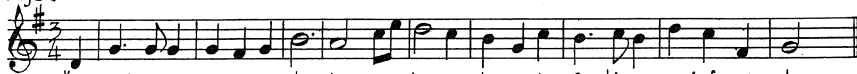
Slovenski primeri se skoraj do potankosti ujemajo. Razlike so prav neznatne kot npr. *Ko fantič iz vojske dam pride* proti *So fantje se z vojske vrnili*, ali *Ko dekle na vrtu stoji* proti *Ze dekle na vrtu stoji*, ali *Saj imam že svojga moža* proti *Saj imam že družga moža* itd. Tudi če se pesem ponekod začne šele s kitico *Ko fantič iz vojske dam pride* ali celo z verzom *Kako se ti meni dopadeš*, to ni bistveno, saj ne zadeva vsebine pesmi.

Bistveno je to, da je vsebinska skladnost slovenskih primerov z nemškimi tolikšna, da o zvezi med njimi ni mogoče dvomiti: slovenska pesem je nastala po nemški predlogi. Čeprav se zdi samo preprost prevod, je v resnici več. S tem, da se je slovenski pevec, ki je tuje besedilo presadil k nam, zadovoljil s prvimi petimi kiticami in ni prevedel tudi naslednjih, ki privedejo v tragičen konec, je pesem dobila drugačen značaj: nemška balada je ob presaditvi na slovenska tla postala navadna ljubezenska pesem, prešerna fantovska. Kitica, ki jo ponekod dodajajo, ta učinek še stopnjuje. Čeprav se torej nemška in slovenska po besedilu ujemata, je slovenska bistveno drugačna, saj pripada drugi zvrsti kot njena predloga. Da posamezni verzi niso docela dobesedno poslovenjeni, ni treba niti poudarjati, prevajalec je pač zajemal iz zakladnice slovenskega pesemskega besedišča. Ohranil pa je ritem in metrum: distih daktilskega osmerca in

sedmerca z anakruzo; vmes je vrinjen refren, trohejski četverec z anakruzo, ki pa učinkuje daktilsko zaradi melodičnega ritma na tistem mestu.

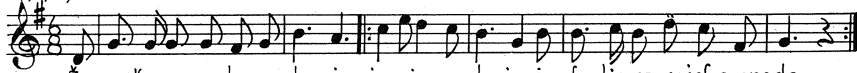
Vprašanje je zdaj, ali smo hkrati z besedilom prevzeli tudi nemško melodijo. V doslej zbranih slovenskih primerih ima melodija največkrat tako-le obliko:

Bajuk



Že rožce na polju cvete-jo, o - ja, cvete-jo, že fantje na vojsko gredo.

o 9989



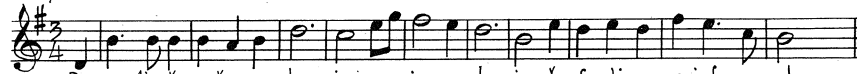
Že rožce po vrtu cvete-jo, ja oja cvete-jo in fantje na vojsko gredo.

Marolt



Po po-lju že rožce cvete-jo, o - ja, cvete-jo, že fantje na vojsko gredo.

o 2172



Po po-lju že rožce cvete - jo, o - ja, cvete-jo, že fantje na vojsko gredo.

o 5187



Na po-lju že rožce cve-te - jo, ja oja, cvete-jo, že fantje na vojsko gredo.

Pojo pa tudi malo drugače:

o 3056



Že rožce na po-lju cvete - jo, o - ja, oja cvete-jo, že fantje na vojsko gredo.

o 1769



(Na polju že rožce cvete - jo, o - ja, o - ja, cvete-jo, že fanti na vojsko gredo.

M 26.937



Vse rožce po polju cve - te - jo, o - - ja, cvete-jo in fantje na vojsko gredo.

Pravzaprav je melodija obakrat enaka, le začetna fraza in refrenski vložek sta malo variirana. V nekaterih zapisih poteka melodična linija za

terco višje in se tudi konča na terci tonike. To je v naši ljudski pesmi znan pojav in si ga razlagamo kot posledico dvoglasnega petja: ker je spremljajoči glas lahko zgoraj ali spodaj, tako da se gibljeta glasova v terciah ali sekstah, pevci pogosto nimajo več pravega občutka za vodilni glas in pojo namesto njega spremljajoči zgornji glas. Da je temu res tako, dokazuje zadnji primer, transkripcija dvoglasnega zvočnega posnetka.

Če primerjamo slovenske melodične zapise z nemškimi, vidimo, da v melodiji največkrat ni velike razlike. Poglejmo npr. DVA A 64.042 in A 173.876 pa našo 0 2172:

Es blühen drei Rosen im Garten, ja, jawohl, im Garten, Soldaten ziehen ins Feld, Soldaten ziehen ins Feld

Ach, Schätzchen, was hab ich erfahren? Ja, ja, er-fahren, was hab ich erfahren von dir? Was hab ich erfahren von dir?

Po polju že rožce cvete -jo, o - ja cvete - jo, že fantje na vojsko gredo.

Zapisi so si krajevno in časovno zelo oddaljeni (slovenski je iz leta 1908 z Vranskega, A 64.042 je bil zapisan med avstrijskimi Nemci med prvo svetovno vojno, A 173.876 pa so peli med drugo vojno povratniki iz nemških jezikovnih otokov v Rusiji) in vendar, kolikšna podobnost! Na naključje pač ni mogoče misliti, ampak moramo priznati, da je slovenska pesem tokrat tudi melodijo prevzela od nemške.

Ali jo smemo po vsem tem še imenovati slovensko? Zakaj ne! Res je cepič s tuje rastline, a se je ukoreninil pri nas in ko se je razrastel, je pogнал naš cvet: tuje besedilo je kljub vsebinski skladnosti povedano po naše, pesem je izpremenila značaj, ker se je izognila vsega baladnega, melodija pa se je ritmično približala slovenskim pesmim, ko se je 6/8 takt preko 3/8 preoblikoval v 5/8.

Končno še vprašanje, kdaj je prišlo do presaditve nemške pesmi na slovenska tla. Najstarejši naši zapisi so iz prvih let 20. stoletja, a takrat je morala biti pesem že precej znana, saj jo je Bajuk uvrstil med navadne, vsakdanje. Šajtova pesmarica iz 60. let prejšnjega stoletja pozna še nemško predlogo, medtem ko poznejši zapisovalci niso dvomili v slovensko pripadnost pesmi. Sodim, da smo se z nemškim izvirnikom seznanili sredi preteklega stoletja, pesem pa smo morali prevzeti nekje na prelomu stoletja, mogoče že v 90. letih, ker le tako je mogla biti v prvem desetletju 20. stoletja razširjena po skoraj vseh slovenskih deželah. Pre-

cej enakšno besedilo in melodija kažeta na en sam vir, en sam prevod. Ker je več zgodnjih zapisov s Štajerskega, bi bilo verjetno, da so bili posredniki Štajerci, nemara vojaki, ki jim je bila všeč pesem o fantih, odhajajočih na vojsko.

Čeprav je obravnavana slovenska pesem tako po besedilu kot po melodiji brez posebne vrednosti, je pa pomembna z vidika interetničnih vplivov. Ob njej lahko spoznamo, da po zakonitosti ljudskega ustvarjanja še tako tesna naslonitev na izvirnik ne more biti dobeseden prevod, ampak da ljudski pevci sprejeto snov vselej prilagodijo domači izraznosti.

SUMMARY

In the introduction the author emphasizes the fact that investigators have devoted most attention to narrative songs as their contents were found to be more interesting. However, those of everyday life, are of no less importance, because they sometimes show the characteristics of origin and development of folk-song.

This is well proven by the love-song »Po polju že rožce cvetejo« which originates from the German ballad »Der eifersüchtige Knabe«. Without investigating the German song the author draws our attention to several phases of its development and has discovered the one which was the basis of the Slovene song. The comparison of both songs shows that the text of the original was abbreviated after the transfer to a different national territory. It also entailed a total change of the contents; the original ballad was altered to a love-song. However, the melody remained much the same, only the rhythm being adapted to that of Slovene songs. From the examples recorded up till now we can infer that the German and Slovene song must have crossed paths towards the end of the last century, for at the beginning of the 20th century the form of the Slovene song was already established and generally known.

DISERTACIJE

OPERA IN NJENA REPRODUKCIJA V STANOVSKEM GLEDALIŠČU V LJUBLJANI OD LETA 1790 DO 1861

OPERA IN THE LJUBLJANA THEATRE FROM 1791 TILL 1861

Jože Sivec

Repertoar Stanovskega gledališča v Ljubljani je šel v obdobju, ki ga zajema razprava, na splošno v korak z vsemi najvažnejšimi stilnimi spremembami glasbene umetnosti. Podobno kot v pomembnejših evropskih gledališčih si je klasicizem tudi v ljubljanskem gledališču utrdil tradicijo že na začetku devetdesetih let 18. stoletja in imel v nadaljnjih desetletjih popolno prevlado. Pozneje, od leta 1823 naprej pa je že opazno stilno preusmerjanje iz klasicizma v romantiko, ki si je pridobila dominanten položaj v repertoarju od začetka tridesetih let 19. stoletja dalje.

V obdobju klasicizma so v Ljubljani uprizorili vse Mozartove opere, ki so bile tedaj na repertoarju gledališč avstrijskega državnega prostora splošno razširjene. Ljubljanske premiere Mozartovih oper sledijo večinoma brez večjih zakasnitev premieram v gledališčih omenjenega področja. Pri tem pa je zanimivo, da prednjači Ljubljana glede prvih uprizoritev nekaterih Mozartovih del tudi pred tako pomembnimi evropskimi kulturnimi središči kot Pariz, London, Milan, Rim, Neapelj itd. Od večjih Mozartovih avstrijskih sodobnikov so izvajali v Ljubljani tudi K. Dittersa von Dittersdorfa in J. B. Schenka, poleg teh pa še mnoge v tistem času popularne skladatelje, kot so F. X. Süssmayer, P. Wranitzky, P. Winter, J. Weigl, A. Gyrowetz, I. von Seyfried, W. Müller, F. Kauer, P. J. Haibl i. dr.

Opero francoskega klasicizma je spoznalo ljubljansko občinstvo v vseh njenih značilnih odtinkih, veliko heroično opero s Spontinijevo »La Vestale«, opero comique pa z raznimi deli resne in vedre vsebine. Med predstavniki francoske opere tega obdobja so razen Spontinija najpomembnejši A. E. M. Grétry, N. E. Méhul, L. Cherubini in F. A. Boieldieu. Navedenim mojstrom se nadalje pridružujejo še N. Dalayrac, N. Isouard, H. M. Berton, J. P. Solie, P. A. D. della Maria in P. Gaveaux.

Podobno kot nemško in francosko glasbeno dramatsko tvornost klasicizma je Ljubljana spoznala tudi italijansko z vsemi njenimi glavnimi in tudi mnogimi manj pomembnimi predstavniki kot so bili G. Paisiello, D. Cimarosa, P. Anfossi, P. Guglielmi, A. Salieri, V. Martin, G. Gazzaniga, S. Mayr, F. Paër, G. Farinelli, P. Generali, S. Pavesi i. dr. Bolj kot kateri od navedenih skladateljev pa je bil v Ljubljani priljubljen G. Rossini, ki je prevladoval na repertoarju vse od leta 1820 do 1835, ko je bilo izvedeno najmanj šestnajst njegovih oper.

Za obdobje romantike do leta 1861 izkazuje repertoar Stanovskega gledališča skoro vse vidne predstavnike italijanske, francoske in nemške opere. C. M. von Weber

je prišel na ljubljanski oder s svojima mojstrskima stvaritvama »Preciosa« in »Der Freischütz« l. 1823 oziroma 1825. Od ostalih nemških romantikov zasledimo na repertoarju še K. Kreutzerja, A. Lortzinga in F. von Flotowa.

Francoska romantična opera se je uveljavila v repertoarju Stanovskega gledališča s svojimi najpomembnejšimi mojstri kot so D. F. Auber, L. F. J. Hérold in F. A. Boieldieu na začetku tridesetih let. Od teh je bil največ izvajan Auber. Razen številnih komičnih oper so Ljubljančani poslušali tudi skoraj vse velike opere: Auberovo »La Muette de Portici«, Rossinijevo »Guillaume Tell«, Halevyjevo »La Juive« in Meyerbeerovi »Robert le Diable« in »Les Huguenots«. Od ostalih francoskih skladateljev tega obdobja so bile na repertoarju še opere A. Adama, M. Carafa de Colibrana in operete J. Offenbacha.

Od italijanskih romantičnih mojstrov sta bila najštevilneje zastopana V. Bellini in G. Donizetti. Medtem ko so bile v času od l. 1831 do 1838 v Ljubljani uprizorjene že vse pomembnejše Bellinijeve opere, se je pojavil Donizetti na repertoarju Stanovskega gledališča šele leta 1838. Poslej je bil največ izvajani skladatelj, v Ljubljani so ga predstavili s štirinajstimi deli. Prva uprizoritev Verdija je bila leta 1850 z opero »I due Foscari«, nakar so sledile opere »Ernani« (1850), Nabucco (1852), Rigoletto (1855), »Attila« (1860) in »Il Trovatore« (1860). V obravnavanem obdobju so bile izvedene tudi opere G. S. Mercadanteja in F. Riccija.

Če izvzamemo sezono 1826/27, ki so jo v celoti oskrbeli domači diletanti, in dvoje diletantskih predstav l. 1850, je bilo predstavljanje oper v rokah nemških in italijanskih gledaliških družb. Medtem ko so imeli nemški impresariji daljše zimske sezone, je bilo delovanje Italijanov največkrat omejeno na krajša občasna gostovanja spomladi. Glede na to je razumljivo, da so bile v večini primerov nemške gledališke družbe posrednik pomembnih stvaritev operne literature in da ima repertoar Stanovskega gledališča isto stilno fiziognomijo kot večina drugih gledališč na nekdanjem avstrijskem državnem prostoru. Sezname osebja ljubljanskega gledališča izkazujejo tudi pevce, ki so delovali v večjih nemško avstrijskih gledališčih.

Glavni pomen glasbene dejavnosti gledaliških družb, ki so prihajale v Ljubljano, je v tem, da so večidel kmalu seznanjale publiko z vrsto pomembnih in trajnih del sodobne operne literature. Razen tega so bile tudi zgled in vzpodbuda za poznejša slovenska gledališka prizadevanja.

Obranjena dne 24. maja 1967 na filozofski fakulteti univerze v Ljubljani.

The repertoire of the Ljubljana theatre in the period concerned kept in general pace with the most important changes which were taking place in the development of musical style. As in great theatres throughout the world classicism already had a tradition at the beginning of the 90's of the 18th century in the Ljubljana theatre too and it prevailed during the following decades. Later from 1823 on a gradual transition from classicism to romanticism is noticeable. The latter gained a dominant position in the repertoire at the beginning of the 30's of the 19th century.

All Mozart's operas which had their place in the repertoire of most theatres in the Austrian Empire were performed in Ljubljana during the period of classicism. The premières of Mozart's operas took place at almost the same time as those in the theatres previously mentioned. It is also interesting that in some cases Ljubljana is even ahead of several significant European cultural centres such as Paris, London, Milano, Rome, Naples etc. Of the major Austrian contemporaries of Mozart K. Ditters-

dorf and J. B. Schenk are to be found in its repertoire. Besides these composers there are several who were popular at that time, as for instance F. X. Süssmayer, P. Wranitzky, P. Winter, J. Weigl, A. Gyrowetz, I. von Seyfried, W. Müller, F. Kauer, P. J. Haibl etc.

The French classical opera was introduced in all its characteristic variety. The grand heroic opera was represented by Spontini's »La Vestale«, the opéra comique by different works of serious and humorous content. Apart from Spontini A. E. M. Grétry, N. E. Méhul, L. Cherubini and F. A. Boieldieu were the most prominent representatives of the French opera of this period. The operas of people such as N. Dalayrac, N. Isouard, H. M. Berton, J. P. Solié, P. A. della Maria and P. Gaveaux were added to the works of these masters in the repertoire of the Ljubljana theatre.

The public of Ljubljana was also acquainted to a great extent with the operatic production of all the most significant Italian masters of the period of classicism as well as many of their minor contemporaries. These include operas by G. Paisiello, D. Cimarosa, P. Anfossi, P. Guglielmi, A. Sallieri, V. Martin, P. Gazzaniga, S. Mayr, F. Paër, G. Farinelli, P. Generali, S. Pavesti etc. G. Rossini was more popular than any of the composers mentioned and he dominated the repertoire from 1820 till 1835. We have evidence that sixteen of Rossini's operas were performed during this period.

Nearly all eminent representatives of the Italian, French and German opera were included in the repertoire of the Ljubljana theatre during the period of romanticism. C. M. von Weber was introduced to the public of Ljubljana by his masterpieces »Preciosa« (1823) and »Der Freischütz« (1825). K. Kreutzer, A. Lortzing and F. von Flotow are the other German romantic composers to be found in the repertoire.

The opera of French romanticism had already made its influence felt at the beginning of the 30's when the works of the most prominent masters such as D. F. Auber, L. F. J. Hérold and F. A. Boieldieu were presented. Of these Auber was the most frequently represented. The public of Ljubljana enjoyed a great number of French comic operas and they were also able to see nearly all the most valuable grand operas such as Auber's »La Muette de Portici«, Rossini's »Guillaume Tell«, Halévy's »La Juive« and Meyerbeer's »Robert le Diable« and »Les Huguenots«. A. Adam, M. Carafa de Colibrano and J. Offenbach are the other French composers of the period to be found in the repertoire.

V. Bellini and G. Donizetti are the masters of Italian romanticism who were most frequently performed in the Ljubljana theatre. While all the important operas by Bellini were given in the period from 1831 to 1839 Donizetti did not make his first appearance in the repertoire until 1838. Nevertheless he subsequently dominated the repertoire and was represented by no less than fourteen of his works. The first performance of Verdi was in 1850 when his operas »I due Foscari« and »Ernani« were staged. In the next few years the operas »Nabucco« (1852), Rigoletto (1855), »Attila« (1860) and »Il Trovatore« (1860) followed. In the period concerned also the operas by G. S. Mercadante and F. Ricci were given in Ljubljana.

The staging of operas was exclusively the province of itinerant German and Italian companies with the exception of the season 1826/27 which was managed by local amateurs and of two operatic performances given by the Philharmonic Society in 1850. While the German impressarios organised the longer winter seasons, the activity of the Italians was mainly restricted to occasional guest performances in spring. Therefore it is understandable that the greater part of the repertoire of the Ljubljana theatre was introduced by German companies and that the repertoire of the Ljubljana theatre

shows the same physiognomy as most of the theatres of the former Austrian Empire. However, the singers who were active in prominent German and Austrian theatres, are also to be found in the lists of the personnel of the Ljubljana theatre.

The main merit of the musical activity of the itinerant companies who gave performances in Ljubljana is that they acquainted the public with many important and valuable works of contemporary operatic literature and that they achieved this in a comparatively short time. Moreover they were also a model and a stimulus for the later work of the Slovene theatre.

Defended May 24, 1967, University of Ljubljana.

IMENSKO KAZALO

- Abert, Hermann 57—59
 Adam, Adolphe Charles 122, 124
 Adler, Guido 79—81, 87
 Algarotti, Francesco 107
 Altenburg, J. E. 32
 Amelton, Bernardino d' 37
 Anderluh, A. 114
 Andreis, Josip 16
 Andruschus de Drincaso 20
 Anfossi, Pasquale 122, 123
 Ansermet, E. 100
 Aristotel 99
 Arnheim, R. 96
 Arnim, A. von 114
 Auber, Daniel François 122, 123
 Aubry, Pierre 10
 Auden 109, 111
 Auersperg, Anton Jožef 51
 Auersperg, Dietrich 36
 Auersperg, Hans (Johann) 34
 Auersperg, Herbert 34
 Avison, Ch. 99

 Bach, Johann Sebastian 96, 97, 102—104
 Bachmann, W. 26
 Bajuk, Marko 117, 120
 Bakalović, G. 68
 Baltazar iz Mozirja 16
 Baptista, Hans de 38
 Baptista, Johann Andre de 38
 Beaumarchais, P. A. C. 56
 Bedina, Katarina 89
 Beethoven, Ludwig van 79, 84, 90, 98,
 111
 Bellini, Vincenzo 122, 124
 Berg, Alban 91, 109
 Beritić, Nada 16
 Berlioz, Hector 96, 108, 111

 Berton, Henri Montan 122, 123
 Bessler, Heinrich 29
 Binički, Stanislav 75
 Bizet, Georges 110
 Blom, Eric 56
 Boecij 99
 Bogošić, V. 19
 Böhme, Fr. M. 114
 Boieldieu, François Adrien 122, 123
 Boito, Arrigo 108
 Boulez, Pierre 102
 Bradač, Primož 27, 38
 Brahms, Johannes 99
 Bravničar, Matija 90
 Brednich, R. W. 114
 Brelet, G. 96
 Bren, H. 36
 Brenn, F. 99
 Brentano, C. 114
 Bretzner, C. F. 57
 Brumelli, V. 17
 Büchner, 109
 Busoni, Ferruccio 90
 Buxtehude, Dietrich 99

 Caldara, Antonio 50
 Calzabigi, Radiero da 108
 Cankar, Izidor 78, 79, 81—84, 87, 88
 Capitibus, Franciscus de 18
 Carafa, Michael de Colibrano 122, 124
 Carletti, Antonius 18
 Catelli, I. F. 60
 Ce, Josif 68
 Chabanon, M. P. G. de 99, 100
 Chailley, J. 102, 103
 Charpentier, Gustav 110
 Cherubini, Luigi 122, 123
 Cimarosa, Domenico 122 123

- Cooke, D. 99, 100
 Corneille, P. 107
 Couperin, François 73
 Crijević, Lampre 17
 Csaky, nadškof 52
 Cvetko, Dragotin 16, 32, 36, 50, 51, 55,
 56
 Čremošnik, Gregor 18, 19, 20
 Čech, kapelnik 65
 Čeh, Anton 34, 37

 Dalayrac, Nicolas 122, 123
 Dallapiccola, Luigi 108
 Debussy, Claude 109
 Delacroix, H. 96
 Dent, Edward Joseph 55—58, 60,
 Dietrich, Iv. 117
 Dimitrijević, Mita 73
 Dimitz, August 36
 Dinić, Mihajlo 17
 Dittersdorf, Karl Ditters von 122, 123
 Diversis de Quartigianis, Filip de 17
 Djordjević, Vladimir 72, 75
 Djurić-Klajn, Stana 16, 74—75
 Dobronić, Antun 17, 18, 93
 Dolničar, Janez Anton 48
 Dolničar, Janez Gregor 36
 Donizetti, Gaetano 109, 122, 124
 Drinkwelder, O. 8, 12
 Duforcq, N. 102
 Dukas, Paul 94, 96, 99
 Duren, Tiboldt 33, 35, 37

 Egk, Werner 109, 110
 Einstein, Alfred 58, 60
 Eitner, Robert 52
 Engel, J. J. 99
 Erk, L. 114
 Etl, Joseph Anton 38

 Fabjan, Janez 37
 Falenič, Andrej 37
 Farinelli, Giuseppe 122, 123
 Federhofer, Helmuth 33, 35, 37, 39
 Feliks a S. Matre Anna 51
 Felsenstein 106
 Fialla, Adam Albrecht 34, 37

 Fischer, Daniel 37, 38
 Fischer, Hans Georg 33, 37
 Fischer, Mathias 34, 37
 Fischer, Wilhelm 35—37
 Fleischhut, Martin 37
 Flotow, Friedrich von 122, 123
 Forkel, N. 102
 Francès, R. 97
 Fresne-Canaye, Ph. du 18
 Frič, Josef Václav 64, 65—67
 Froberger, Johann Jakob 99
 Frölich, Thoman 37
 Fubini, E., 103
 Fučić, B. 22

 Gams 52
 Gaveaux, Pierre 122, 123
 Gayberger, Franz 38
 Gäzl, Sigmundt 37
 Gazzaniga, Giuseppe 122, 123
 Generali, Pietro 122, 123
 Gieseke, K. L. 56
 Gilson, E. 101
 Gindl, Lorenz 58, 60
 Gladek, Janez Mihael 34, 37
 Globočnik, Jakob 32, 33
 Glöggel, Joseph 61
 Glonar, J. 113, 117, 118
 Gluck, Christoph Willibald 107, 108, 111
 Godeschalc 7
 Goethe, Johann Wolfgang 114, 116
 Goglia, A. 63
 Gogoglj 109, 111
 Gozzi 109, 111
 Grafenauer, Bogo 38, 20
 Grafenauer, Ivan 113
 Grétry, Andre E. Modeste 122, 123
 Greysmayer, Andre 33, 37
 Grčić — Milenko, Jovan 74
 Grgošević, Zlatko 93
 Grošelj, Mihael 50
 Grout, Donald Jay 57, 60
 Guglielmi, Pietro 122, 123
 Gyrowetz, Adalbert 122, 123

 Hába, Alois 91
 Haendel, Georg Friedrich 91
 Haibl, Peter Jakob 122, 123

- Haich, Paul Wolf 38
 Halévy, Jacques F. 123, 124
 Hammerstein, R. 30
 Handschin, J. 102
 Hanslick, Eduard 89, 98—100
 Harsa, Zdeněk 63
 Haubenstein, R. 110
 Hauffen, A. 114
 Hausegger, H. 99
 Haydn, Joseph 97
 Hegel 98
 Helm, Everett 105
 Henze, Hans Werner 109, 111
 Herbart, J. F. 99
 Herberstein, Žiga 48, 49
 Herder, J. G. 99, 114
 Hérold, Louis Jos. F. 122, 124
 Herzog, Paul Ignaz 37
 Hessez, Joseph 34
 Hillebrandt, Johann 37
 Hindemith, Paul 91, 109, 110
 Hoffmann, E. T. A. 99
 Hoffmanstahl, Hugo von 109
 Höfler, Janez 5, 6, 10
 Honegger, Arthur 102
 Hren, Janez 38
 Husmann, H. 8
 Huss, Johann Gotthart 37

 Ilić, Dragutin 72, 73, 74
 Ilić, Vojislav J. 70, 71, 74
 Isouard, Niccolò 122, 123

 Jaëll, Eduard 60
 Jajnik, Janez 37
 Jakobi 114
 Jakšić, Djura 69, 74
 Jančić, Anton 37, 38
 Jenko, Davorin 68
 Jireček, K. 19
 Josquin des Pres 100
 Jurica »Trummer« 37

 Kafka, Franz 110
 Kalčić, Janez Pavel 37, 38
 Kallman 109
 Kant, Immanuel 82
 Kasiodor 99

 Kassowitz-Cvijić, Antonia 63
 Kauer, Ferdinand 122, 123
 Kausse, Georg Adam 37
 Keesbacher, F. 39
 Kidrič, F. 50
 Klebe, Gilseher 109, 111
 Kniewald, D. 8, 10
 Knigge, A. F. von 56
 Koblar, France 78
 Kogoj, Marij 93
 Konjović, Petar 72
 Kos, Fr. K. 41, 43, 45, 46
 Kos, Koraljka 22
 Krašovec, Anton 37
 Krekić, Bariša 17
 Kreutzer, Konradin 122, 123
 Kretschmar, H. 99
 Krizman, Bogdan 8
 Krizanič, Anton 37
 Kučukalić, Zijo 68
 Kuhnau, Johann 99
 Kumer, Zmaga 113
 Kupfer, Hans 37
 Kuret, Primož 30, 32, 33, 36, 41
 Kuttinig, Johann Caspar 34, 37, 38

 Lajovic, Anton 94
 Langer, S. K. 100, 102
 Lasso, Orlando di 100
 Lavtizar, J. 41
 Lazarus, M. 99
 Lebhardt, Frank 11
 Lee, V. 97
 Leoncavallo, Ruggiero 106, 110
 Linhart, Anton Tomaž 56
 Lippert, K. F. 59
 Liszt, Franz 99
 Loewenberg, Alfred 54—57, 59, 60
 Lorca, G. 109, 111
 Lortzing, Albert 122, 123
 Lubanović, Ivan 38
 Ludvik, Dušan 51, 55
 Lully, J. B. 107
 Lužek, Jakob 37

 Mahnken, Irmgard 16, 17
 Makak, Paul 37
 Malec, Georg 37

- Manasteriotti, Višnja 63
 Marenzio, Luca 100
 Maria P. A. D. della 122, 123
 Marinković, Ivan 68
 Marinković, Josif 68—76
 Marolt, France 92, 117
 Martin, Frank 109, 111
 Martin, Vincente 122, 123
 Mattheson, Johann 97, 99
 Mayr, Simon 122, 123
 Měhul, Etienne Nicolas 122, 123
 Meier, J. 114, 115
 Mekatović, Nikola 18, 21
 Mekatović, Stanula 18, 19
 Melfin, Alexander Pangraz 37
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix 90
 Mercadante, Giuseppe S. R. 122, 124
 Mesmer, A. 54
 Metastasio, Pietro 107, 111
 Meyer, L. 97
 Meyerbeer, Giacomo 122, 124
 Michael »trometter« 37
 Michaelis, Chr. Fr. 97
 Michelangelo, B. 102
 Millovich, Radiuoy 19
 Milojević, Miloje 68—70, 74
 Moberg, C. A. 10
 Molle, Jörg 35, 37
 Montecuccoli, Raimond 34
 Morellet, A. 99
 Mordax, Andreas 37
 Moser, Matthias 38
 Mozart, Wolfgang Amadeus 54, 55—61,
 84, 89, 96—98, 108, 121, 123
 Müller, Wenzel 122, 123
 Musorgskij, Modest 108, 111

 Nägeli, H. G. 99
 Notker, Balbulus 7, 8, 11
 Novalis, F. 99
 Novak, Andrej 38
 Novak, Janez Krstnik 56

 Offenbach, Jacques 122, 124
 Ognjanović, Ivan 19
 Ollone, M. d' 96
 Osterc, Slavko 89—94

 Paër, Ferdinand 122, 123
 Paglovec, Franc Mihael 50, 52
 Paisiello, Giovanni 122, 123
 Paraskowitz, Konstantin 56, 61
 Pastor, Henrik 35
 Pavesi, Stefano 122, 123
 Pavličević, Nikola 18, 19
 Pavonibus, Franciscus de 16—21
 Pečalbar, Miklavž 20
 Peer, Karl 48
 Pelegrin iz Riminija 20
 Penna, Lorenzo 50
 Perčić, I. 22
 Pessler, Adam 37
 Pettan, H. 63
 Piber, Johann Adam 38
 Piblič, Lovrenc 37
 Piccini, Nicolò 108
 Pietsch, Gottfried Ferdinand 34, 37
 Pirker, Andre 38
 Pirro, A. 102
 Pobrak, Hans Georg 37
 Polič, Mirko 93
 Ponte, Lorenzo da 111
 Prešeren, Janez Krstnik 48
 Puc, Peter 38
 Puccini, Giacomo 89, 106, 111
 Purcell, Henry 107

 Quinault, Philippe 107

 Radics, Peter 56
 Radler, Paul 37
 Radosalić, Marin 20
 Radosav, Blaž 19
 Ramati 110
 Rameau, Jean Philippe 97, 99, 100
 Rechner, G. Th. 99
 Reger, Max 90, 102
 Repun, Gregor 37
 Rešetar, Milan 19
 Režič, Janez Jožef 38
 Rijavec, Andrej 32, 36
 Riemann, Hugo 99
 Ricci, Friderico 122, 124
 Rochlitz, Johann Friedrich 60
 Rode 116—118
 Röhrich, L. 114

- Rossini, Gioacchino 122, 123
Rousseau, Jean Jacques 99
- Sachs, Curt 25—29, 95
Saje, Lukas 37
Salieri, Antonio 122, 123
Schäffer, Wilhelm 50
Schandroch, Georg 58, 61
Scheibe, J. A. 97, 99
Schenk, Johann B. 122, 123
Scherchen, H. 98
Schering, Arnold 79, 81
Schikaneder, Emmanuel 59
Schiller, Friedrich 109, 111
Schloezer, B. 95, 98
Schmieder, H. G. 57, 59
Schmuz, Paul 37
Schollman, Jacob 34, 38
Schönberg, Arnold 91, 98
Schottus, Gaspar 50
Schrattenbach, škof 48
Schubert, Franz 75
Schuller, Gunther 110
Schumann, Robert 75
Schünemann, G. 32, 33
Schwarz, Jurij 37
Schweitzer, Albert 102
Scupoli 50
Seligman, Georg 37
Seyfried, Ignaz von 122, 123
Shakespeare, William 107, 111
Sivec, Jože 54
Skalin, Stefan 37
Sladkonja, Jurij 16
Slavenski, Josip 92
Slivec, Michael 37
Smolik, Marijan 47, 50, 51
Smrekar, Josip 5, 6, 10, 11
Solie, Jean Pierre 122, 123
Sorkočević, Junij 17
Souriau, E. 95
Spiess, C. H. 59
Spitta, J. A. Ph. 102
Spontini, Gasparo 122, 123
Stäblein, B. 52
Stegmann, C. D. 57
Stelé, France 78
Steska, Viktor 50
- Steyderman (n), Cristoff 32, 37
Stojanović, Radosav 20
Stradner, F. 23
Strauss, Richard 109
Stravinski Igor 91, 96, 102, 109, 111
Supičić, Ivo 95, 103
Süssmayer, Franz Xav. 122, 123
- Šajt, Fr. 113, 116, 117, 120
Štrekelj, Karl 113, 117
Šufflay, Milan 18, 19
- Tadić, Jorjo 18
Tarvisio, Johannes Antonius Sigismundi de 17
Tazoll, Johann Joseph 37, 38
Thallmainer, Franciscus Bernardus Josephus 47-53
Thallmainer, Janez Jožef 47
Thallmainer, Janez Ludvik 47
Thallmainer, Janez Mihael 47
Thallmainer, Marija Elizabeta 47
Thomas Kempensarius 50
Tieck, L. 99
Tajčević, Marko 93
Tolinger, Robert 68
- Udine, J. d'96
Ukmar, Kristijan 77
- Valič, Andrej 37
Valič, Gregor 37
Valič, Michael 34, 37, 38
Valvasor, Janez Vajkard 34, 36
Vavpetič, Franc 42
Veber, France 79, 82, 83, 87, 88
Venetiis, Fransisco de 20
Venosa, Carlo Gesualdo da 100
Verdi, Giuseppe, 89, 109, 111, 122, 124
Vidie, J. 117
Vlachotich, Michoci 19
Voje, Ignacij 16
Volbach, F. 79
Volčević, Mihael 20
Volzo, Michael de 19
Vulpius, C. A. 55
Vurnik, Stanko 77-88, 93

Wackenroder, W. H. 99	Zacchi, kardinal 52
Wagner, Peter 8	Zacherl, Fr. 117
Wagner Richard 79, 89, 99, 108, 109, 110, 111	Zajc, Ivan 63-67
Waidinger, Carl 59, 62	Zaninović, Antonin 17, 20
Wasserman, Georg 34, 37	Zeno, Apostolo 107, 111
Weber, Carl Maria von 108, 122, 123	Zentner, W. 60
Wedekind, Frank 109	Ziegler, Heinrich 37, 38
Weigl, Joseph 122, 123	Ziegler, Urban 37
Wilhelm, Georg 55, 56, 61	Zimmermann, R. 99
Winter, Peter 122, 123	Zivilhoffer, Wenzel 52
Wippo iz Burgundije 11	Zmaj, Jovan Jovanović 68-70
Wiser, Lorenz 37, 38	Zöllner, Friedrich Johann 55, 61
Wolf, Hugo 75	Zwingendorfer, Sebastian 37
Wolf, Johann Paul 37	
Wolf, Paul 33	Žigrović von 65
Wranitzky, Paul 122, 123	Žirovnik, J. 117
Wunsam, Johann Jacob 37	Živković, M. 68, 75
	Županović, Lovro 63