

MUZIKOLOŠKI INŠTITUT
ZNANSTVENORAZISKOVALNI CENTER SAZU

De musica disserenda

Letnik / Year VI

Št. / No. 1

2010

LJUBLJANA 2010

© 2010, Muzikološki inštitut ZRC SAZU

Izdajatelj / Publisher: Muzikološki inštitut ZRC SAZU

Mednarodni uredniški svet / International advisory board: Zdravko Blažeković (New York), Bojan Bujic (Oxford), Ivano Cavallini (Palermo), Marc Desmet (Saint-Etienne), Janez Matičič (Ljubljana), Andrej Rijavec (Ljubljana), Stanislav Tuksar (Zagreb)

Uredniški odbor / Editorial board: Matjaž Barbo, Nataša Cigoj Krstulović, Metoda Kokole, Jurij Snoj

Glavni in odgovorni urednik / General Editor: Jurij Snoj

Urednik *De musica disserenda* V/1 / Editor of *De musica disserenda* VI/1: Jurij Snoj

Naslov uredništva / Editorial board address: Muzikološki inštitut ZRC SAZU,
Novi trg 2, p. p. 306, SI-1001 Ljubljana, Slovenija
E-pošta / E-mail: dmd@zrc-sazu.si
Tel. / Phone: +386 1 470 61 97
Faks / Fax: +386 1 425 77 99
<http://mi.zrc-sazu.si>

Revija izhaja s podporo Javne agencije za raziskovalno dejavnost RS in Javne agencije za knjigo RS.
The journal is sponsored by the Slovenian Research Agency and by the Slovenian Book Agency.

Cena posamezne številke / Single issue price: 6 €

Letna naročnina / Annual subscription: 10 €

Naročila sprejema / Orders should be sent to:
Založba ZRC, p. p. 306, SI-1001 Ljubljana, Slovenija
E-pošta / E-mail: zalozba@zrc-sazu.si
Tel. / Phone: +386 1 470 64 64

Tisk / Printed by: Collegium Graphicum, d. o. o., Ljubljana

Naklada / Prinrun: 150

De musica disserenda je muzikološka znanstvena revija, ki objavlja znanstvene razprave s področja muzikologije ter z muzikologijo povezanih interdisciplinarnih področij. Izhaja dvakrat letno. Vsi prispevki so anonimno recenzirani. Navodila avtorjem so dostopna na spletni strani Muzikološkega inštituta ZRC SAZU: <http://mi.zrc-sazu.si>

De musica disserenda is a journal of musical scholarship, publishing musicological as well as interdisciplinary articles regarding music. It is published twice a year. All articles are anonymously reviewed. Notes to contributors are available on the website of the Institute of Musicology ZRC SAZU: <http://mi.zrc-sazu.si>

VSEBINA / CONTENTS

Predgovor..... 5

Dissertationes

Leon Stefanija

Glasbena ustvarjalnost in poustvarjalnost na Slovenskem v 20. stoletju:
dosežki in poti naprej 9

Studies on music composition and performance in twentieth-century
Slovenia: achievements and perspectives

Nataša Cigoj Krstulović

Muzikološke razprave o glasbi 19. stoletja na Slovenskem v zadnjih
tridesetih letih – popis stanja in pomen 21

Contemporary musicological discourse on the nineteenth-century
music in Slovenian territory: inventory and significance

Gregor Pompe

Stanje vednosti raziskovanja glasbeno-gledališkega dela na Slovenskem 39
The present state of research on music-theatrical practice in Slovenia

Radovan Škrjanc

Stanje raziskanosti cerkvene glasbene dejavnosti na Slovenskem v
drugi polovici 18. in začetku 19. stoletja 51

The present state of research on sacred music in Slovenia from the mid-
eighteenth to the beginning of the nineteenth century

Metoda Kokole

Glasba in glasbeno življenje na Slovenskem v 17. stoletju 67
Music and musical life on the territory of Slovenia in the seventeenth century

Jurij Snoj

Glasbene zvrsti v srednjem veku na Slovenskem 87
Genres of music in Slovenia in the Middle Ages

Predgovor

Pričujoči zvezek revije De musica disserenda je v celoti posvečen pregledu dosežkov s področja raziskovanja glasbe na Slovenskem in razmisleku o le-teh. Objavljene razprave omogočajo razgled po dosedanjem védenju o posameznih zgodovinskih obdobjih v slovenski glasbeni zgodovini, pospremljen s kritično presojo in ustvarjalnim premislekom o tem, kaj se kaže kot možna pot nadaljnjega raziskovanja. S to usmeritvijo se tako motri in presoja védenje o slovenski glasbi 20. stoletja (Leon Stefanija), o slovenski glasbi 19. stol. (Nataša Cigoj Krstulović), vedenje o slovenski operi (Gregor Pompe), o cerkveni glasbi v stoletju od druge pol. 18. do sredine 19. stol. (Radovan Škrjanc), o glasbi v 17. stol. (Metoda Kokole) in slednjič védenje o glasbi v obdobju srednjega veka (Jurij Snoj).

Domala vse, kar je bilo o glasbi navedenih obdobj napísano, z izjemo zastarelega ali kako drugače neaktualnega písanja, je v objavljenih prispevkih navedeno in – bodisi eksplicitno bodisi posredno – umeščeno v določeni kontekst. Avtorji omenjajo ali komentirajo zelo obsežno množico raznovrstnih besedil in s tem omogočajo širok panoramski razgled po tem, kako se je razmišljalo in kako se dandanašnji razmišlja o glasbenem življenju slovenskega kulturnega prostora. Tako zasnovano razpravljanje zanimivo in pomenljivo odseva sodobno resničnost. Problematika starejših, bolj oddaljenih in teže dostopnih obdobj, katerih glasba je v sodobni zavesti manj prisotna, bi se kazala sodobnemu nespecializiranemu bralcu zaprta v krog strogo znanstvenih vprašanj, ki so bolj ali manj le domena znanstvene, v skrajne podrobnosti segajoče zgodovine glasbe, čeprav se nikakor ne zadovoljuje s tem, da bi obravnavala le glasbo samo. Bolj kot se približujemo sodobnosti, širši in vse pestrejši je pogled na glasbo, tako da je písanje o glasbi 19. in zlasti 20. stol., navedeno in komentirano v tukajšnjih razpravah, resnično mnogoplastno in razvejano. Vključuje tako predragocene faktografske opise (žal za številna področja pogosto premalo natančne ali manjkajoče) kot tudi neobhodno potrebne inventarje (žal preredke in v marsikaterem primeru potrebne sodobne revizije); analitične in kritične študije kompozicij oz. glasbe različnih avtorjev; obsežnejše historične eno- ali večavtorske naracije; slednjič so v objavljenih razpravah zajete tudi povsem nove razprave o glasbi na Slovenskem, nove po osnovnih izhodiščih gledanja na fenomen glasbenega, ki so pogosto daleč stran od glasbe, in zato nove tudi po svojih tematikah in metodologijah. Prav v teh razpravah se kaže, kako se razblinja do nedavnega trdno postavljena meja med glasbo, ki so jo in jo še vedno ustvarjajo skladatelji, ki izhajajo iz tradicije evropske komponirane

glasbe, se pravi meja med resno glasbo na eni strani in vsemi drugimi glasbenimi zvrstmi na drugi strani; kaže se, kako se ta meja razblinja ob soočanju z vsakodnevno stvarnostjo, v kateri je sama potreba po glasbi tako močna, da preglasi možnost zaznavanja raznolikosti vsega tistega, kar se dojema kot glasba.

Z vsem tem pričujoči zvezek revije De musica disserenda prepričljivo dokazuje, da je v slovenskem prostoru artikulirano razmišljanje in razpravljanje o glasbi, vključno z raziskovalnim, zelo živo. Nedvomno je to mogoče razumeti kot spontan upoštevanja vreden instrument družbene samorefleksije, saj je glasba nekaj, kar tako ali drugače zadeva vsakogar, ki je vsaj malo dovzeten za (glasbeno)akustični aspekt vsakdanjega življenja. In v tem je mogoče videti obetavno perspektivo razmišljujočega raziskovalnega glasboslovja.

Jurij Snoj

DISSERTATIONES

GLASBENA USTVARJALNOST IN POUŠTVARJALNOST NA SLOVENSKEM V 20. STOLETJU: DOSEŽKI IN POTI NAPREJ

LEON STEFANIJA

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

Izvleček: Pripevek prinaša pregled literature o slovenski ustvarjalnosti in pouštvvarjalnosti v dveh vsebinskih sklopih, po zaokroženih zgodovinskih študijah, ki skušajo zajeti celotno stoletje, in po delnih raziskavah, osredotočenih na posamezne pojave in osebnosti. Sklepni odsek povzema prerez z ilustracijo temeljnih zgodovinopisnih zadreg raziskovanja slovenske glasbe 20. stoletja – z nejasno začrtanimi razmerji med produkcijo, reprodukcijo in recepcijo glasbe – ter predlogom za nadaljnje muzikološko raziskovanje, ki tematizira neobdelane pojave s štirimi med seboj povezanimi vsebinskimi sklopi, ki zadevajo: 1. analizo funkcij / recepcije glasbe, 2. analizo glasbenih ustanov, 3. monografske študije in 4. vključevanje različnih zvrsti (slogov) v raziskovanje.

Ključne besede: slovenska glasba, zgodovina glasbe 20. stoletja, muzikologija

Abstract: This paper provides an overview of the literature on Slovenian musical composition and performance. The text is divided into three parts, the first two dealing with more comprehensive historical monographs and partial studies of individual musicians and phenomena. The final section offers a look at what seems to be the main difficulty with respect to twentieth-century Slovenian music historiography – the vaguely worked out relations between musical composition, performance, and reception – and concludes with a suggestion for further work centered around the following four historiographical topoi: 1) analysis of the functions and perception of music, 2) analysis of music institutions, 3) monographs on musicians and musical phenomena, and 4) integrating various genres and styles into the historical perspectives.

Keywords: Slovenian music, history of twentieth-century music, musicology.

Namen prispevka

Po glasbeni plati je 20. stoletje že pred svojim koledarskim začetkom začelo – od nacionalnega gibanja sredi 19. stoletja naprej – prinašati glavne značilnosti tega, kar ponavadi opisujemo kot *slovensko glasbo*. Večji del glasbenih ustanov, vključno z večino današnjih, je postopoma gradil določeno prepoznavno nacionalno podobo do obdobja med obema vojnama, v širšem smislu pa do sredine 20. stoletja: od glasbene revije *Novi akordi* (1901–14) in Slovenske filharmonije (1908–13) do Ljubljanskega glasbenega konservatorija (1919), iz katerega se je razvila Glasbena akademija (1939) in kasneje Akademija za glasbo (1939), Orkestralnega društva (1921) in vedno bolj razvejanega življenja tako v okviru pevskih

zborov kakor tudi popularnih glasbenih in plesnih zvrsti, ki so se razmahnile zlasti z razvojem leta 1928 redno vpeljanega radijskega oddajanja. Da pa se 20. stoletje slovenske glasbe prav tako ne izteče s koledarskim časom, je verjetno manj vprašljivo: vrsta pojavov iz prve polovice 20. stoletja je šele po drugi svetovni vojni dobila jasen obseg in živi v različnih plasteh današnjega glasbenega življenja.

Pri pregledu dosedanjih obravnav ustvarjalnih in poustvarjalne dosežkov na Slovenskem je smiselno upoštevati manj zgodovinopisno in veliko bolj pragmatično opozorilo Andreja Rijavca, ki razlikuje med zemljepisno kategorijo »glasbe na Slovenskem« in ontološko iztočnico »slovenska glasba«. Rijavec je opredelil tovrstno delitev kot posledico nekakšnega »dohitevanja evropske glasbe« (»das Problem des Einholens der europäischen Musik«),² ki je zaznamovala zgodovino glasbe na Slovenskem do 20. stoletja. Četudi problematično zgodovinopisno merilo je razmejitvev na »mi« in »oni« – »mi« kot »zapoznela« glasbena kultura za razliko od »onih«, bolj razvitih glasbenih kultur – verjetno eden bolj trdoživih nastavkov ne le slovenskega glasbenega zgodovinopisja 20. stoletja, temveč tudi raziskovanja sodobnega glasbenega življenja. Pojem glasbe se je namreč že v prvi polovici 20. stoletja – po izkušnjah različnih skladateljskih pristopov, umetnostnih struj, širitve glasbenoreprodukcijskega procesa z novimi mediji, spreminjajočih se družbenih okoliščin ter z njimi povezanih navad – dodobra razplasil: tako pojem glasbenega dela kakor tudi merila reprodukcije so pred zgodovinarja glasbe prinesla pisan nabor vsebin, ki jih pojem glasbe v 20. stoletju vključuje. Obseg vsebin, ki bi jih morali obravnavati v povezavi z glasbeno *ustvarjalnostjo*, vključuje tako klasično razumljenega ustvarjalca, ki svoja *glasbena dela* zapisuje na notni papir, kakor tudi ustvarjalca glasbe za televizijske in radijske prispevke ter različne računalniške aplikacije, kjer vprašanje statusa glasbenega deleža presega pojem glasbenega dela tako, da v ospredje postavlja kulturološko, ne le umetnostno problematiko oblikovanja zvoka. Obseg vsebin, ki bi jih morali obravnavati pod krovno oznako *poustvarjalnosti*, pa ne vključuje le izvajalcev in koncertnega dogajanja, temveč v drugi polovici 20. stoletja tudi tiste oblike javnega predvajanja glasbe, ki so z razmahom elektronskih medijev za predvajanje in manipulacijo zvoka dobile pomembno vlogo v vsakdanjem življenju.

Razmeroma velik delež ustvarjalnosti in poustvarjalnosti v 20. stoletju na Slovenskem – zlasti iz druge polovice stoletja – ostaja manj raziskan. Nadaljnje besedilo skuša zajeti glavne prispevke o ustvarjalnosti in poustvarjalnosti na Slovenskem, ki so bili javno dostopni do maja 2010. Prispevek torej ne ponuja vseh zbranih glasbenozgodovinskih enot, temveč komentirani izbor bibliografije o slovenski ustvarjalnosti in poustvarjalnosti 20. stoletja. Tako sledi prerez doslej obdelanih glasbenozgodovinskih vsebin, ki so zaradi

¹ Andrej Rijavec, The Sloveneness of Slovene Music, *Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft. Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft*, ur. Klaus-Ernst Behne [in drugi], Regensburg, G. Bosse Verlag, 1991, 65–71; isti, H glasbi na Slovenskem in slovenska glasba – uvodni razmislek, *Informativni kulturološki zbornik*, ur. Martina Orožen, Ljubljana, Seminar slovenskega jezika, literature in kulture pri Oddelku za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete, 1995, str. 227–231.

² Andrej Rijavec, Sloweniens Wünsche an die „Musikgeschichte Österreichs“, *Musicologica Austriaca* 12 (1993), str. 59–69.

preglednosti zajete v tri tematske enote: 1. celoviti zgodovinski prerezi, 2. delne raziskave ustvarjalnosti in poustvarjalnosti, 3. dosežki in predlogi za naprej.

1. Zgodovinopisje ustvarjalnosti in poustvarjalnosti

Kljub pogosto izrečeni misli o nemožnosti in nesmiselnosti pisanja »velike zgodovine« je z novim tisočletjem brez zamude izšel prvi celovito zasnovan zgodovinski prerez slovenske glasbe 20. stoletja. Angleški muzikolog in klarinetist, ki se je od svoje doktorske disertacije naprej nenehno vračal k raziskovanju slovenske glasbe, je leta 2001 izdal prerez slovenske glasbe 20. stoletja v knjigi *Novejša glasba v Sloveniji*,³ kjer je podal oris posameznih skladateljev, slogovnih usmeritev in umetniških hotenj večine pomembnejših slovenskih skladateljev po prvi svetovni vojni. Pomembna sta še dva zaokrožena prispevka o slovenski glasbi 20. stoletja, ki si prizadevata celovito očrtati dogajanja. Kritičen avtorski prikaz ustvarjalnih dosežkov in družbenih okoliščin Lojzeta Lebiča z naslovom *Glasovi časov – o slovenski glasbeni ustvarjalnosti* ⁴dopolnjuje zgodovinsko bolj nevtralnemu muzikološko skico slovenske glasbe Dragotina Cvetka, ki je leta 1991 izšla v skrajšani in dopoljnjeni različici⁵ do danes edine obsežne muzikološke študije slovenske glasbe,⁶ in ustrezni del antologije slovenske glasbe Ivana Klemenčiča.⁷ Med omenjenimi prerezi sta predvsem O'Loughlinov in Lebičev osredotočena na ustvarjalnost, medtem ko sodita Cvetkov in Klemenčičev k splošnejšim glasbenozgodovinskim prispevkom. Poustvarjalnost je pri vseh štirih omenjenih publikacijah obravnavana bolj skromno, le v meri, potrebni za prikaz ustvarjalnosti in slovenske glasbene prakse.

K celovitejšim prikazom slovenske ustvarjalnosti 20. stoletja je treba dodati še monografijo o slovenskih sodobnih ustvarjalcih z naslovom *Slovenska glasbena dela* Andreja Rijavca,⁸ ki sicer prinaša »samo« prikaze izbranih del večine slovenskih skladateljev 20. stoletja, vendar jo zaradi biografskih vizitk posameznih glasbenikov upravičeno lahko štejemo med zgodovinopisne študije slovenske ustvarjalnosti 20. stoletja.

Brez zgodovinopisne razsežnosti, čeprav z željo po celovito zaokroženi informaciji o slovenskih skladateljih, sta napisani publikaciji Franca Križnarja *Sto slovenskih*

³ Niall O'Loughlin, *Novejša glasba v Sloveniji*, Ljubljana, Slovenska matica, 2001.

⁴ Lojze Lebič, *Glasovi časov IV, Naši zbori* 46/3–4 (1994); isti, *Glasovi časov V, Naši zbori* 48/1–2 (1996).

⁵ Dragotin Cvetko, *Slovenska glasba v evropskem prostoru*, Ljubljana, Slovenska matica, 1991.

⁶ Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem* 1–3, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1958–1960.

⁷ Ivan Klemenčič, *Musica noster amor. Glasbena umetnost Slovenije od začetkov do danes*, Maribor, Obzorja, Helidon, Ljubljana, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 2000.

⁸ Andrej Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1979.

skladatelj, ⁹ *Sto slovenskih glasbenikov*¹⁰ in promocijska knjižica Društva slovenskih skladateljev *Skladateljske sledi po letu 1900*.¹¹

Drugih prispevkov, ki bi po namenu skušali podati celovitejši oris slovenske ustvarjalnosti in poustvarjalnosti v 20. stoletju, trenutno ni, četudi je mogoče najti besedila, ki ponujajo pogled na celotno slovensko glasbeno ustvarjalnost 20. stoletja, bodisi v povezavi z bolj strokovno muzikološko tematiko (npr. z družbenimi okoliščinami,¹² notacijo,¹³ ustanovami slovenske glasbe¹⁴), bodisi bolj poljudno¹⁵ ali pa v zvezi z uglednimi glasbeniki.¹⁶

2. Delne zgodovinske študije ustvarjalnosti in poustvarjalnosti slovenske glasbe 20. stoletja

Delne raziskave slovenske glasbene ustvarjalnosti in poustvarjalnosti je mogoče razmejevati po kronološki in vsebinski osrediščenosti, čeprav se pogleda pogosto prepletata in ju je zato smiselno obravnavati povezano.

Med zgodovinopisnimi besedili za obdobje prve polovice 20. stoletja je treba najprej omeniti pregled Vilka Ukmarja,¹⁷ ki ga je s podrobno analizo pred kratkim dopolnila doktorska disertacija Urške Šramel Vučina.¹⁸ O glasbeni ustvarjalnosti in poustvarjalnosti prve polovice 20. stoletja prinašajo posamezne drobce tudi študije o nekaterih glasbenih ustanovah (o Slovenski filharmoniji,¹⁹ Ljubljani kot glasbenem mestu,²⁰ o ustvarjalnem

⁹ Franc Križnar in Tihomir Pinter, *Sto slovenskih skladateljev*, Ljubljana, Prešernova družba, 1997.

¹⁰ Franc Križnar in Tihomir Pinter, *Sto slovenskih glasbenikov*, Ljubljana, Prešernova družba, 2002.

¹¹ *Skladateljske poti po letu 1900*, ur. Črt Sojar Voglar, Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, 2003. Publikacija obstaja tudi v e-obliki na strani Društva slovenskih skladateljev.

¹² *Glasba in družba v 20. stoletju*, ur. Primož Kuret, Ljubljana, Festival Ljubljana, 1999.

¹³ Jurij Snoj in Gregor Pompe, *Pisna podoba glasbe na Slovenskem*, Ljubljana, ZRC SAZU, 2003.

¹⁴ Leon Stefanija, *Prispevek k analizi institucij slovenske glasbe*, Ljubljana, Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2010.

¹⁵ Npr. Franc Križnar, *Glasbena Slovenija od nekdaj do danes*, 1996 (rokopis); serije portretov slovenskih glasbenikov na RTV Slovenija.

¹⁶ Ivan Klemenčič, *Slovenski skladatelji akademiki*, ur. Lojze Lebič, Jubilejni zbornik 1, Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 2003.

¹⁷ Vilko Ukmar, Slovensko glasbeno življenje v dvajsetletju 1918–1938, *Spominski zbornik Slovenije. Ob dvajsetletnici kraljevine Jugoslavije*, Ljubljana, Jubilej, 1939.

¹⁸ Urška Šramel Vučina, *Orkestrska poustvarjalnost v Ljubljani med obema vojnama*, Ljubljana 2010 (Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, doktorska disertacija).

¹⁹ Ivan Klemenčič, *Slovenski glasbeni ekspresionizem. Od začetkov do druge vojne*, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1988; Primož Kuret, *Ljubljanska filharmonična družba 1794–1919. Kronika ljubljanskega glasbenega življenja v stoletju meščanov in revolucij*, ur. Jonatan Vinkler, Zbirka Korenine, Ljubljana, Nova revija, 2006; isti, *Sto let Slovenske filharmonije (1908–2008)*, Ljubljana, Slovenska filharmonija, 2008.

²⁰ Primož Kuret, *Glasbena Ljubljana v letih 1899–1919*, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1985.

okolju prve polovice 20. stoletja,²¹ umetniški misli med obema vojnama,²² o Glasbeni matici²³).

O glasbi v vojnem času je literatura skromna in so vsebine razmeroma slabo obdelane,²⁴ četudi obstaja zgodovinarski interes za vsebine, povezane z ideološkimi posledicami zlasti druge svetovne vojne.²⁵ Tudi raziskovanje slovenske cerkvene glasbe 20. stoletja ostaja nekako v ozadju zanimanja za druge družbene funkcije glasbe kljub neutrudnim prizadevanjem nekaterih raziskovalcev na tem področju v obliki posameznih zgodovinskih študij izpod peres Eda Škulja, Aleša Nagodeta in Tomaža Faganela.

O slovenski ustvarjalnosti in delno tudi o poustvarjalnosti ponujajo največ podatkov zlasti monografije o življenju in delu posameznih skladateljev (ali pa samo o določenem segmentu njihove kompozicijske ali recepcijske zapuščine) in izvajalcev, na primer: o življenju in delu Emila Adamiča,²⁶ o življenju in delu Emerika Berana,²⁷ Matije Bravničarja,²⁸ o ustvarjalnih nazorih Zvonimirja Cigliča,²⁹ delovanju Josipa Gostiča,³⁰ Emila Hochreiterja,³¹ Jožeta Gregorca,³² o klavirskem stavku Marija Kogoja,³³ življenju in

²¹ *Glasba med obema vojnama in Slavko Osterc*, ur. Primož Kuret, Ljubljana, Festival, 1995.

²² Primož Kuret, *Umetnik in družba. Slovenska glasbena misel po prvi vojni*, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1988.

²³ *130 let Glasbene matice*, ur. Aleš Nagode, Ljubljana, Kulturno društvo Glasbena matica, 2005; Manja Flisar, *Delovanje mariborske Glasbene matice (1919–1948)*, Ljubljana 2008 (Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, doktorska disertacija).

²⁴ Ivan Jerman, *Pevski zbor Jugoslovanske armade Srečko Kosovel*, Ljubljana, Partizanska knjiga, 1970; Andrija Tomašek, *Muzika in muzičari u NOB – zbornik sećanja*, Beograd, SOKOJ, SUMUJ, SUMPJ, SOREUJ, 1982; Dragotin Cvetko, *Glasba v NOB na Slovenskem, Savet Akademija nauka i umetnosti SFRJ*, Skopje, Makedonska Akademija na naukite i umetnostite, 1984, str. 391–400; Franc Križnar, *Slovenska glasba v narodnoosvobodilnem boju*, Ljubljana, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1992.

²⁵ Ivan Klemenčič, *Glasba in totalitarna država na Slovenskem, Temna stran meseca. Kratka zgodovina totalitarizma v Sloveniji 1945–1990*, ur. Drago Jančar, Ljubljana, Nova revija, 1998, str. 321–333; Leon Stefanija, *Prispevek k analizi institucij slovenske glasbe* (gl. op. 14).

²⁶ Lucijan Marija Škerjanc, [Emil Adamič.] *Življenje in delo slovenskega skladatelja*, Ljubljana, Ivan Grohar, 1937; *Adamičev zbornik*, ur. Edo Škulj, Ljubljana, Akademija za glasbo, 2004.

²⁷ Jernej Weiss, *Emerik Beran (1868–1940) – samotni svetovljan*, Maribor, Literatura, 2008.

²⁸ *Matija Bravničar (1897–1977)*, ur. Darja Koter, Tematska publikacija Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani 9, Ljubljana, Akademija za glasbo, 2008.

²⁹ Franc Križnar, *Zvonimir Ciglič – biti ustvarjalec*, Ljubljana, Arhiv Republike Slovenije, 2006.

³⁰ Marija Barbieri in Marjana Mrak, *Josip Gostič. Pevec, kakršnega danes ni*, Homec, Kulturno društvo Jože Gostič, 2000.

³¹ *Hochreiterjev zbornik*, ur. Edo Škulj, Knjižnica Cerkevne glasbenika, Zbirka 5, Knjižna zbirka 13, Ljubljana, Družina, 2001.

³² Martin Šteiner in Mira Jerenec, *Jože Gregorc (1914–2003)*, Ptuj, Knjižnica Ivana Potrča, 2004.

³³ Borut Loparnik, *Marij Kogoj. Ob sedemdesetletnici rojstva*, Ljubljana, Prosvetni servis, 1965; Ivan Klemenčič, *Kompozicijski stavek v klavirskih skladbah Marija Kogoja*, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Razred za zgodovinske in družbene vede, Razprave X/1, Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1976.

delu Marijana Kozine,³⁴ Gojmira Kreka,³⁵ Uroša Kreka,³⁶ Antona Lajovica,³⁷ o pogledih Lojzeta Lebiča,³⁸ delu in življenju Vasilija Mirka,³⁹ kompozicijskem stavku in življenju Slavka Osterca,⁴⁰ o delovanju Mirka Poliča,⁴¹ Stanka Premrla,⁴² ustvarjalnosti Primoža Ramovša,⁴³ Janka Ravnika,⁴⁴ Pavla Šivica,⁴⁵ Matije Tomca,⁴⁶ Hugolina Sattnerja,⁴⁷ o delovanju Vilka Ukmarja,⁴⁸ če omenim le najodmevnejše monografske prispevke, ki jih je treba dopolniti z vrsto člankov, simpozijjskih prispevkov, seminarjskih nalog, diplom, magisterijev in z nekaj neobjavljenimi doktorskimi disertacijami o slovenskih skladateljih. Dodati kaže še, da je število obravnavanih skladateljev precej višje od obravnav poustvarjalcev, razen na področju raziskovanja popularne glasbe, kjer je težko izhajati iz delitve na ustvarjalnost in poustvarjalnost. Seveda pa je treba med zgodovinopisne prispevke o slovenski ustvarjalnosti in poustvarjalnosti prišteti še pogovore z glasbeniki v medijih,

³⁴ *Marjan Kozina 1907–1966*, ur. Primož Kuret, Novo mesto, Glasbena šola Marjana Kozine, 2002; *Marjan Kozina*, ur. Primož Kuret in Zdravko Hribar, Novo mesto, Glasbena šola Marjana Kozine, 2007.

³⁵ Dragotin Cvetko, *Gojmir Krek*, Znameniti Slovenci, Ljubljana, Partizanska knjiga, 1988.

³⁶ *Muzikološki kolokvij ob 75-letnici skladatelja in akademika prof. Uroša Kreka. Zbornik referatov*, ur. Tomaž Faganel, Bilten Slovenskega muzikološkega društva. Posebna številka, Ljubljana, Slovensko muzikološko društvo, 1997.

³⁷ Lucijan Marija Škerjanc, *Anton Lajovic. Ob skladateljevi osemdesetletnici*, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Razred za umetnosti, Dela, Serija za glasbeno umetnost 15, Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1958; Dragotin Cvetko, *Anton Lajovic*, Znameniti Slovenci, Ljubljana, Partizanska knjiga, 1987.

³⁸ *Od blizu in daleč*, ur. Jelena in Hanka Lebič, Prevalje, Kulturno društvo Mohorjan, 2000.

³⁹ *Mirkov zbornik*, ur. Edo Škulj, Knjižnica Cerkevne glasbenika, Zbirka 5, Knjižna zbirka 18, Ljubljana, 2003.

⁴⁰ Andrej Rijavec, *Kompozicijski stavek komornih instrumentalnih del Slavka Osterca*, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Razred za zgodovinske in družbene vede, Razprave VII/4, Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnost, 1972; Dragotin Cvetko, *Fragment glasbene moderne. Iz pisem Slavku Ostercu*, Viri za zgodovino Slovencev 11, Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1988; isti, *Osebnost skladatelja Slavka Osterca*, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1993.

⁴¹ Ciril Cvetko, *Mirko Polič, dirigent in skladatelj*, Dokumenti slovenskega gledališkega in filmskega muzeja 41, št. 64–65, Ljubljana, Slovenski gledališki in filmski muzej, 1995.

⁴² Edo Škulj, *Stanko Premrl – cerkveni glasbenik*, Knjižnica Cerkevne glasbenika, Knjižna zbirka 4, Ljubljana, Družina, Cerkveni glasbenik, 1981.

⁴³ Borut Loparnik, *Biti skladatelj. Pogovori s Primožem Ramovšem*, Ljubljana, Slovenska matica, 1984.

⁴⁴ *Janko Ravnik (1891–1982)*, ur. Darja Koter, Tematska publikacija Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani 8, Ljubljana, Akademija za glasbo, 2007.

⁴⁵ *Pavel Šivic (1908–1995)*, ur. Darja Koter, Glasbeno-pedagoški zbornik Akademije za glasbo v Ljubljani 11, Ljubljana, Akademija za glasbo, 2009.

⁴⁶ *Tomčev zbornik*, ur. Edo Škulj, Knjižnica Cerkevne glasbenika, Zbirka 5, Knjižna zbirka 11, Ljubljana, Družina, 1997.

⁴⁷ *Sattnerjev zbornik*, ur. Edo Škulj, Knjižnica Cerkevne glasbenika, Zbirka 5, Knjižna zbirka 9, Ljubljana, Družina, 1995.

⁴⁸ *Vilko Ukmar (1905–1991)*, ur. Darja Koter, Glasbeno-pedagoški zbornik, Tematska številka, Ljubljana, Akademija za glasbo, 2006.

kjer je pregled nad obstoječim gradivom razmeroma težaven, tudi zaradi prenašanja vedno večjega števila informacij o slovenski ustvarjalnosti in poustvarjalnosti na svetovni splet.

Za glasbo druge polovice 20. stoletja je poleg skice »*Nove perspektive*« v slovenski glasbi po letu 1945⁴⁹ na voljo temeljita študija slovenskega modernizma Matjaža Barba z naslovom *Pro musica viva: prispevek k slovenski moderni po II. svetovni vojni*.⁵⁰ Poleg študije o sodobni slovenski glasbeni kulturi istega avtorja⁵¹ obstaja še študija o sodobni estetiki slovenske instrumentalne glasbe v postmoderni.⁵² Nadalje bi moglo o slovenski glasbi druge polovice 20. stoletja razpravljati razmeroma skromno, četudi naraščajoče število člankov, objavljenih simpozijjskih referatov, seminarskih, diplomskih in magistrskih nalog tako na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete, Fakulteti za družbene vede in na Akademiji za glasbo Univerze v Ljubljani, kakor tudi na Pedagoški fakulteti Univerze v Mariboru.

Raziskovalci glasbe poudarjajo strokovno šibko podprtost dejavnosti na področju raziskovanja glasbe tega obdobja,⁵³ obenem pa ni videti konsenza glede obsega in metodologije raziskovanja glasbe 20. stoletja. To v določeni meri drži, saj manjka vrsta temeljnih zgodovinskih študij slovenske glasbe 20. stoletja. Toda obenem narašča zanimanje za raziskovanje sodobnega glasbenega življenja v vseh njegovih različicah, zlasti na področju popularne glasbe, ki se postopoma oblikuje v vedno bolj izpostavljeno glasbenoraziskovalno področje, predvsem s študijami, kot je antropološka analiza glasbene prakse v vasi Trate Rajka Muršiča,⁵⁴ analiza zborovske izvajalne prakse na Slovenskem,⁵⁵ slovenske ljudske glasbe v popularnih zvrsteh,⁵⁶ narodnozabavne muzike,⁵⁷ kritike slovenske narodnozabavne in popularne glasbe,⁵⁸ posameznih t.i. alternativnih glasbenih pojavov zadnjih desetletij 20. stoletja.⁵⁹

⁴⁹ Gregor Pompe, *Nove perspektive v slovenski glasbi po letu 1945*, *Nove glasbene perspektive*, Roger Sutherland, Ljubljana, LUD Šerpa, Slovensko muzikološko društvo, 2009.

⁵⁰ Matjaž Barbo, *Pro musica viva. Prispevek k slovenski moderni po II. svetovni vojni*, Ljubljana, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2001.

⁵¹ Matjaž Barbo, *Slovenska glasbena zavest*, Umetnost in kultura 120, Ljubljana, Zveza kulturnih organizacij Slovenije, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1994.

⁵² Leon Stefanija, *O glasbeno novem. Ob slovenski instrumentalni glasbi zadnje četrtine 20. stoletja*, Ljubljana, Študentska založba (KODA), 2001.

⁵³ Leon Stefanija, K teoretičnim izhodiščem raziskovanja novejšje slovenske glasbe, *Posvet o konceptu nove zgodovine glasbe na Slovenskem*, Bilten Slovenskega muzikološkega društva. Posebna številka, Ljubljana 1998; Gregor Pompe, Uvodno pojasnilo *Nove glasbene perspektive*, Roger Sutherland, Ljubljana, LUD Šerpa, Slovensko muzikološko društvo, 2009.

⁵⁴ Rajko Muršič, *Trate vaše in naše mladosti. Zgodba o mladinskem in rock klubu*, Ceršak, Subkulturni azil, 2000.

⁵⁵ Danica Fink Hafner, *Fenomen zborovske pevske umetnosti na Slovenskem* (projekt).

⁵⁶ Urša Šivic, *Po jezeru bliz Triglava ... Ponarodevanje umetnih pesmi iz druge polovice 19. stoletja*, Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2008.

⁵⁷ Ivan Sivec, *Brata Avsenik. Evropski glasbeni fenomen iz Begunj na Gorenjskem*, Mengeš, Ico, 1999.

⁵⁸ Miha Štamcar, *Kasetar*, Zbirka Promenada 4, Ljubljana, V. B. Z., 2004.

⁵⁹ *Punk pod Slovenci*, ur. Igor Bavčar, Knjižnica revolucionarne teorije 17, Ljubljana, Republiška konferenca ZSMS, Univerzitetna konferenca ZSMS, 1985; Peter Stanković, Gregor Tomc, Mitja

3. Dosežki in predlogi za naprej

Za večino kulturnih pojavov in procesov 20. stoletja je mogoče reči, da koreninijo v 19. stoletju in so v različnih preoblekah še vedno bolj ali manj pomembni v glasbeni praksi začetka 21. stoletja. Edina celovita predstavitev slovenske glasbe 20. stoletja, O'Loughlinova,⁶⁰ ponuja razmeroma malo informacij tako o družbenih okoliščinah kakor tudi recepciji glasbe. Cvetkov informativni,⁶¹ Rijavčev pragmatični⁶² in Lebičev zgoščeni prikaz⁶³ slovenskega glasbenega dogajanja v 20. stoletju so glede družbenih okoliščin in deloma recepcije slovenske glasbe bolj informativni, četudi v primerjavi z O'Loughlinovo monografijo ne vključujejo tako časovno široko zaokroženo vseh pojavov obravnavanega obdobja.

Kljub temu, da skupaj z omenjenimi parcialnimi študijami ponujajo dovolj zgovoren vpogled v slovensko glasbeno zapuščino 20. stoletja, zgodovinski prikazi domala nimajo jasne refleksije o osnovnih zgodovinsko-merilih obravnave. To je mogoče videti na primeru vprašanja o glasbi socialistične politične ureditve po drugi svetovni vojni do 1991. O'Loughlinov opis slovenske glasbe v petdesetih letih ne navaja pojma »socialistična umetnost«, za razliko od drugih omenjenih avtorjev, ki ga opredeljujejo v izpeljankah pojma »socialistični realizem«. Razlike med njihovimi opredelitvami *socialističnega realizma* ponujajo zgovorno iztočnico za premislek o domišljenosti zgodovinsko-merilnikov slovenske glasbe 20. stoletja, ki bi jo tu samo nakazal. Lojze Lebič govori o »normativni estetiki«, Katarina Bedina o nekakšnem družbeno-prosvetnem »geslu«, Ivan Klemenčič o »zapovedanem modelu«, Jurij Snój in Gregor Pompe o »doktrini«. ⁶⁴ *Socialistični realizem* kot historiografska kategorija zahteva seveda ob vsaki od omenjenih formulacij razmeroma široko lestvico časovno in vsebinsko pogojenih meril: socialistični realizem je za Lebiča estetska, za Bedino kulturniška, za Klemenčiča politična, za Snoja in Pompeta ideološka kategorija. Vsaka zahteva svoj tako vsebinski kot časovni referenčni okvir, saj je *socialistični realizem* nenazadnje vse to in pomeni tudi še kaj drugega, denimo, kritiško značnico, kompozicijsko-tehnično postavko, filozofski ideal in nenazadnje tudi nekakšno izvotljeno, iz literature in filmske umetnosti privzeto kategorijo, ki ima v slovenski glasbi specifičen pomenski obseg. Ta je sestavljen iz razmerij med produkcijo, reprodukcijo in recepcijo, čemur nobena od omenjenih zgodovinskih študij ne odmeri potrebnega prostora – čeprav vsaka med njimi seveda izhaja iz določenih domnev o teh razmerjih med plastmi glasbene prakse.

Velikonja, *Urbana plemena. Subkulture v Sloveniji v devetdesetih*, Ljubljana, ŠOU – Študentska založba, 1999.

⁶⁰ N. O'Loughlin, *Novejša glasba v Sloveniji* (gl. op. 3).

⁶¹ D. Cvetko, *Slovenska glasba v evropskem prostoru* (gl. op. 5).

⁶² A. Rijavec, *Slovenska glasbena dela* (gl. op. 8).

⁶³ Gl. op. 4.

⁶⁴ Lojze Lebič, Glasovi časov II, *Naši zbori* 45/5–6 (1993), str. 113–114; Katarina Bedina, Zgodovinska izhodišča identitete slovenskega glasbenega dela, *Avstrija, Jugoslavija, Slovenija. Slovenska narodna identiteta skozi čas*, ur. Dušan Nečak, Ljubljana, Oddelek za zgodovino Filozofske fakultete, 1977, str. 166; I. Klemenčič, *Musica noster amor*, str. 203–204; J. Snój in G. Pompe, *Pisna podoba glasbe na Slovenskem*, str. 214.

Večinoma se v zgodovinoписju slovenske glasbe 20. stoletja kaže pomanjkanje prav pri opredeljevanju razmerij v komunikacijski verigi (produkcija, reprodukcija in recepcija). Podobnih »nedorečenosti«, kot jih nakazuje omenjeni pojem *socialističnega realizma*, je v zgodovinoписju slovenske glasbe več, zato kaže na tem mestu nakazati potrebne dopolnitve obstoječih študij z naslednjimi širokimi in med seboj povezanimi iztočnicami:

- Analiza funkcij glasbe je v 20. stoletju sploh ena osrednjih muzikoloških tem; v slovenskem okolju manjka analiza glavnih funkcijskih okvirov glasbe tako znotraj posameznih zgodovinskih etap v 20. stoletju kakor tudi v kontekstu recepcije glasbe znotraj posameznih družbenih krogov. Analize recepcije glasbe – analize problematike razmeroma mlade muzikološke veje – odpirajo zlasti za glasbo druge polovice 20. stoletja pomembna zgodovinoписna področja, ki se jim je vsekakor smiselno posvetiti tudi v okviru slovenske glasbe.
- Vprašanja o funkcijah glasbe so tesno povezana z analizo ustanov. Analiza glavnih ustanov, povezanih z glasbo, je ena od osrednjih temeljnih nalog zgodovinoписja slovenske glasbe 20. stoletja: četudi je razmeroma dobro znano delovanje Slovenske filharmonije, raziskave delovanja drugih ustanov ne ponujajo možnosti izvajanja celovite predstave o glasbeni praksi. Manjkajo analize nekaterih osrednjih ustanov in ansamblov, vključno z delovanjem orkestra RTV Slovenija in delovanjem ljubiteljskih zborov; manjka pregled delovanja obeh oper (Opere SNG Ljubljana in Opere SNG Maribor), medijev (radia, televizije, časopisov in revij⁶⁵), ljubiteljske zborovske zasedbe⁶⁶ in pihalne godbe, zasebne in javne reprodukcijske dejavnosti, različnih festivalov in nenazadnje tudi javnih ustanov, kot sta Ministrstvo za kulturo in Slovensko glasbenoinformacijsko središče, v zadnjem desetletju tudi glasbe na svetovnem spletu.
- Monografije o glasbenikih so verjetno najbolj javno opazne, vendar je edino sistematično

⁶⁵ Izjema je študija *Novih akordov*: Simona Moličnik Šivic, *Novi akordi*, Ljubljana, Slovenska matica, 2007. Sicer manjkajo ustrezne analize domala vseh drugih glasbenih revij in obravnave glasbe v drugih glasilih. – Glasili, ki sta ob *Cerkvenem glasbeniku* prinašali potrebno gradivo, sta bili: *Pevec* (1921–1938, ur. F. Kimovec, nato D. Dolinar, potem M. Bajuk in nazadnje M. Tomc), proslovensko naravnano glasbeno glasilo *Pevske zveze*, in proslovensko zasnovana revija *Zbori* (1925–1934, ur. Zorko Prelovec), glasbena revija, ki jo je izdajalo pevsko društvo *Ljubljanski zvon*. Mladinski zborovski glasbi, ki se je razmahnila zlasti s *Trboveljskim slavčkom*, je z objavo novih skladb pomagala *Grlica*, ki jo je v Zagrebu urejal Srečko Kumar. Po drugi svetovni vojni so bile pomembne revije: *Naši zbori* (1946), *Slovenska glasbena revija* (1951–1960), *Grlica* (1953–1988), *Muzikološki zbornik* (1965), *Glasbena mladina* (1970–1996).

⁶⁶ Že pred vojno dejavno *Zvezo slovenskih pevskih zborov* so razpustili in leta 1924 ustanovili *Jugoslovanski pevski savez*, znotraj katerega sta se na Slovenskem izoblikovali dve župi: ljubljanska Hubadova (36 zborov) in mariborska Ipavčeva župa (25 zborov). Medtem je *Pevska zveza* (198 zborov) združevala zборе, ki so delovali »po načelih, ki jih je po Janezu Ev. Kreku podedovala 'Slovenska krščanska socialna zveza'«. Glasili, ki sta ob *Cerkvenem glasbeniku* pevcem prinašali potrebno gradivo, sta bili *Pevec* in *Zbori*. Mladinski zborovski glasbi je z objavo novih skladb pomagala *Grlica*. V tridesetih letih se je, čeprav za krajši čas, institucionalno razvilo tudi mladinsko zborovstvo, ki je po drugi svetovni vojni dobesedno cvetelo skupaj z ljubiteljskim zborovstvom, za katerega danes skrbi *Zveza kulturnih društev Slovenije*. O tako bogati pevski kulturi, pa tudi o dejavnosti drugih glasbenokulturnih ustanov, ki iščejo pomoč pri Javnem skladu za *Republiko Slovenije za kulturne dejavnosti* (pri tem kaže morda izpostaviti bogato tradicijo godb, povezanih v *Zvezi slovenskih godb*) domala ni muzikoloških analiz.

raziskovanje posameznih glasbenikov, ki ga je gojil Dragotin Cvetko, dobilo smiselno nadaljevanje v vrsti letnih simpozijev o slovenskih glasbenikih 20. stoletja šele v zadnjem desetletju pod okriljem Akademije za glasbo (org. Primož Kuret in Darja Koter). Glede na število slovenskih glasbenikov in delež njihove prisotnosti v vsakdanjem kulturnem življenju si ta del zgodovinske dejavnosti vsekakor zasluži večjo sistematično podporo stroke.

- Doslej začrtane iztočnice verjetno zastavljajo pomisleke spričo dejstva, da je število uradno registriranih ustvarjalcev in izvajalcev vedno večje in da je potrebno poiskati smiselne zamejitve obravnave slovenske glasbe 20. in 21. stoletja. Zakoreninjene delitve na t.i. resno in zabavno glasbo postajajo problematične, čeprav se študije popularne glasbe tako po vsebinah kakor tudi po metodologiji v osnovi ne razlikujejo od klasične muzikološke zgodovinske metode. Seveda bi bilo pretirano vztrajati pri tem, da je mogoče različne glasbene zvrsti, sloge in funkcije glasbe meriti istimi vatli. Ne zdi pa se pretirano pričakovanje, da razlike vendarle izhajajo iz primerljivosti med pojavi. V 20. stoletju, ki tematizira različnost kot enega svojih osrednjih prepoznavnih znamenj, je ostro, četudi zgodovinsko utemeljivo ločevanje na »visoko« in »nizko« umetnost vprašljivo zgodovinsko početje, ki nekako ostaja, čeprav po nepotrebnem, zgodovinsko dejstvo še v začetku 21. stoletja.

Seveda so navedene iztočnice za nadaljnji razvoj zgodovinske slovenske glasbe 20. stoletja zgolj grobi vsebinski okvirji, ki ne nakazujejo bolj pragmatične muzikološke zadrege, osredičene v šibki vpetosti znanja o glasbi med javnimi šolskimi in kulturnimi ustanovami. Ta del glasbenega zgodovinskega, ki napeljuje k premisleku o nietzschejanski historistični maksimi o »uporabnosti zgodovine za življenje«, bi bilo vsekakor smiselno imeti pred očmi skupaj njenim novohistorističnim ali hermenevtičnim »popravkom«, po katerem ni pomembno le, »kako je dejansko bilo«, temveč tudi komu, zakaj, v kolikšni meri, in če sploh v obravnavi izbrana faktografija tudi danes »govori sama zase«.

Vključevanju različnosti in metodam selekcije pojavov v zgodovinsko glasbo 20. stoletja je vsekakor potrebno posvetiti pozornost, ki jo od raziskovalca zahteva zapuščina 20. stoletja. Glede na doslej objavljene zgodovinske študije slovenske glasbe 20. stoletja je treba poiskati možnosti bolj sistematičnega študija temeljnih zgodovinskih dejstev slovenske glasbe 20. stoletja. Šele z izvedbo vrste temeljnih zgodovinskih študij o večini glasbenih ustanov in s temeljito bio- in bibliografsko bazo glasbenikov bo namreč mogoče napisati zgodovino glasbe na Slovenskem v 20. stoletju – vrsto povezav med produkcijo, reprodukcijo in recepcijo.

STUDIES ON MUSIC COMPOSITION AND PERFORMANCE IN TWENTIETH-CENTURY SLOVENIA: ACHIEVEMENTS AND PERSPECTIVES

Summary

The literature relating to Slovenian twentieth-century music is extremely rich and variegated: There are many historical studies, annals of musical events, monographs on

composers and musicians, analyses of various composers' musical works, genre studies, critical studies of composers and their music, historical narratives, as well as approaches from extremely varied points of departure, such as studies that approach musical phenomena from social, political, economic, and anthropological perspectives. In addition to studies that treat works by Slovenian composers and Slovenian musical institutions, there are also revealing studies dealing with other genres of contemporary music, such as jazz, rock, punk, folk-pop (believed to be a Slovenian creation), band music, and the alternative and subcultural streams. The very existence of critical and scholarly approaches to all these musical phenomena implies that the once clear-cut boundaries between classical music on the one hand and all the other genres of music on the other are gradually disappearing. This leads to a reassessment of some basic questions concerning the subject of musicology in the future. Obviously, the discipline will have to broaden its horizons and encompass all the musical phenomena of modern society within its domain.

MUZIKOLOŠKE RAZPRAVE O GLASBI 19. STOLETJA NA SLOVENSKEM V ZADNJIH TRIDESETIH LETIH – POPIS STANJA IN POMEN

NATAŠA CIGOJ KRSTULOVIĆ
Znanstvenoraziskovalni center SAZU

Izvleček: Inventurni zapisnik stanja novejše strokovne literature o glasbi 19. stoletja na Slovenskem je potrebno izhodišče za orientacijo pri načrtovanju prihodnjih raziskav. Analiza obravnavanih tem ter uporabljenih metodoloških pristopov razkriva vrzeli v poznavanju slovenske glasbene preteklosti tega časa in perspektive metodoloških pristopov njenega raziskovanja.

Glavne besede: glasbeno zgodovinske, 19. stoletje, slovenska glasba

Abstract: An inventory of the musicological literature on nineteenth-century music in Slovenian territory is a necessary starting point for further research. An overview of the topics and methodological approaches identifies lacunae in our knowledge of the musical past in Slovenia and also indicates prospects for future research.

Keywords: musical historiography, nineteenth century, Slovenian music

Od zadnjega prikaza »stanja slovenske muzikologije«, ki ga je pripravil njen utemeljitelj Dragotin Cvetko, so pretekla več kot tri desetletja,¹ le nekaj let mlajši je pregleden članek o »razvoju in dosežkih slovenskega glasbenega zgodovinskega muzikologa naslednje generacije, Jožeta Sivca.² Relativno dovolj velika časovna razdalja je pomen takrat obstoječe literature predrugačila, po drugi strani pa so od tedaj tudi zaradi drugačnih institucionalnih (organizacijskih in kadrovskih) možnosti nastale številne nove razprave. Te so plod različnih izkušenj in zaznav raziskovalcev različnih generacij. Pregled razprav o glasbi 19. stoletja na Slovenskem je potrebno izhodišče za orientacijo pri načrtovanju prihodnjih parcialnih raziskav, ki bodo dopolnile vrzeli poznavanja slovenske glasbene preteklosti tega časa.

Zaradi znatnega kvantitativnega porasta objavljenih razprav se zdi smiselno na tem mestu predstaviti povzemajoč pregled brez natančnejšega vrednostnega opredeljevanja ali celo razvrščanja. Slednje bi bilo možno le v primeru pregleda zgolj maloštevilnih novonastalih monografskih del, vendar se zdi zaradi namena pričujočega zapisa nujno potrebno upoštevati tudi nastale parcialne študije. Ker je stanje muzikoloških raziskav na

¹ Dragotin Cvetko, Današnje stanje slovenske muzikologije, *Muzikološki zbornik* 13 (1977), 1, str. 5–12.

² Jože Sivec, Razvoj in dosežki slovenskega glasbenega zgodovinskega muzikologa na Slovenskem, *Muzikološki zbornik* 17/2 (1981), str. 145–182.

področju cerkvene glasbe in glasbeno-scenskih prizadevanj v 19. stoletju predmet dveh ločenih člankov, objavljenih v tej reviji, je pričujoči pregled omejen na analizo stanja raziskav na področju ostalih zvrsti glasbene ustvarjalnosti in poustvarjalnosti. Spričo številčnosti bibliografskih enot (nekaj sto) je inventurni zapisnik o količini in značaju objavljenih informacij, o vrstah raziskav, obravnavanih temah ter pristopih k obravnavi glasbe 19. stoletja na Slovenskem nujno nepopoln in le povzemajoč.

Topografija novejšje muzikološke literature

Popis raziskav o glasbi na Slovenskem v 19. stoletju, ki so nastale v zadnjih tridesetih letih, pokaže po eni strani relativno veliko število nastalih parcialnih študij, po drugi strani pa pomanjkanje najbolj potrebnih in s stališča večjega števila uporabnikov tudi najbolj zaželenih splošnih zgodovinskih pregledov tega obdobja, zgodovine posameznih področij oziroma zvrsti. Takšno stanje je primerljivo s stanjem v evropski muzikologiji. Evidentiranje številnih parcialnih muzikoloških raziskav, ki obravnavajo posamezne aspekte glasbe in glasbenega življenja v 19. stoletju na Slovenskem, je zajelo natančen pregled vsebine tematsko različnih simpozijjskih in priložnostnih zbornikov ter domačih strokovnih revij.

Dinamika (mednarodnih) muzikoloških posvetovanj pri nas je spodbudna, vendar pa je kljub njihovem relativno velikemu številu opazna odsotnost posebnega simpozija, namenjenega predvsem preučevanju glasbenih fenomenov 19. stoletja na Slovenskem, tako kot so časovni okvir tematike določevali v zadnjih letih organizirani simpoziji, namenjeni problematiki srednjega veka, baroka in klasicizma. Zato tovrstne razprave lahko najdemo razpršene v tematsko različnih zbornikih z vsakoletnih mednarodnih muzikoloških simpozijev v okviru prireditev *Slovenski glasbeni dnevi*, ki jih od leta 1986 organizira Festival Ljubljana³ in v tematsko zaokroženih številkah strokovnih revij *De musica disserenda* in *Muzikološki zbornik*, v katerih so izšli v obliki člankov dopoljnjeni prispevki s posvetovanj, ki sta ju organizirala Muzikološki inštitut Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU in Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete. V prvi so nekateri prispevki, ki so bili predstavljeni na simpoziju *Glasbeno »avtonomno« in glasbeno »uporabno«: podobe in pomeni*, vezani tudi na glasbo 19. stoletja na Slovenskem,⁴ v drugi pa so prispevki s simpozija *Samospev na Slovenskem in slovenski samospev v avstro-ogrski monarhiji*, ki je v naslovu preučevanje tematike časovno omejil s prvo vojno.⁵ Muzikološki inštitut je

³ Prispevki, ki obravnavajo posamezne teme iz zgodovine glasbe 19. stoletja na Slovenskem, se nahajajo v naslednjih zbornikih simpozijev v okviru prireditev *Slovenski glasbeni dnevi: Slovenska glasba v preteklosti in sedanjosti* (1988), *Glasba in poezija* (1990), *Glasba, poezija – ton, beseda* (2000), *Ob 300. obletnici ustanovitve Academiae philharmonicorum Labacensium in 100. obletnici rojstva skladatelja Blaža Arničja* (2001), *Zborovska glasba in pevska društva ter njihov pomen v razvoju nacionalnih glasbenih kultur* (2003), *Stoletja glasbe na Slovenskem* (2005), *»Glasba za družabne priložnosti« – glasba za razvedrilo, glasba za vsak dan* (2006), *Mediteran – vir glasbe in hrepenenja evropske romantike in moderne* (2009).

⁴ *De musica disserenda* 2/2 (2006) in 3/1 (2007).

⁵ *Muzikološki zbornik* 42/2 (2006).

izdal tudi zbornik prispevkov z mednarodnega simpozija *Academia philharmonicorum Labacensium 1701–2001*, v katerem dva članka obravnavata problematiko 19. stoletja.⁶

Bolj specifična je tematika enodnevnih posvetovanj, ki jih je organizirala Akademija za glasbo ob posebnih obletnicah skladateljev in ki so bila namenjena tistim slovenskim ustvarjalcem, katerih delo spada predvsem v čas druge polovice 19. stoletja. Objavljeni prispevki v izdanih simpozijških zbornikih so (žal ne celoviti) monografski prikazi življenja in dela posameznih skladateljev. Omeniti je potrebno še zbornik strokovnega posvetovanja ob 130-letnici društva Glasbena matica. Nekatere razprave so natisnjene še v priložnostnih zbornikih (*Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca in Muzikološke razprave: in memoriam Danilo Pokorn*), ki ju je izdal Muzikološki inštitut, ter v reviji *Glasbeno-pedagoški zbornik*.

Nekaj razprav slovenskih muzikologov je objavljenih v zbornikih, ki so izšli v tujini, omeniti pa je potrebno še prispevke s posvetovanj, ki so jih organizirale muzikološki stroki sorodne humanistične vede. V takšnih zbornikih so objavljene tri povzemajoče študije o glasbi 19. stoletja: *Glasbene težnje na Slovenskem ob vstopu v 19. stoletje* (A. Rijavec),⁷ *Dunaj in slovenska glasba med 1848 in 1918* (B. Loparnik),⁸ *Dosežki slovenskega glasbenega dela ob koncu 19. stoletja* (K. Bedina).⁹

V zadnjih treh desetletjih je nastala tudi vrsta prispevkov za domačo in tujo leksikalno ter enciklopedično literaturo (*Enciklopedija Slovenije*, *Kronika 19. stoletja*, *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, *Oesterreichisches Musiklexikon*).

Tipologija raziskav

Tipologija novejših parcialnih raziskav bo omogočila lažjo orientacijo po obstoječi izvirni literaturi o glasbi 19. stoletja na Slovenskem. Podobo glasbene preteklosti zarisujejo objavljene študije v okviru več komplementarnih tematskih krogov: v najširšega lahko uvrstimo razprave o konstitutivnih elementih glasbenega življenja in razmerah, ki so oblikovale njegov napredek, v naslednja dva razprave o glasbeni ustvarjalnosti, posebej

⁶ *300 let. Academia philharmonicorum Labacensium 1701–2001. Zbornik referatov z mednarodnega simpozija 25. in 26. oktobra 2001 v Ljubljani*, ur. Ivan Klemenčič, Ljubljana, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Založba ZRC, 2004.

⁷ Andrej Rijavec, *Glasbene težnje na Slovenskem ob vstopu v 19. stoletje, Obdobje slovenskega narodnega preporoda. Mednarodni simpozij ob 70-letnici ljubljanske slavistike v Ljubljani od 28. do 30. junija 1989*, ur. Matjaž Kmecl, Ljubljana, Filozofska fakulteta, Znanstveni inštitut, 1991, str. 107–111.

⁸ Borut Loparnik, *Dunaj in slovenska glasba med 1848 in 1918, Dunaj in Slovenci. Posvetovanje Zveze zgodovinskih društev Slovenije, Avstrijskega inštituta za vzhodno in jugovzhodno Evropo – Izpostava Ljubljana, Slovenske izseljenske matice, Ljubljana, 18. in 19. junija 1992*, ur. Darja Mihelič, Ljubljana, Zveza zgodovinskih društev Slovenije, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 1994, str. 167–173.

⁹ Katarina Bedina, *Dosežki slovenskega glasbenega dela ob koncu 19. stoletja, Zbornik predavanj*, ur. Martina Orožen, Ljubljana, Seminar slovenskega jezika, literature in kulture pri Oddelku za slovenske jezike in književnosti Filozofske fakultete, 1994, str. 225–230.

o ustvarjalcih in posebej o posameznih glasbenih zvrsteh ali žanrih, v zadnjega, tematsko sicer najbolj raznolikoga, razprave o sredstvih glasbenega izraza, idejah o glasbi in estetskih ciljih časa.

Razumljivo je, da je bil največji delež raziskav namenjen rekonstrukciji glasbenega življenja v prestolnici dežele Kranjske. Med njimi je najbolj celovito obravnavano delovanje *Filharmonične družbe*, osrednjega glasbenega združenja, ki je bilo ustanovljeno že konec 18. stoletja in je imelo v 19. stoletju zavidljivo tradicijo koncertnega delovanja, primerljivo z večjimi kraji monarhije. Obsežna monografija v obliki kroniških zapiskov izrisuje podobo dobrih stotridesetih let družbinega delovanja (P. Kuret).¹⁰ V prilogi zbrani koncertni sporedi bodo olajšali nadaljnje študije recepcije, dopolnili poznavanje o poustvarjalni ravni glasbe 19. stoletja pri nas. Delovanje te družbe je prikazano tudi v drugih specialističnih študijah avtorja monografije.¹¹ Vpogled v društveno zgodovino prinašajo še nekateri drugi zapisi (I. Klemenčič in R. Škrjanc).¹²

Manj celovito je prikazano delovanje osrednjega slovenskega društva – Glasbene matice. Zbornik, izdan ob 130-letnici delovanja društva, prinaša precej skromen, časovno in vsebinsko zelo omejen vpogled v zgodovino društva v le dveh prispevkih: o koncertnem delovanju v prvih desetletjih (K. Bogunović) in o dejavnih, ki so zavirali društveno delovanje po ustanovitvi, zlasti o ideoloških nasprotovanjih (A. Nagode).¹³ Tudi druge posebne razprave prikazujejo le posamezna področja društvenega delovanja:

¹⁰ Primož Kuret, *Ljubljanska Filharmonična družba 1794–1919. Kronika ljubljanskega glasbenega življenja v stoletju meščanov in revolucij*, Ljubljana, Nova revija, 2006.

¹¹ Primož Kuret, *Slovenska filharmonija. Academia philharmonicorum 1701–2001*, Ljubljana, Slovenska filharmonija, 2001, str. 25–50; Primož Kuret, *Ljubljanska Filharmonična družba in W. A. Mozart ml., Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca*, ur. Jurij Snoj in Darja Frelih, Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2000, str. 131–142; Primož Kuret, *Haydnova vokalno-instrumentalna dela na programih Filharmonične družbe v Ljubljani, Muzikološke razprave. In memoriam Danilo Pokorn*, ur. Nataša Cigoj Krstulović [in drugi], Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2005, str. 67–86; Primož Kuret, *Großes Jubiläum der Philharmonischen Gesellschaft in Ljubljana (Laibach) im Jahre 1902, Intermedialität. Studien zur Wechselwirkung zwischen den Kunst*, ur. Günter Schnitzler in Edelgard Spaude, Freiburg im Breisgau, Rombach, 2004, str. 533–544.

¹² Delno je delovanje Filharmonične družbe zajeto v strokovni monografiji Ivana Klemenčiča *Slovenska filharmonija in njene predhodnice*, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1988, str. 20–50, in v članku muzikologa mlajše generacije Radovana Škrjanca, *Filharmonična družba v Ljubljani od nastanka do sredine 19. stoletja, 300 let. Academia philharmonicorum Labacensium 1701–2001. Zbornik referatov z mednarodnega simpozija 25. in 26. oktobra 2001 v Ljubljani*, ur. Ivan Klemenčič, Ljubljana, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Založba ZRC, 2004, str. 131–143. Gl. tudi Ivan Klemenčič, *Šesta simfonija Ludwiga van Beethovna in njegove zveze z Ljubljano, Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca*, ur. Jurij Snoj in Darja Frelih, Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2000, str. 119–130.

¹³ Katarina Bogunović, *Koncertna dejavnost Glasbene Matice v Hubadovem času – od začetkov do prve svetovne vojne, 130 let Glasbene Matice. Zbornik prispevkov s Strokovnega posveta ob 130-letnici Glasbene Matice v Ljubljani, 14. novembra 2003*, ur. Aleš Nagode, Ljubljana, Kulturno društvo Glasbena Matica, 2004, str. 9–19; Aleš Nagode, *Prvih dvajset let Glasbene Matice – zgodovinska podoba in resničnost, 130 let Glasbene Matice. Zbornik prispevkov s Strokovnega posveta ob 130-letnici Glasbene Matice v Ljubljani, 14. novembra 2003*, ur. Aleš Nagode, Ljubljana, Kulturno društvo Glasbena Matica, 2004, str. 25–33.

društvenega zbora (C. Budkovič),¹⁴ društvene glasbene šole (C. Budkovič),¹⁵ dragocena osnova za nadaljnje raziskave o založniški dejavnosti Glasbene matice je *Bibliografija založbe Glasbena matica*, ki je izšla kot posebna številka revije *Naši zbori*.¹⁶ Vedenje o delu tega društva dopolnjujejo posamezni članki in poglavja v monografijah. Poučijo nas o koncertih Glasbene matice do prve vojne, o prvem desetletju delovanja založbe Glasbena matica, o društvenem prizadevanju za zbiranje in objavljanje ljudskih pesmi (vse N. Cigoj Krstulović).¹⁷

Delovanje prve Slovenske filharmonije v letih 1908–1913 je prikazano kot del strokovnih monografij (P. Kuret in I. Klemenčič),¹⁸ v posebni študiji so orisani pogoji za ustanovitev, razmere in samo delovanje tega prvega poklicnega civilnega orkestra na Slovenskem (N. Cigoj Krstulović).¹⁹ Podobo ljubljanskega koncertnega življenja dodatno osvetlita še prikaz poustvarjalne ravni in recepcije v monografiji *Glasbena Ljubljana* (P. Kuret) z zbranimi časopisnimi kritikami koncertov Filharmonične družbe in Glasbene matice v prvih letih 20. stoletja²⁰ ter raziskava kritiškega dela Juliusa Ohm-Januschowskega (Š. Lah).²¹ Omeniti velja še prispevka dveh tujih muzikologov o kritiki ljubljanskega glasbenega življenja v letih 1817–1824 v dunajskem časopisu (H. Krones)²² in razmerju med ljubljansko Filharmonično družbo in Hrvaškim glasbenim zavodom (N. Bezić).²³

Poleg prikaza delovanja Filharmonične družbe in Glasbene matice, za razvoj sloven-

¹⁴ Cvetko Budkovič, *Sto let pevskega zbora Glasbena matica*, Ljubljana, Glasbena matica, 1991.

¹⁵ Cvetko Budkovič, *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem 1. Od začetka 19. stoletja do nastanka konservatorija*, Ljubljana, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1992.

¹⁶ Zoran Krstulović, *Bibliografija založbe Glasbena matica, Naši zbori* 46/6 (1994).

¹⁷ Nataša Cigoj Krstulović, »Povzdignimo krepke glase domovini v slavo«: koncerti Glasbene matice do prve vojne, *Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca*, ur. Snaj Jurij in Darja Frelj, Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2000, str. 181–192; Nataša Cigoj Krstulović, Prvo desetletje založbe Glasbena matica, *Muzikološke razprave. In memoriam Danilo Pokorn*, ur. Nataša Cigoj Krstulović [in drugi], Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2004, str. 113–124; Nataša, Cigoj Krstulović, Glasbena matica, ljudska pesem in percepcija glasbe na Slovenskem v drugi polovici 19. stoletja, *Glasbeno-pedagoški zbornik Akademije za glasbo v Ljubljani* 5 (2005), str. 69–82.

¹⁸ Ivan Klemenčič, *Slovenska filharmonija in njene predhodnice*, Ljubljana 1988, str. 52–56; Primož Kuret, *Slovenska filharmonija. Academia philharmonicorum 1701–2001*, Ljubljana, Slovenska filharmonija, 2001, str. 51–63.

¹⁹ Nataša Cigoj Krstulović, Slovenska filharmonija (1908–1913) v kontekstu nacionalnih, kulturnih in glasbenih prizadevanj Glasbene matice, *300 let. Academia philharmonicorum Labacensium 1701–2001. Zbornik referatov z mednarodnega simpozija 25. in 26. oktobra 2001 v Ljubljani*, ur. Ivan Klemenčič, Ljubljana, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Založba ZRC, 2004, str. 217–229.

²⁰ Primož Kuret, *Glasbena Ljubljana v letih 1899–1919*, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1985.

²¹ Špela Lah, Julius Ohm-Januschowsky in njegovo kritiško delo v Ljubljani, *Muzikološki zbornik* 43/1 (2007), str. 127–136.

²² Hartmut Krones, Glasbeno življenje v Ljubljani med leti 1817–1824 v očeh dunajske glasbene kritike, *Ob 300. obletnici ustanovitve Academiae philharmonicorum Labacensium in 100. obletnici rojstva skladatelja Blaža Arničca*, ur. Primož Kuret, Ljubljana, Festival Ljubljana, 2001, str. 62–74.

²³ Nada Bezić, Hrvaški glazbeni zavod in Filharmonična družba v Ljubljani – primerjava in kontakti, *Ob 300. obletnici ustanovitve Academiae philharmonicorum Labacensium in 100.*

ske glasbe tega časa najpomembnejših združenj, obstoječa literatura prinaša še vpogled v delovanje drugih ljubljanskih društev: Delavskega pevskega društva Slavec,²⁴ ljubljanske Narodne čitalnice,²⁵ pevskega društva Ljubljana in društva Ljubljanski zvon.²⁶

V primerjavi z Ljubljano je glasbeno življenje 19. stoletja drugod na Slovenskem slabše predstavljeno; še najbolj je predstavljeno glasbeno življenje v Mariboru, in sicer v monografiji *Iz mariborske glasbene zgodovine* (M. Špendal),²⁷ kjer je v mozaično zasnovanem prikazu predstavljeno posebej glasbeno-gledališko dogajanje, delovanje društev in posameznih glasbenikov, ki so s svojim delovanjem zaznamovali kulturno podobo štajerske metropole. Glasbena preteklost na Primorskem je manj znana. Delno je glasbeno življenje Slovencev v Trstu zajeto v knjigi, ki je izšla ob 90-letnici ustanovitve tržaške Glasbene matice (G. Demšar),²⁸ in v nekaterih člankih (L. Antoni),²⁹ zato je rekonstrukciji tamkajšnjega glasbenega življenja v pomoč branje časopisnih virov in tiskanih publikacij posameznih čitalnic oziroma pevskih društev. Podobno velja za ostale regije. Dve razpravi zarisujeta delovanje pevskih društev na Štajerskem (D. Koter)³⁰ in v Kamniku (A. Misson).³¹ Izhodišče za nadaljnje študije so lahko tudi obstoječe diplomske naloge študentov muzikologije na Filozofski fakulteti ter glasbene pedagogike in teorije

obletnici rojstva skladatelja Blaža Arničā, ur. Primož Kuret, Ljubljana, Festival Ljubljana, 2001, str. 75–82.

²⁴ Sonja Kralj Bervar, *Hvala Slovenstva vam ne izostane. Ljubljanska delavska pevska društva do prve vojne*, Ljubljana, Nova revija, 2004.

²⁵ Nataša Cigoj Krstulović, Uvod v glasbeno delo čitalnic na Slovenskem, *Muzikološki zbornik* 32/1 (1996), str. 61–73; Nataša Cigoj Krstulović, *Glasbeno delo čitalnic na Slovenskem do ustanovitve Glasbene matice (1848–1872)*, Ljubljana 1997 (Univerza v Ljubljana, Filozofska fakulteta, magistrska naloga).

²⁶ Aleš Nagode, Glasbena matica in Pevsko društvo Ljubljana – dva obraza slovenskega zborovstva, *Zborovska glasba in pevska društva ter njihov pomen v razvoju nacionalnih glasbenih kultur*, ur. Primož Kuret, Ljubljana, Festival, 2004, str. 80–86; Irena Škufca Gorišek, *Delovanje Pevskega društva Ljubljanski zvon v letih 1905–1914*, Ljubljana 1989 (Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo, diplomska naloga); Leskovec Damjana, *Delovanje pevskega društva Ljubljana*, Ljubljana 2002 (Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, diplomska naloga); Mojca Bizjak, *Delovanje Pevskega društva Ljubljana od 1892 do 1941*, Ljubljana 1990 (Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo, diplomska naloga).

²⁷ Manica Špendal, *Iz mariborske glasbene zgodovine*, Maribor, Založba Obzorja, 2000.

²⁸ Gojmir Demšar, *90 let Glasbene matice Trst*, Trst, Glasbena matica, 1999.

²⁹ Luisa Antoni, Pregled glasbenega udejstvovanja tržaških Slovencev (1848–1827), *Annales. Series historia et sociologia* 8/4 (1998), str. 109–116; ista, Musica e coscienza nazionale degli Sloveni a Trieste e nella Venezia Giulia (1948–1927), *Cosmopolitismo e nazionalismo nella musica a Trieste tra Ottocento e Novecento*, ur. Ivano Cavallini in Paolo Da Col, Trst, Conservatorio G. Tartini, 1999, str. 67–88.

³⁰ Darja Koter, Ustanovitev Slovenskega pevskega društva in njegov pomen za razvoj zborovskega petja na slovenskem Štajerskem do konca 19. stoletja, *Zborovska glasba in pevska društva ter njihov pomen v razvoju nacionalnih glasbenih kultur*, ur. Primož Kuret, Ljubljana, Festival, 2004, str. 87–101.

³¹ Andrej Misson, Glasbene aktivnosti Lire v Kamniku od nastanka društva 1882 do danes, »Glasba za družabne priložnosti« – glasba za razvedrilo, glasba za vsak dan, Ljubljana, Festival, 2006, str. 185–207.

glasbe na Akademiji za glasbo, v katerih je obravnavano delovanje posameznih društev na Štajerskem (Celje, Ptuj, Maribor),³² Notranjskem (Postojna),³³ Dolenjskem³⁴ in v Gorici.³⁵

Področje glasbenega šolstva na Slovenskem poleg omenjenega Budkovičevega zgodovinsko-razvojnega prikaza dopolnjujejo še strokovna monografija o pevskih priročnikih ter zapisih o pevskem pouku v časopisih tega časa (L. Winkler Kuret),³⁶ raziskavi o glasbeno-pedagoškem delu Kamila Maška in Hinka Druzoviča (oboje D. Koter)³⁷ ter diplomska naloga o Foersterjevem pedagoškem delu (N. Cimperman Rakar).³⁸

V naslednja tematska kroga raziskav sodijo prikazi ustvarjalnosti posameznih skladateljev in razvoja posameznih glasbenih zvrsti v tem času. Natančen popis oziroma predstavitev vseh bibliografskih enot bi preseгла obseg in namen pričujočega zapisa, zato se zdi smiselno prikazati le pomembnejše, ki bodo služile kot kažipot za nadaljnje raziskave. Na področju glasbene ustvarjalnosti je opazna odsotnost zaključenih monografskih prikazov o delovanju posameznih skladateljev. Monografije o življenju in delu treh najvidnejših predstavnikov glasbe 19. stoletja, Antona Foersterja, Frana Gerbiča in Benjamina Ipavca, nadomeščajo že omenjeni zborniki prispevkov s simpozijev, ki so potekali ob pomembnejših obletnicah teh skladateljev.³⁹ Življenje in delo skladateljev Ipavcev je skozi pripoved kulturnega zgodovinarja Igorja Grdine prikazano tudi v obsežni monografiji *Ipavci*.⁴⁰ V ospredju je prikaz širšega in regionalnega kulturno-zgodovinskega konteksta, razmer, pogojev ter pomena delovanja skladateljev Ipavcev. V simpozijjskih

³² Roman Drofënik, *Delo Celjskega glasbenega društva in Narodne čitalnice v Celju 1861–1914*, Ljubljana 1988 (Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo, diplomska naloga); Alenka Bagarič, *Ptujsko glasbeno društvo v letih 1878–1882*, Ljubljana 1999 (Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, diplomska naloga); Katarina Kraševc, *Glasbeno življenje v Mariboru v 19. stoletju do ustanovitve Slovenske čitalnice 1861*, Ljubljana 2004 (Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, diplomska naloga).

³³ Brigita Tornič Milharčič, *Kulturno življenje na postojnskem v letih 1884–1914*, Ljubljana 1989 (Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo, diplomska naloga).

³⁴ Viviana Gazvoda, *Dolenjsko pevsko društvo 1884–1913*, Ljubljana 1989 (Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo, diplomska naloga).

³⁵ Alenka Peric, *Pevsko in glasbeno društvo v Gorici (1900–1927)*, Ljubljana 1985 (Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo, diplomska naloga).

³⁶ Lučka Winkler Kuret, *Zdaj je nauka zlati čas. Glasbeni učbeniki na Slovenskem od srede 19. stoletja do sedemdesetih let 20. stoletja*, Nova Gorica, Educa, 2006, str. 25–84.

³⁷ Darja Koter, Kamilo Mašek in glasbenopedagoška literatura, *Maškov zbornik*, ur. Škulj Edo, Knjižnica Cerkevne glasbenika, Zbirka 5, Knjižna zbirka 16, Ljubljana, Družina, 2002, str. 85–104; Darja Koter, Hinko Druzovič – pedagog in čitalničar na Ptuj, *Glasbeno-pedagoški zbornik* 4 (2002), str. 39–48.

³⁸ Natalija Cimperman Rakar, *Anton Foerster. Pedagoško delo v Ljubljani s posebnim poudarkom na Teoretično-praktični klavirski šoli op. 40*, Ljubljana 2007 (Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, diplomska naloga).

³⁹ *Foersterjev zbornik*, ur. Edo Škulj, Knjižica Cerkevne glasbenika, Zbirka 5, Knjižna zbirka 12, Ljubljana, Družina, 1998; *Gerbičev zbornik*, ur. Edo Škulj, Knjižica Cerkevne glasbenika, Zbirka 5, Knjižna zbirka 14, Ljubljana, Družina, 2000; *Benjamin in Gustav Ipavec. Zbornik prispevkov simpozija ob 100. obletnici smrti Benjamina in Gustava Ipavca, Šentjur, 13. 10. 2008*, Šentjur, Knjižnica Šentjur, 2009.

⁴⁰ Igor Grdina, *Ipavci. Zgodovina slovenske meščanske dinastije*, Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2002 (2. izdaja).

zbornikih so zbrani še posamezni segmenti ustvarjalnosti nekaterih drugih skladateljev, ki so delovali tudi v 19. stoletju: Hugolina Sattnerja, Stanka Premrla, Gašparja in Kamila Maška, Vasilija Mirka ter Emila Adamiča.⁴¹ V knjigi je prikazano delo Gregorja Riharja (E. Škulj),⁴² vpogled v del ustvarjalnosti Antona Hajdriha prinaša članek *Mediteran kot vir navdiha? Zbirka Jadranski glasovi (1876) Antona Hajdriha* (N. Cigoj Krstulović).⁴³ Glasbena ustvarjalnost tistih skladateljev, ki so na začetku 20. stoletja objavljali svoje skladbe v reviji *Novi akordi*, je na kratko povzeta tudi v monografskem prikazu tega zbornika za vokalno in instrumentalno glasbo (S. Moličnik).⁴⁴

Celosten prikaz izvirne ustvarjalnosti za glas in klavir in razvojnih značilnosti samospava v drugi polovici 19. stoletja je bil predmet že pred tremi desetletji objavljenega dela *Razvoj in značilnosti slovenskega romantičnega samospava* (M. Špendal),⁴⁵ nov pogled na to zvrst so prinesli prispevki na omenjenem strokovnem posvetovanju *Samospjev na Slovenskem in slovenski samospjev v avstro-ogrski monarhiji*. Ti tematsko sicer sovpadalo z obravnavanim časom in prostorom, vendar ne pokrivajo vseh razsežnosti problematike v celoti.⁴⁶ Poleg razvoja samospava je posebej prikazan tudi razvoj slovenske čitalniške zborovske pesmi (B. Loparnik).⁴⁷ Delni vpogled v razvoj nekaterih zvrsti na področju komornega muziciranja prinašajo zapisi o vprašanju formiranja slovenske komorne glasbe (A. Rijavec),⁴⁸ o začetkih klavirskega tria (M. Eržen)⁴⁹ in o godalnem kvartetu (I. Klemenčič).⁵⁰

⁴¹ *Sattnerjev zbornik*, ur. Edo Škulj, Knjižica Cerkevne glasbenika, Zbirka 5, Knjižna zbirka 9, Ljubljana, Družina, 1994; *Premrlav zbornik*, ur. Edo Škulj, Knjižica Cerkevne glasbenika, Zbirka 5, Knjižna zbirka 10, Ljubljana, Družina, 1996; *Maškov zbornik*, ur. Edo Škulj, Knjižica Cerkevne glasbenika, Zbirka 5, Knjižna zbirka 16, Ljubljana, Družina, 2002; *Mirkov zbornik*, ur. Edo Škulj, Knjižica Cerkevne glasbenika, Zbirka 5, Knjižna zbirka 18, Ljubljana, Družina, 2003; *Adamičev zbornik*, ur. Edo Škulj, Ljubljana, Akademija za glasbo, 2004.

⁴² Edo Škulj, *Gregor Rihar (1796–1863). Ob 140-letnici njegove smrti*, Ljubljana, Družina, 2003.

⁴³ Nataša Cigoj Krstulović, *Mediteran kot vir navdiha? Zbirka Jadranski glasovi (1876) Antona Hajdriha, Mediteran – vir glasbe in hrepenenja evropske romantike in moderne*, ur. Primož Kuret, Ljubljana, Festival Ljubljana, 2009, str. 177–191.

⁴⁴ Simona Moličnik, *Novi akordi. Zbornik za vokalno in instrumentalno glasbo 1901–1914*, Ljubljana, Slovenska matica in Slovensko muzikološko društvo, 2006.

⁴⁵ Manica Špendal, *Razvoj in značilnosti slovenskega romantičnega samospava*, Maribor, Obzorja, 1981.

⁴⁶ *Muzikološki zbornik* 42/2 (2006) prinaša naslednje prispevke, ki obravnavajo samospjev v 19. stoletju na Slovenskem: Matjaž Barbo, Korenine slovenskega samospava; Andrej Misson, Nekateri kompozicijske poteze izbranih slovenskih romantičnih samospjevov; Borut Smrekar, Prispevek Davorina Jenka k slovenskem samospjevu; Aleš Nagode, Romantičnost slovenskega »romantičnega« samospjev; Jernej Weiss, Josip Prochazka (1874–1956) kot češko-slovenski skladatelj samospjevov. Poleg teh je potrebno omeniti še prispevek: Nataša Cigoj Krstulović, Samospjev v glasbeni kulturi druge polovice 19. stoletja na Slovenskem: prispevek k zgodovini recepcije, *De musica disserenda* 2/1 (2006).

⁴⁷ Borut Loparnik, *Letska narodna I.*, *Sodobnost* 23/6 (1975), str. 509–531.

⁴⁸ Andrej Rijavec, K vprašanju formiranja slovenske komorne glasbe: dileme nastanka nekega žanra, *Muzikološki zbornik* 17/2 (1981), str. 135–143.

⁴⁹ Majda Eržen, *Začetki klavirskega tria na Slovenskem*, Ljubljana 1989 (Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, diplomska naloga).

⁵⁰ Ivan Klemenčič, Slovenski godalni kvartet. Kronološki popis godalnih kvartetov slovenskih skladateljev, *Muzikološki zbornik* 24 (1988), str. 69–85; Ivan Klemenčič, The Slovenian string

V primerjavi z relativno dobro prikazanim institucionalno podprtim javnim koncertnim življenjem pa je bila do sedaj le skromno prikazana »uporabna«, tudi popularna glasba lažjega žanra za potrebe plesnih oziroma zabavnih društvenih prireditev in zasebnega igranja v domačem krogu. Čeprav je bilo leta 2006 tej tematiki namenjeno večdnevno mednarodno strokovno posvetovanje v Ljubljani »*Glasba za družabne priložnosti*« – *glasba za razvedrilo, glasba za vsak dan*, pa situacijo na Slovenskem osvetlijo le en objavljen prispevek s tega simpozija o glasbi predmarčnega časa (P. Kuret)⁵¹ ter razpravi o glasbi meščanskega vsakdana 19. stoletja, kot jo razkrivajo ohranjene klavirske skladbe za domače muziciranje (N. Cigoj Krstulović).⁵²

V zadnji, tematsko najbolj raznolik krog raziskav sodijo razprave o sredstvih glasbenega izraza in slogovnih značilnostih, o razmerju glasbe in jezika, o estetskih idejah časa, odnosu do ljudske glasbe ter njenem razmerju do umetniške glasbe, o prepoznavanju posebnosti slovenske glasbe ter o odnosu do tradicije. 19. stoletje je bilo vitalnega pomena za slovensko glasbo, saj so takrat nastale formalne osnove za institucionalizacijo in profesionalizacijo glasbenega dela, po drugi strani se je takrat uveljavila ideja o nacionalni glasbeni kulturi in o posebnostih slovenske glasbe na temelju ljudske pesmi, uveljavila sta se odnos do ljudskega izročila, kakršnega je najprej v nemškem prostoru utemeljil Johann Gottfried Herder, in zavest o tradiciji.

Fenomen romantike v glasbi je na teoretični ravni raziskovala Katarina Bogunović Hočevar,⁵³ slogovne značilnosti je na primeru slovenskega samospava raziskal Aleš Nagode.⁵⁴ Razumevanje glasbene preteklosti sloni tudi na poznavanju tedanjih konvencij glasbene prakse, idej o glasbi, pričakovanj in navad. Vpogled v idejno ozadje glasbenega dela v 19. stoletju na Slovenskem prinašata razpravi o misli o glasbi tega časa, o kategoriji »slovenski duh« (M. Barbo)⁵⁵ in o »glasbi za rabo« (N. Cigoj Krstulović).⁵⁶ Fenomen slovenske glasbene identitete z različnih izhodišč prikažeta dve raziskavi (K. Bedina, M.

quartet, *Glazba, riječi i slike. Svečani zbornik za Koraljku Kos*, ur. Vjera Katalinić in Zdravko Blažeković, Muzikološki zbornici 6, Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 1999, str. 325–339.

⁵¹ Primož Kuret, Bidermajer v Sloveniji, »*Glasba za družabne priložnosti*« – *glasba za razvedrilo, glasba za vsak dan*, ur. Primož Kuret, Ljubljana, Festival Ljubljana, 2007, str. 130–136.

⁵² Nataša Cigoj Krstulović, Salonska glasba v drugi polovici 19. stoletja na Slovenskem, *Historični seminar* 3, ur. Metoda Kokole [in drugi], Ljubljana, Založba ZRC, 2000, str. 61–76; ista, Posvetila na skladbah kot izhodišče za razpoznavanje kulturne zgodovine 19. stoletja na Slovenskem, *Kronika* 56/3 (2008), str. 473–494.

⁵³ Katarina, Bogunović Hočevar, Refleksija ob pojmu romantika v glasbi, *Muzikološki zbornik* 43/2 (2007), str. 265–276; ista, Romantika kot glasbenozgodovinsko obdobje – med zakoreninjenostjo in negotovostjo, *Muzikološki zbornik* 45/1 (2009), str. 17–27.

⁵⁴ Aleš Nagode, Romantičnost slovenskega »romantičnega« samospava, *Muzikološki zbornik* 42/2 (2006), str. 65–72.

⁵⁵ Matjaž Barbo, »Slovenski duh« kot poetska kategorija, *Muzikološki zbornik* 29/1–2 (1993), str. 33–38.

⁵⁶ Nataša Cigoj Krstulović, »Glasba za rabo« kot družbenozgodovinski pojav v drugi polovici 19. stoletja na Slovenskem, *De musica disserenda* 3/1 (2007), str. 65–76.

Bergamo),⁵⁷ nacionalno specifično razprava *Slovenskost slovenske glasbe* (A. Rijavec),⁵⁸ nacionalno v glasbi nasploh teoretični diskurz (M. Bergamo).⁵⁹

Problematika medsebojnih odnosov glasbe in jezika je bila do sedaj obravnavana le v skromnem obsegu, v člankih: *Beseda in ton v slovenskem glasbenem razvoju in storitvi* (A. Rijavec),⁶⁰ *Odmev poezije Josipa Murna-Aleksandrova v slovenski glasbeni literaturi* (D. Pokorn)⁶¹ in *Najvidnejše uglasbitve Župančičevih pesmi na področju slovenskega romantičnega samospeva* (M. Špental).⁶² Odnos ljudske in umetne pesmi prikažejo razprava *Ljudska glasba znotraj umetne* (I. Klemenčič)⁶³ in monografija *Po jezeru bliz Triglava ... Ponarodevanje umetnih pesmi iz druge polovice 19. stoletja*, v kateri je na podlagi natančne glasbene analize izbranih primerov prikazan fenomen ponarodele pesmi (U. Šivic).⁶⁴

Med zgodovino in umetnostjo: problematika različnih pristopov raziskovanja

Nedvomno je, da ostaja kljub razvoju sodobne muzikološke misli in uveljavljanju drugačnih raziskovalnih pristopov po eni strani, po drugi pa kljub velikemu številu raziskav, ki so nastale od začetkov glasbenega zgodovinopisja pred več kot sto leti, historična smer v evropski in tudi v slovenski muzikologiji danes enako pomembna kot v preteklosti.

Pregled obstoječih izvirnih razprav o glasbi 19. stoletja na Slovenskem, ki so nastale v zadnjih tridesetih letih, pokaže, da so bili pristopi k obravnavi v veliki meri odvisni od subjektivne izbire posameznih raziskovalcev, na katero je poleg osebnih izkušenj in razumevanj vplivalo tudi idejno okolje časa, njegove zahteve in pričakovanja. Kvaliteta razprav se kaže skozi odnos do virov in literature, oziroma hierarhije in izbora obeh. Do neke mere opravičljiv razlog za manj prepričljivo statično opisovanje, za nizanje podatkov biografske narave ter poenostavljene, vzročno-posledične zveze med pojavi v deskriptivnih

⁵⁷ Katarina Bedina, Zgodovinska izhodišča identitete slovenskega glasbenega dela, *Avstrija, Jugoslavija, Slovenija. Slovenska identiteta skozi čas*, ur. Dušan Nečak, Ljubljana, Oddelek za zgodovino Filozofske fakultete, 1997, str. 152–167; Marija Bergamo, Lebensraum als Schicksal. Anmerkungen zur musikalischen Identität Sloweniens, *Kunst-Gespräche. Musikalische Begegnungen zwischen Ost und West*, ur. Peter Andraschke in Edelgard Spaude, Rombach Wissenschaft, Reihe Philosophie 1, Freiburg im Breisgau, Rombach, 1998, str. 69–78.

⁵⁸ Andrej Rijavec, Slovenskost slovenske glasbe, *Glasba in poezija*, ur. Primož Kuret in Julijan Strajnar, Ljubljana, Festival, 1990, str. 97–103.

⁵⁹ Marija Bergamo, Versuch zum musikalisch Nationalen, *International review of the aesthetics and sociology of music* 20/2 (1989), str. 169–181.

⁶⁰ Andrej Rijavec, Beseda in ton v slovenskem glasbenem razvoju in storitvi, *Zbornik predavanj*, ur. Jože Toporišič, Ljubljana, Filozofska fakulteta, Pedagoško-znanstvena enota za slovanske jezike in književnost, 1980, str. 163–172.

⁶¹ Danilo Pokorn, Odmev poezije Josipa Murna-Aleksandrova v slovenski glasbeni literaturi, *Muzikološki zbornik* 17/2 (1981), str. 123–134.

⁶² Manica Špental, Najvidnejše uglasbitve Župančičevih pesmi na področju slovenskega romantičnega samospeva, *Glasba in poezija*, ur. Primož Kuret, Ljubljana, Festival, 1990, str. 76–82.

⁶³ Ivan Klemenčič, Ljudska glasba znotraj umetne, *Traditiones* 28/2 (1999), str. 267–280.

⁶⁴ Urša Šivic, *Po jezeru bliz Triglava ... Ponarodevanje umetnih pesmi druge polovice 19. stoletja*, Ljubljana, Založba ZRC SAZU, 2009.

zgodovinskih pripovedih je zavzetost in želja avtorjev obogatiti pomanjkljivo informativno raven. Zaradi faktografske preobilice je bila nujna posledica odsotnost potrebnega kritičnega pristopa pri izboru predstavljenih dejstev, akterjev, dogajanj in dogodkov.

V že omenjenih monografskih prikazih (simpozijjskih zbornikih) življenja in dela posameznih skladateljev, ki so ustvarjali v 19. stoletju, je metodološka neenotnost prispevkov različnih avtorjev najbolj nazorna. Kljub raznolikemu odnosu do obravnave virov in gradiva ter pomanjkljivi predstavitvi nekaterih ustvarjalnih področij posameznih ustvarjalcev pa so ti prispevki dragoceno gradivo, uporaben in dobrodošel vir zbranih informacij in spodbuda nadaljnjim raziskavam skladateljskega dela.

Smiselno se zdi tudi opozoriti na nekatere najbolj nazorne metodološke neuglašenosti, ki niso v skladu z aktualnimi usmeritvami stroke. Slednja zagovarja kot kriterij za vključitev v nacionalno glasbeno zgodovino dejanski vpliv posameznih ustvarjalcev na glasbeno kulturo tedanjega časa in ne zgolj kraj rojstva. Manj ustrezno se zdi potemtakem vključevanje tistih skladateljev v glavno zgodovinsko pripoved, ki so delovali na tujem (npr. Francesco Pollini⁶⁵) in na ta način vzpostaviti primerjavo s sočasno evropsko glasbo. Po drugi strani pa je bilo neupravičeno prezrto glasbeno delo nekaterih glasbenikov in ustvarjalcev avstrijskega ali češkega porekla, ki so delovali večino življenja pri nas in imeli pomemben vpliv na slovensko glasbeno kulturo (npr. Hans Gerstner). Ideološko zasnovano bipolarno obravnavanje slovenske in nemške kulture na Slovenskem so do neke mere presegle razprave, v katerih je prepoznana multikulturalnost habsburške monarhije oziroma vloga čeških glasbenikov pri nas (J. Weiss).⁶⁶

Poleg kriterija nacionalne pripadnosti je danes v sodobnem glasbenem zgodovinopisju manj relevantna tudi slogovna kategorizacija. Oznaka 19. stoletja kot obdobja romantike v glasbi je zaradi zapoznelosti in celo odsotnosti nekaterih zvrsti za slovensko glasbo tega časa sprejemljiva le s pridržki.⁶⁷ Glede na specifiko slovenskega prostora in ohranjene vire se zdi smiselno prevzeti v stroki uveljavljen model razmejevanja zgodovine po stoletjih, ki vse bolj izpodriva slogovno opredeljevanje posameznih period. Časovne ločnice je potrebno postaviti na »dolgo 19. stoletje« in s tem raztegniti kronološke, statistično

⁶⁵ Francesca Pollinija, rojenega v družini italijanskega porekla v Ljubljani, je vključil v svojo zgodovino Dragotin Cvetko, posebej pa se je z njegovim rodом in ustvarjalnostjo ukvarjal Ivan Klemenčič. V enciklopedičnem geslu ene najpomembnejših glasbenih enciklopedij, *Grove's dictionary of music and musicians*, je označen kot italijanski skladatelj.

⁶⁶ Jernej Weiss, *Vloga čeških glasbenikov v glasbeni kulturi na Slovenskem med letoma 1861 in 1914*, Ljubljana 2009 (Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, doktorska disertacija); Jernej Weiss, "Czech-Slovene" musicians?: On the question of national identity in Slovene music at the turn of the 19th to the 20th century, *Muzikologija* 7 (2007), str. 217–230; Jernej Weiss, 'Slovenian music history' or 'History of music in Slovenia'. With respect to the role of Czech musicians on musical culture in Slovenia in the 19th and the beginning of the 20th century, *Muzikološki zbornik* 45/1 (2009) str. 75–88.

⁶⁷ Ivan Klemenčič je v strokovni monografiji *Musica noster amor* kratko povzel dogodke in dogajanje v glasbi pri nas v 19. stoletju in ga označil kot »obdobje romantike«. Takšna slogovna označitev dopušča sicer kronološko primerjavo z drugimi umetnostnimi dogajanjmi pri nas, vendar pa z glasbenega vidika ni dovolj utemeljena za primerjave z evropsko glasbo. Gl. Ivan Klemenčič, *Musica noster amor. Glasbena umetnost Slovenije od začetkov do danes*, Maribor, Založba Obzorja, Ljubljana, Znanstvenoraziskovalni center SAZU in SAZU, 2000, str. 115–128.

določene meje. Spodnja časovna meja sovpa da z zgodovinskim, družbenim in duhovnim preobratom, ki so ga povzročili dogodki ob koncu 18. stoletja, drugo je smiselno raztegniti do konca drugega desetletja 20. stoletja, saj so spremenjene razmere po koncu prve vojne omogočile vzpostavitev osnov za profesionalno glasbeno delo, kar je privedlo tudi do esencialnih sprememb na vseh ravneh glasbenega dela. Znotraj teh je časovne zareze smiselno naravnati na razvojno pomembne dogodke ali artefakte. Zgodovinsko kronologijo dejstev, akterjev in dogodkov je potrebno razčleniti s smiselnim upoštevanjem ne le slogovnih značilnosti, razvoja glasbenih form, pač pa tudi vloge glasbe v danem času in prostoru.⁶⁸

Nekateri avtorji prispevkov s posvetovanja o pisanju nove zgodovine slovenske glasbe, ki ga je organiziralo Slovensko muzikološko društvo pred dobrim desetletjem, so predlagali podoben metodološki pristop raziskovanja slovenske glasbene preteklosti: Borut Loparnik preučevanje skladateljskega dela v kontekstu danega okolja, ne v splošnih, abstrahiranih slogovnih tokovih,⁶⁹ Marija Bergamo analizo glasbenih del z upoštevanjem konteksta časa, v katerem so nastala, oziroma preučevanje glasbenega dela s stališča socialne funkcije, toda ob upoštevanju objektivne, časovno neodvisne strukture posameznih glasbenih (umetniških) del,⁷⁰ Ivan Klemenčič »celovitost zgodovinskega prikaza, ki naj zajame celotno glasbeno dogajanje in glasbeno identificira vse socialne plati družbe.«⁷¹ Omenjeni avtorji so zagovarjali opazovanje glasbe v družbenih spremembah, metodološke modele, ki so se v evropski historični muzikologiji aktualizirali že od osemdesetih let preteklega stoletja in nadomestili zastarel pristop slogovnega umetnostnega razvoja, metode, kakršna je razvidna iz edinega splošnega pregleda Dragotina Cvetka *Zgodovine glasbene umetnosti na Slovenskem*. Zaradi specifike slovenske glasbene preteklosti 19. stoletja, ki ni premogla »velikih« skladateljskih imen ali »velikih« glasbenih del, kakršna so zaznamovala nacionalne šole velikih evropskih narodov v tem času, je smiselno sočasno raziskovanje vseh treh nivojev glasbenega dela: glasbene ustvarjalnosti, poustvarjalnosti in recepcije ter njihovega medsebojnega učinkovanja.

Namesto vnaprej dane raziskovalne uniformiranosti je želeli domiselnih in ustvarjalnih metod, ki bodo vključevale sodobne možnosti za raziskovanje. Ob upoštevanju specifike slovenske glasbe in posledično specifike metod preučevanja bi bilo v prihodnje smiselno obravnavati glasbo kot proces, soodvisno razmerje med glasbenim delom, izvajalcem in poslušalcem. Poleg iskanja nacionalnih posebnosti, kakršno je bilo desetletja ukoreninjeno kot primarni cilj muzikoloških raziskav slovenske glasbene preteklosti 19.

⁶⁸ Prim. tudi Nataša Cigoj Krstulović, Razmišljanje ob pisanju nove zgodovine glasbe 19. stoletja na Slovenskem, *Posvet o konceptu nove zgodovine glasbe na Slovenskem*, Bilten Slovenskega muzikološkega društva. Posebna številka (1998), str. 26–29.

⁶⁹ Borut Loparnik, Prostor zgodovine in zgodovina prostora, *Posvet o konceptu nove zgodovine glasbe na Slovenskem*, Bilten Slovenskega muzikološkega društva. Posebna številka (1998), str. 24.

⁷⁰ Marija Bergamo, Zgodovina kot začasni vodnik v osmišljanju glasbene izkušnje, *Posvet o konceptu nove zgodovine glasbe na Slovenskem*, Bilten Slovenskega muzikološkega društva. Posebna številka (1998), str. 21.

⁷¹ Ivan Klemenčič, Izhodišča za novo zgodovino glasbe na Slovenskem, *Posvet o konceptu nove zgodovine glasbe na Slovenskem*, Bilten Slovenskega muzikološkega društva. Posebna številka (1998), str. 8.

stoletja, bi v prihodnje iskanje dinamike medsebojnih kulturnih vplivov oziroma procesa prevzemanja in uveljavljanja kulturnih modelov z metodološkega vidika obetalo drugačen uvid v glasbeno preteklost slovenskega prostora v širšem kontekstu evropskega.⁷²

Perspektive prihodnjih raziskav

Že površen pregled popisa razprav iz najširšega tematskega kroga o glasbenem življenju nazorno razkriva primanjkljaj védenja o regionalnih in lokalnih razsežnostih slovenske glasbene preteklosti, pomanjkanje raziskav, ki bi natančneje osvetlile glasbeno življenje izven središč Ljubljane in Maribora, torej po vseh slovenskih deželah. Jasno razvidna je odsotnost prikazov zgodovinske preteklosti nekaterih slovenskih dežel, npr. Goriške ali Koroške, ki bi razkrili regionalne posebnosti oziroma razlike. Po drugi strani bi bilo potrebno posamezne raziskave vpeti v širši kulturno-zgodovinski okvir in ga ovrednotiti v luči razmerja med možnim, želenim in uresničenim.

Pregled obstoječe literature glede na vrsto obravnavanih tem pokaže tiste tematske vrzeli, katerih obravnava se zdi za vnovično rekonstrukcijo glasbene preteklosti nujno potrebna. Na že omenjenem posvetu o konceptu nove zgodovine glasbe na Slovenskem pred dobrimi desetimi leti so bila poleg metodološke problematike prepoznana nekatera še premalo raziskana področja slovenske glasbene preteklosti 19. stoletja. Repertoar prihodnjih raziskovalnih nalog je konkretno začrtal Borut Loparnik. Ta ostaja kljub nekaterim raziskavam, ki so nastale od takrat, relevanten in zanesljiv kažipot bodočemu raziskovanju. Strinjati se je potrebno z njegovim mnenjem, da bodo naše védenje o glasbi v najširšem pomenu besede dopolnile raziskave o trivialni glasbi (Klemenčič jo je označil kot »historični vidiki zabavne glasbe«⁷³), o domačem muziciranju, ljubiteljskih društvih (predvsem izven Ljubljane), vojaških godbah, repertoarju, založništvu, deležu ljudske glasbe v mestih, okusu, recepciji in izvajalcih.⁷⁴

Pri obravnavi fenomena trivialne glasbe se je nujno potrebno zavedati njegovega relativnega značaja in njegov pomen izpeljevati z ozirom na specifično izvirne ustvarjalnosti. Zaradi kvantitativnega primanjkljaja slednje, vsaj na področju klavirske ustvarjalnosti, je včasih težko postaviti vrednostne kriterije oziroma meje med trivialnim, zaželenim in uporabnim. Pojmu trivialna glasba bi se bilo morda lahko izogniti z vpeljavo pojma popularna glasba (celo glasba za razvedrilo), ki nima nujno slabšalnega pomena. Zgodovinsko ozadje »domačega muziciranja« je zaradi pomanjkljivih zgodovinskih virov in dnevniških zapiskov težje rekonstruirati, podoba slednjega se zarisuje predvsem na podlagi obstoječe izvirne glasbene literature in ponudbe tuje na domačem glasbenem trgu, se pravi večinoma

⁷² Takšno multikulturno raziskovanje, ki ga podpirata tudi vsebina aktualnih evropskih projektov v okviru teme *Cultural dynamics: Inheritance and Identity* pod pokroviteljstvom organizacije *Humanities in the European Research Area Creativity* (HERA) in ambiciozno zastavljen projekt *Encyclopedia of Romantic Nationalism in Europe*, ki ga vodi nizozemski kulturolog Joep Leerssen, obeta primerljivost in opazovanje medsebojnih vplivov različnih glasbenih kultur v evropskem prostoru.

⁷³ Ivan Klemenčič, *Izhodišča za novo zgodovino glasbe na Slovenskem*, str. 9.

⁷⁴ Borut Loparnik, *Prostor zgodovine in zgodovina prostora*, str. 25.

klavirske, redkeje komorne glasbe. Potrebno se zdi dopolniti še poznavanje ostalih segmentov poustvarjalne prakse (malo)meščanskega vsakdana. Izhodišče kvantitativne in kvalitativne analize je repertoar čitalnic, različnih pevskih in glasbenih društev, na podlagi katerega bi bilo mogoče izluščiti »glasbo v rabi«, za razvedrilo, plesno glasbo, ponarodele pesmi, sokolske, delavske pesmi in podobno. Raziskave repertoarja bi poleg pregleda sporedov, katerega najbolj izčrpen vir je časopisje, osvetlilo tudi poznavanje glasbenega založništva. Ob obstoječi bibliografiji največje glasbene založbe na Slovenskem, Glasbene matice, je želeli še popis izdaj ter raziskavo uredniških politik drugih založnikov.

Že objavljeni koncertni sporedi Filharmonične družbe predstavljajo faktografsko izhodišče za nadaljnje študije recepcije, ki bi slonela na analizi repertoarne politike in objavljenih kritičnih odmevov v časopisju. Ob tem se kaže predhodno nujno potreben popis koncertov Glasbene matice. Za rekonstrukcijo glasbene poustvarjalnosti, koncertnega življenja, je potrebno dopolniti raziskavo o vojaških godbah.⁷⁵ Te so nadomeščale koncertni orkester na koncertih Filharmonične družbe in Glasbene matice vse do ustanovitve prvega civilnega orkestra, prve Slovenske filharmonije. Poznavanje organizacije in delovanja vojaških godb bi omogočila primerjalno študijo dinamike slednjih v okviru monarhije.

Med že prepoznanimi prihodnjimi raziskovalnimi nalogami se zdijo najbolj obsežne in zahtevne raziskave o izvajalski in recepcijski ravni, torej tistih ravni glasbenega dela, za katere je bilo pridobivanje podatkov v preteklosti najteže zaradi tehničnih razlogov (odsotnost zvočnih posnetkov). Že obstoječe omenjene raziskave kritike bi bilo potrebno dopolniti s povzemajočimi pregledi, ki bi prikazali tudi morebiten recipročen vpliv na ustvarjalno in poustvarjalno raven.

Glede na dejstvo, da slovenska glasbena zgodovina 19. stoletja ni zgodovina »velikih« glasbenih del, se zdi pred dopolnitvijo raziskav ustvarjalnosti posameznih ustvarjalcev potrebno prednostno pripraviti celostne prikaze razvoja posameznih zvrsti. Kljub številnim muzikološkim razpravam, ki so nastale od zadnjega popisa pred tridesetimi leti, danes še vedno manjkajo »podrobne študije o razvoju posameznih kompozicijskih oblik« in s tem »dolg slovenskega glasbenega zgodovinopisja«, kot je že pred tridesetimi leti zapisal J. Sivec, ostaja delno neizpolnjen.⁷⁶

Ker je bilo vokalno področje nekakšen humus slogovnega in izraznega napredka izvorne ustvarjalnosti, je celosten pregled razvoja pesmi v najširšem pomenu besede, podprt z izbranimi analiziranimi glasbenimi primeri, nujen. Ob tem je vsekakor dragoceno dopolnilo tudi izdano notno gradivo v dveh zvezkih zbirke *Slovenska zborovska stvaritev*.⁷⁷ Smiselno bi bilo dodati še prikaz vokalno-instrumentalnih oblik – kantate in oratorija. (Pregled obstoječe literature o izvorni glasbeno-scenski ustvarjalnosti je

⁷⁵ Delovanje vojaških godb pri nas je raziskoval Primož Kuret. Njegova razprava o vojaških godbah v Ljubljani je objavljena le v tujem zborniku. Gl. Primož Kuret, Militärmusikkapellen in Ljubljana, *Wege der Bläsermusik im südöstlichen Europa*. 16. Arloser Barock-Festspiele 2001. *Tagungsbericht*, ur. Friedhelm Brusniak in Klaus-Peter Koch, Arloser Beiträge zur Musikforschung 10, Sinzig, Studio Verlag, 2004, str. 91–110.

⁷⁶ Jože Sivec, Razvoj in dosežki glasbenega zgodovinopisja na Slovenskem, *Muzikološki zbornik* 17 (1981), str. 179.

⁷⁷ *Slovenska zborovska stvaritev*, ur. Jakob Jež, Izbrana dela slovenskih skladateljev 37, Ljubljana, Zveza kulturnih organizacij, 1995; *Slovenska zborovska stvaritev 2. Ljudske pesmi*, ur. Mitja

predmet posebne, v tej reviji objavljene razprave.) Področje izvirne instrumentalne ustvarjalnosti je v primerjavi z vokalno veliko bolj skromno in manj raziskano. Izvirna ustvarjalnost za klavir ni bila predmet posebne raziskave od Lipovškovega preglednega članka, nastalega že pred dobrimi štirimi desetletji.⁷⁸ Celosten (slogovno)razvojni prikaz klavirske in komorne ustvarjalnosti bi smiselno dopolnjevale tudi znanstveno-kritične izdaje izvirnega notnega gradiva.

Z ozirom na dejstvo, da je bila vokalna glasba vitalno področje razvoja slovenske glasbene ustvarjalnosti, še posebej od druge polovice 19. stoletja, in besedilo njen bistveni konstitutivni element, se zdi v prihodnje smiselno načrtovati raziskave razmerja med glasbo in literaturo tega časa. Prikaz vsebine besedilnega dela, tematike oziroma vrste uporabljenih pesemskih besedil bo odstrl kulturno in literarno podobo časa ter funkcijo glasbe v potrjevanju kulturne in s tem narodne identitete. Po drugi strani pa so bila sredstva glasbenega izraza neposredno odvisna tudi od besedilnega dela, zato je v prepoznavanju razvoja le-teh nujno tudi opazovanje medsebojnega vpliva glasbe in besedila, ki se na mikro ravni kaže kot odnos beseda – ton, na makro ravni kot odnos glasba – besedilo.

Ob predpostavki celovitega pristopa k obravnavi glasbe se zdi potrebno vključiti tudi obravnavo ljudske glasbe, še posebej v luči njenega odnosa do umetniške glasbe. Bolj kot za raziskovanje glasbeno imanentnih značilnosti ljudske glasbe, ki so predstavljene v obstoječih antologijah *Slovenska ljudska pesem*, gre predvsem za prepoznavanje funkcije ljudskega glasbenega gradiva oziroma njegove preobrazbe v obliko oziroma idiom (malo) meščanske socialne komunikacije (Loparnik je to poimenoval kot »delež ljudske glasbe v mestu«). Gre za proces prepletanja ljudskega in umetnega, kolektivnega in individualnega, za vsebinsko in formalno približevanje glasbene ustvarjalnosti ljudski pesmi in za zavestno uporabo ljudskih prvin, a hkrati njeno prilagoditev (harmonizacija) aktualni obliki (malo)meščanskega glasbenega samozavedanja. Ob tem se posledično ne bo moč izogniti novim metodološkim problemom, saj sta bili področji ljudske in umetne glasbe do sedaj obravnavani ločeno.

Poleg raziskav na področju recepcije glasbe se zdi potrebno v prihodnosti načrtovati še raziskave idejnega, zgodovinsko-estetskega ozadja, saj vrednotenje tedaj nastale ustvarjalnosti ne more biti podano le s stališča današnjega poslušalca. Za razumevanje funkcijske vrednosti ustvarjenih izvirnih glasbenih del je potrebno razprave recepcije podpreti še z dodatnim teoretičnim diskurzom o odnosu do glasbene preteklosti, o odkrivanju, ustvarjanju in pomenu glasbene tradicije, ki bi temeljil na empiričnem primeru slovenske glasbe 19. stoletja.

Nedvomno je vnovična, čeprav spet začasna zgodovinska pripoved potrebna, še posebej zato, ker je od nastanka edinega sintetičnega pregleda glasbenih dogajanj in pojavov v 19.

Gobec, Izbrana dela slovenskih skladateljev 41, Ljubljana, Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti, 2003.

⁷⁸ Marijan Lipovšek, Slovenska klavirska glasba, *Muzikološki zbornik 2* (1966), str. 63–76.

stoletju na Slovenskem, ki ga je napisal v okviru splošne zgodovine glasbene umetnosti na Slovenskem D. Cvetko, preteklo že pol stoletja. Cvetkova zgodovina je z današnjega vidika impresivna kronika dogodkov, dogajanj in akterjev. Kljub nekaterim pomislekom o potrebnosti znanstveno-kritične selektivnosti pri navajanju podatkov pa takšen, relativno obsežen nabor informacij lahko predstavlja izhodišče, osnovne oporne točke za nadaljnje raziskave. Upoštevanje obstoječe parcialne literature je za zasnovo nove rekonstrukcije glasbe 19. stoletja na Slovenskem smiselno, celo nujno in edino možno. Potrebno pa je ozavestiti bralce, kako obstoječo zgodovinopisno literaturo razbirati, jo razumeti in rabiti. Podlaga vsake zgodovinske pripovedi so jasna zgodovinska dejstva, ki jih razlagalec zgodovine s pomočjo kritične presoje izbere kot pomembna.

Pred potekom prihodnjih raziskav se zdijo v danem trenutku nujno potrebne še nekatere arhivske primarne raziskave in izdelava osnovnih bibliografskih popisov, ki bi muzikologom, piscem zgodovine, nudile zadostno informacijsko izhodišče oziroma podporo pri delu. Gre za objavljene kataloge del nekaterih pomembnejših skladateljev, registre zapuščin in arhivov posameznih ustanov. Poleg bibliografskih popisov pa je za raziskovalce in za najširši krog tistih, ki se ukvarjajo z glasbo, nujen pojmovnik oziroma glasbeno-teoretski in zgodovinski slovar z razširjenimi gesli.⁷⁹ Urejeno in dorečeno besedišče, natančno določena vsebina in pomen specifičnih terminov bodo po eni strani omogočili relevantno raven komunikacije med raziskovalci znotraj muzikološke stroke ter primerljivost z ustreznimi pojavi in dogajanj izven slovenskega prostora, po drugi strani pa bodo jasno definirani glasbeni oziroma glasboslovni pojmi olajšali sporazumevanje med zainteresiranimi raziskovalci različnih področij humanističnih in družboslovnih ved.

Zaradi tehnološkega napredka v zadnjih desetletjih so po eni strani raziskovalcem ponujene drugačne možnosti za raziskovanje preteklosti, po drugi strani pa zaradi samega razvoja stroke razlaga zgodovinskih dejstev izhaja iz drugačnih predpostavk. Iskanje ustrezne metode pisanja zgodovine ni enostavno in je, kot je bilo že zapisano, odvisno tudi od kreativnosti posameznika. Ob upoštevanju zelene interdisciplinarnosti je potrebno skrbno premisliti, na kakšen način povezovati različne raziskovalne pristope. Zaradi hitrejše in preproste dostopnosti nekaterih virov s pomočjo storitev, ki jih uporabnikom spletnih storitev od leta 2005 nudi *Digitalna knjižnica Slovenije*, je postalo pridobivanje informacij o glasbi 19. stoletja na Slovenskem hitrejše in bolj natančno. Digitalizirani starejši časopisni viri omogočajo natančno pregledovanje glasbenega dogajanja po različnih slovenskih deželah. Na podlagi časopisnih poročil je relativno lahko ustvariti podatkovne baze o repertoarju, ustvarjalcih in izvajalcih. Na takšen način je dostopno in primerljivo tudi kritično pisanje. Protislovno je, da je takšen način pregledovanja virov zaradi množine podatkov lahko časovno zamuden, selekcija pa težavna. Prav zato je skrbno preišljen koncept in izbor ustrezne metode še bolj pomemben. V sodobni zgodovinski glasboslovni pripovedi je zaželeno povezovanje različnih strok znotraj humanističnih ved (splošne zgodovine, zgodovine književnosti) in ved s področja družboslovja (sociologije,

⁷⁹ Na potrebnost slovenskega glasbeno-terminološkega slovarja je opozoril tudi Borut Smrekar na omenjenem posvetovanju Slovenskega muzikološkega društva leta 1998. Gl. Borut Smrekar, Pogled na projekt Nova zgodovina glasbe na Slovenskem s stališča uporabnika, *Posvet o konceptu nove zgodovine glasbe na Slovenskem*, Bilten Slovenskega muzikološkega društva. Posebna številka (1998), str. 62.

antropologije, psihologije in filozofije). Pri rabi in povezovanju metodoloških pristopov različnih, muzikologiji sorodnih strok (interdisciplinarnosti) je potrebno pri raziskovanju slovenske glasbene preteklosti upoštevati specifiko in konkretne možnosti, ki so objektivno dane v ohranjenih zgodovinskih virih.

CONTEMPORARY MUSICOLOGICAL DISCOURSE ON THE NINETEENTH CENTURY MUSIC IN SLOVENIAN TERRITORY: INVENTORY AND SIGNIFICANCE

Summary

A review of the musicological literature that has been written during the last three decades is required in order to reveal the lacunae in knowledge on nineteenth-century music in Slovenia and for planning future research. Compared with the modest number of monographs, specific studies are relatively numerous. Obvious omissions include regional and local dimensions of music history. The methodological approaches in various articles depended on their authors' personal experiences and comprehension as well as the demands and expectations of their time. In the future, static enumeration of the facts and simplified descriptive chronological histories should be replaced with the understanding of music as a process; that is, with the simultaneous investigation of music composition, performance, and reception. It should be considered from its social perspective as well as in relation to other arts, especially literature. The bipolarity of German and Slovenian musical endeavors should be overcome through considering multicultural musical coexistence (e.g., the Czech case). Research into cultural dynamics and the process of accepting various cultural models would enable new and different understandings of the Slovenian musical past in the context of European music.

The list of the topics described by Borut Loparnik a decade ago remains a reliable compass for future research: popular music, everyday music, amateur societies (especially outside Ljubljana), military bands, repertoires, publishing, folk music in towns, musical taste, musical reception, and performers. Some more tasks should also be added: the development of specific music genres (song, cantata and oratorio, music theatre, piano music, chamber music), relations between music and literature of the time, and relations between folk and art music. With the intent of better understanding the functional value of a musical work, additional research from the perspectives of musical aesthetics should be carried out: reception studies should be supported with more comprehensive theoretical discourse on the relationship to the musical past and music tradition. Additional archival research and bibliographies would offer essential support for future research. A musicological lexicon with a comprehensive explanation of specific phenomena would enable a relevant level of communication between musicologists and researchers in other areas of the liberal arts and social sciences.

STANJE VEDNOSTI RAZISKOVANJA GLASBENO- GLEDALIŠKEGA DELA NA SLOVENSKEM

GREGOR POMPE

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

Izvleček: Članek prinaša prerez stanja raziskav na področju operne ustvarjalnosti in poustvarjalnosti na Slovenskem. Problematizirana je sintagma »slovenska« opera, v katero se nejasno stekata tako operna ustvarjalnost kot tudi poustvarjalnost. Kot boljši termin se izkaže glasbeno-gledališko delo. Izkaže se, da je bila opravljenih večina primarnih, historiografskih raziskav, medtem ko čaka muzikologijo še naloga interdisciplinarnega prediranja v operno kulturo na Slovenskem.

Ključne besede: opera, slovenska opera, glasbeno gledališče

Abstract: This article deals with the state of research on Slovenian opera composition and production. The term "Slovenian opera," which encompasses opera composition as well as opera production, represents the main topic of inquiry. The author suggests using "music-theatrical practice" as a replacement. The fundamental historical studies of Slovenian opera have already been done, and so musicology should concentrate on interdisciplinary investigations of opera in Slovenia.

Keywords: opera, Slovenian opera, music theatrical practice

Najbolj temeljito analizo vednosti o operi v Sloveniji je v preteklem desetletju opravil antropolog Vlado Kotnik. Pri tem je ugotovil, da obstaja o izbrani tematiki precej malo literature, da prevladuje pozitivistično in faktografsko zgodovinsko popisovanje, da so spoznanja modelirana na matrici nacional(istič)nega, da ne obstajajo različni metodološki pogledi, perspektive in specialistične raziskave ter da je raziskovanje opere le domena muzikologije, ki si pri tem jemlje celo določen primat in izključno pravico do raziskovanja predmeta. Kotnik opozarja na popolno »odsotnost tradicije kritičnega, analitičnega, reflektivnega in problematizirajočega obravnavanja opere«,¹ v nadaljevanju pa strne svoja spoznanja v misel, da »je slovensko muzikologijo opera kot njej naturalistično pripisan raziskovalni teritorij zanimala zelo enostransko, arhetipsko, tj. v okviru shematizacij 'nacionalne umetnosti' in njej podobnih taksonomičnih kategorizacij, pri čemer muzikološki pogled na opero ni uspel elaborirati interpretativnega instrumentarija za družboslovno in družbeno analizo opere, temveč se je povečini odel v glasbenozgodovinski

¹ Vlado Kotnik, *Antropologija opere. Pomen idej za razumevanje opernega fenomena in imaginarija*, Koper, Univerza na Primorskem, 2005, str. 201.

deskripcionizem in inventarizem.«² Kljub za muzikologijo precej neugodni Kotnikovi dikciji, se je z izsledki njegovih raziskovanj mogoče strinjati. Vendar pa velja v nadaljevanju poiskati vzroke za takšno stanje raziskav o slovenski operi, pri čemer bo izpostavljeno spoznanje, da se problematika ne dotika samo vprašanj slovenske muzikologije in njene metodologije ali ideološke pozicioniranosti, temveč tudi preučevanega predmeta samega.

Težave se prično že pri določevanju obsega predmeta, vezanega na sintagmo »slovenska opera«. Nejasno namreč ostaja, ali le-ta vključuje samo slovensko operno ustvarjalnost (torej prerez dela slovenskih »opernih« skladateljev) ali pa se tej pridružujejo tudi značilnosti slovenske operne poustvarjalnosti (zgodovina in tipika opernih uprizoritev na slovenskih tleh). Problem se kaže najbolj v tem, da avtorji obojega ponavadi ne razločujejo jasno in tematiki obravnavajo združeno, ne da bi pri tem navedli vzroke za tak način raziskovanja, zaradi česar ostaja priokus, da sintagma »slovenska opera« služi kot nekakšen zbirni pojem, pod katerega sodi vse, kar se je v zvezi z opero in opernim dogajalo na slovenskih tleh. Tako Jože Sivec svoj zaokroženi dvojezični pregled *Dvesto let slovenske opere*,³ ki je še vedno temeljno delo s področja raziskovanja »slovenske opere«, pričinja z vprašanji prvih opernih uprizoritev na naših tleh (jezuitsko gledališče, uprizoritev »komične opere« v paviljonu grofa W. E. Auersperga leta 1660, gostovanja italijanskih in nemških opernih družin), v pregled prvih poustvarjalnih naporov pa nato vtke tudi slovensko operno ustvarjalnost. Zanimivo je, da se v nadaljevanju pregleda razmerje med analizo poustvarjalnosti in ustvarjalnosti ves čas spreminja, pri čemer se teža iz zgodovinskega popisovanja operne poustvarjalnosti vse bolj preveša na stran operne ustvarjalnosti, ne da bi avtor takšen premik natančneje obrazložil. Razloge za takšno spreminjanje raziskovalnih poudarkov je seveda mogoče slutiti – v poudarjeno preiskovanje operne poustvarjalnosti avtorja najbrž vodijo skopi začetki slovenske operne ustvarjalnosti, ki se v 20. stoletju vendarle razmahne v tolikšni meri, da se avtor lahko fokusira na fenomenološko raziskovanje skladateljskih glasbeno-gledaliških opusov, kratki pregledi operne poustvarjalnosti pa služijo le kot nekakšna kontekstualna matrica.

Prav v povezavi z zgornjo razpetostjo med preiskovanje ustvarjalnosti in poustvarjalnosti gre najbrž vpeti tudi težave, ki nastopajo pri vprašanju »začetka« slovenske opere. Dvesto let, ki jih preiskuje Sivec, se, kot nam pove pisec predgovora Dragotin Cvetko, nanaša na leto 1780, v katerem naj bi »J. Zupan napisal 'malo' opero ali kar je že bila«.⁴ Kljub temu, da Cvetko priznava, da nam ni jasna ne žanrska ne glasbeno-slogovna podoba opere, ker je partitura izgubljena, Zupanovo delo postavlja na začetke slovenske operne zgodovine, predvsem zato, ker je ohranjeni libreto napisan v slovenščini, kar naj bi dokazovalo, »da je v tej zvrsti lahko tudi ta jezik enakovreden z drugimi«.⁵ Letnica se mu zdi »imenitna«, kar v resnici kaže na ozko zvezo med zgodovinopisnim raziskovanjem in njegovim pomenom za nacionalno identifikacijo, na kar večkrat opozarja Kotnik. Kljub v naslovu izpostavljeni letnici pa Sivec svojega pregleda vseeno ne pričinja z *Belinom*, temveč skuša zametke iskati že prej – zdi se, da se skuša začetek »slovenske opere«

² Prav tam, str. 223.

³ Jože Sivec, *Dvesto let slovenske opere / Two hundred years of the Slovene opera*, Ljubljana, Opera in Balet SNG Ljubljana, 1981.

⁴ Dragotin Cvetko v predgovoru k Sivčevemu delu *Dvesto let slovenske opere*.

⁵ Prav tam.

postaviti čim bližje v dotik s »firenškimi« ponovnim rojstvom opere. Dileme, povezane z vprašanji »rojstva« slovenske opere, gre razumeti prav v tej luči – veliko naporov je usmerjenih v potrjevanje, da je opera na Slovenskem »cvetela« že zelo »zgodaj«, kar naj bi kazalo na veliko kulturno moč »našega« naroda.

Odtod ugibanja o »slovenski« izvedbi Caccinijeve opere *Euridice*, katere partituro je moč zaslediti v seznamu inventarija ljubljanske stolnice iz leta 1620. Če o njeni izvedbi Cvetko⁶ in Janez Höfler⁷ še dvomita, saj ni neposrednih dokazov, ki bi podpirali takšno tezo, pa je Katarina Bedina, kljub temu, da našteva predvsem posredne dokaze, že bolj prepričana o možni inscenaciji.⁸ Misel, da je bila na slovenskih tleh uprizorjena prva novoveška opera največ dve desetletji po krstni predstavitvi, se zdi zares »imenitna«. V resnici pa nam ohranjeni zapis v inventariju ne govori toliko o »slovenski operi« kot o glasbeni kulturi tistega časa, ki je bila očitno bolj kozmopolitsko razprta, kot je danes.

Toda s Caccinijem še ni konec vprašanj o datumu »rojstva« slovenske opere ali vsaj začetka opernega uprizarjanja na slovenskih tleh – odtod Sivčeve težave pri določevanju naslova njegovega pregleda. Naslednja možnost po Cacciniju je namreč povezana z izvedbo neke »Comedia Italiana in Musica« leta 1660 v paviljonu grofa Auersperga ob obisku cesarja Leopolda I. Novo zarezo nato predstavlja leto 1732 z izvedbo opere *Il Tamerlano* kapelnika kranjskega vicedoma Thurna Giuseppa Clementeja Bonomija, za katerega pa se avtorji ne morejo povsem zediniti, ali naj bi ga imeli za slovenskega skladatelja ali ne; po rodu je bil bržkone Italijan, zato postane priročna oznaka »prvi operni skladatelj na našem ozemlju«.⁹ Prvo delo, ki naj bi ga napisal skladatelj slovenskega rodu in v slovenskem jeziku, je zato Zupanov *Belin*, katerega partitura pa je žal izgubljena / založena,¹⁰ podatki o izvedbi pa neznani. Tudi zato se iskanje začetkov ne konča nujno z Zupanom. Toda tudi naslednje »postaje« v zgodovini slovenske opere, scenske glasbe Janeza Krstnika Novaka k Linhartovi veseloigri *Matiček se ženi*, ni mogoče obravnavati brez pomislekov, saj nikakor ne gre za operno delo. Iskanje začetka in vse ponujene možnosti izrisujejo tako precej zamotano situacijo: o izvedbi Caccinija samo ugibamo, pri čemer pa gre tako kot v primeru komične opere iz leta 1660 za prvo operno izvedbo na slovenskih tleh in ne za slovensko opero, opera *Il Tamerlano* ni ohranjena, prav tako ni ohranjena glasba prve opere, napisane v slovenščini, naslednje delo, Krstnikov *Figaro*, pa sploh ni opera, temveč uglasbitev nekaj gledaliških točk. Zato bi bilo mogoče tem postajam – če izpustimo ugibanja o glasbeno-gledališkem delu F. Pollinija in J. Miheveca – z lahkoto dodati

⁶ Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, 1, Ljubljana, DZS, 1958, str. 152, 196.

⁷ Janez Höfler, *Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem*, Ljubljana, Partizanska knjiga, 1978, str. 126–127.

⁸ Katarina Bedina, *Oblike opernega uprizarjanja v 17. stoletju in zgodnji odzivi na Slovenskem, Glasbeni barok na Slovenskem in evropska glasba*, ur. Ivan Klemenčič, Ljubljana, Muzikološki inštitut ZRC SAZU, 1997, str. 191–202.

⁹ J. Sivec, nav. delo, str. 7.

¹⁰ Milko Bizjak naj bi leta 2008 odkril založeno partituro oz. glasove, vendar ti še niso bili dostopni za muzikološko analizo ali overovitev avtentičnosti. Odlomek in stran partiture sta dostopna na internetnih naslovih <http://www.youtube.com/watch?v=Bn03ubTqOpc> in <http://www.free-scores.com/download-sheet-music.php?pdf=15770>.

še kakšno: Vilharjevo spevoigro *Jamska Ivanka*, izvedbo Ipavčeve spevoigre *Tičnik*, prvo verzijo Foersterjevega *Gorenjskega slavčka*, ali pa še celo poznega leta 1895 izvedeno Parmovo delo *Urh, grof celjski*, »prvo v celoti komponirano romantično opero«. ¹¹ Toda tudi Vilharjevo delo ni pravo operno delo, saj je napisano za pevske glasove ob spremljavi klavirja, podobno velja za *Tičnika*, ki je napisan po nemški predlogi A. Kotzebua, Foersterjevo delo je opereta, zaradi česar smo lahko povsem brez pridržkov šele ob zgodovinski operi Viktorja Parme, ki pa po Cvetkovem mnenju »ni razodel vidnejše izvirnosti« ¹² in se tudi zares ni zasedral v repertoarjih slovenskih gledališč. ¹³

S tega zornega kota bi morali začetek slovenske opere postaviti nekam na konec 19. stoletja, kar se najbrž z nacionalno-identifikacijskega stališča ne sliši več »imenitno«. Sledi pa tudi spoznanje, da si je treba še pred začetkom iskanja rojstva slovenske opere natančno postaviti kriterije, po katerih lahko nekemu delu priznamo takšno pionirstvo: ali gre za prvi poustvarjalni akt na slovenskem ozemlju, za prvo delo slovenskega skladatelja, za prvo v celoti ohranjeno delo, za prve delne predstave v slovenskem jeziku (baron Ž. Zois naj bi prevajal posamezne arije italijanskih gostujočih opernih družin), za prvo delo, napisano po slovenskem libretu, ali morda za prvo delo, ki v celoti ustreza žanrski oznaki opera. V kolikor bi se želeli izogniti vsem zgornjim vprašanjem, bi morda veljalo premisliti, ali ne bi bilo bolje sintagme »slovenska opera« nadomestiti z bolj široko oznako »glasbeno-gledališko delo na Slovenskem«, ki v žanrskem pogledu dovoljuje različne interpretacije, hkrati pa zajema tako ustvarjalna kot tudi poustvarjalna prizadevanja. Glede na pičlost začetkov – česar ne gre *a priori* razumeti pejorativno, odsotnost primarnih virov (izgubljene partiture) in žanrsko raznolikost bi bilo takšno poimenovanje gotovo manj zavajajoče.

O slovenskem glasbeno-gledališkem delu zares ne obstaja veliko literature, ločiti pa je mogoče sintetične zgodovinske preglede, leksikonske priročnike, prereze opusov opernih skladateljev in bolj poglobljene obravnave posameznih opernih del. V določeni meri je seveda mogoče razločevati tudi literaturo, ki se ukvarja z operno poustvarjalnostjo in operno ustvarjalnostjo, vendar pa, kot smo že spoznali, raziskovanje obojega pogosto poteka vzporedno. Tej paralelnosti pa se pridružuje tudi nejasno razmerje med širše razumljeno operno poustvarjalnostjo na Slovenskem (v to problemsko območje sodijo seveda tudi gostovanja številnih opernih družin v 18. in 19. stoletju ter delovanje nemškega opernega gledališča) in ožje dojeto slovensko operno poustvarjalnostjo (zgolj slovenske izvedbe oper).

Preučevanju operne poustvarjalnosti na Slovenskem je največ časa namenil Jože Sivec. Plod tega dela je avtorjeva monografija o operi v Stanovskem gledališču med letoma 1790 in 1861, ¹⁴ ki ji sledijo: obravnava dela nemške opere v Ljubljani v naslednjih

¹¹ J. Sivec, nav. delo, str. 21.

¹² Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, 3, Ljubljana, DZS, 1960, str. 362.

¹³ Izvedbe so bile leta 1895, 1923, 1928 in 1934. Peter Bedjanič, *Slovenska operna ustvarjalnost*, Ljubljana, Slovenski gledališki in filmski muzej, 1980 (katalog razstave Slovenska operna ustvarjalnost 1780–1980).

¹⁴ Jože Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču v Ljubljani od leta 1790 do 1861*, Ljubljana, Slovenska matica, 1971. O isti temi gl. še: isti, *Aufstieg und Untergang der deutschen Oper im Ständischen*

petnajstih letih,¹⁵ pregled delovanja nemških gledaliških družb v Ljubljani v obdobju klasicizma¹⁶ ter pregled delovanja italijanske opere v istem časovnem obdobju.¹⁷ Takšne preglede je Sivec dopolnil še s historiati uprizarjanja Mozartovih,¹⁸ Rossinijevih,¹⁹ Donizettijevih,²⁰ Bellinijevih,²¹ Verdijevih²² in Wagnerjevih²³ oper v Ljubljani ter z obravnavo izvedb žanra velike opere.²⁴ Posebno pozornost je namenil še izstopajoči sezoni 1826/27, v kateri so gostovanja tujih opernih družb zamenjala izvedbe domačih diletantov.²⁵ Vzporednemu delovanju nemške in slovenske opere v Deželnem gledališču ob koncu 19. in začetku 20. stoletja se posveča Špela Lah.²⁶ Kot specialistka za operno življenje v Mariboru velja Manica Špendal,²⁷ posebej pomemben odsek delovanja ljubljanske Opere pa je z dvema povezanima člankoma, ki obravnavata repertoarne smernice opernega direktorja Friderika Rukavine²⁸ in njegovega naslednika Mirka Poliča,²⁹ osvetlil Borut Loparnik. Ob pregledih operne poustvarjalnosti se seveda logično zastavlja vprašanje

Theater zu Ljubljana (Laibach) in den 30er und 40er Jahren des 19. Jahrhunderts, *Glasbenopedagoški zbornik* 5 (2005), str. 149–172.

¹⁵ Isti, Nemška opera v Ljubljani od leta 1861 do 1875, *Muzikološki zbornik* 8 (1972), str. 86–111.

¹⁶ Isti, Opere na sporedih nemških gledaliških družb v Ljubljani v obdobju klasicizma, *Muzikološki zbornik* 25 (1989), str. 133–142.

¹⁷ Isti, Italijanska opera v Ljubljani v obdobju klasicizma, *Evropski glasbeni klasicizem in njegov odmev na Slovenskem*, ur. Dragotin Cvetko in Danilo Pokorn, Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1988, str. 31–43.

¹⁸ Isti, Uprizoritve Mozartovih oper v Ljubljani do leta 1861, *Muzikološki zbornik* 3 (1967), str. 54–62.

¹⁹ Isti, Rossinijeve opere na odru Stanovskega gledališča v Ljubljani, *Muzikološki zbornik* 1 (1965), str. 37–49.

²⁰ Isti, Donizettijeve opere na odru Stanovskega gledališča v Ljubljani, *Muzikološki zbornik* 2 (1966), str. 52–64.

²¹ Isti, Začetki uprizarjanja Bellinijevih oper v Ljubljani, *Muzikološke razprave. In memoriam Danilo Pokorn*, ur. Nataša Cigoj Krstulović, Tomaž Faganel in Metoda Kokole, Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2004, str. 87–97.

²² Isti, Začetki uprizarjanja Verdijevih oper v Ljubljani, *Traditiones* 28/2 (1999), str. 299–304.

²³ Isti, Wagner na slovenski glasbeni sceni, *Slovenska opera v evropskem okviru*, ur. Dragotin Cvetko in Danilo Pokorn, Ljubljana, Muzikološki inštitut ZRC SAZU, 1982, str. 73–91.

²⁴ Isti, Velika opera na glasbeni sceni v Ljubljani, *Muzikološke razprave*, ur. Danilo Pokorn, Ljubljana, Muzikološki inštitut ZRC SAZU, 1993, str. 105–122.

²⁵ Isti, Sezona 1826/27 v Stanovskem gledališču v Ljubljani, *Muzikološki zbornik* 4 (1968), str. 62–69.

²⁶ Špela Lah, Struktura repertoarja glasbeno-gledaliških del novega Deželnega gledališča (1892–1903), *Muzikološki zbornik* 41/1 (2005), str. 71–80.

²⁷ Manica Špendal, Začetki slovenske opere v Mariboru, *Slovenska opera v evropskem okviru*, str. 56–67; ista, Mariborska opera od leta 1928 do 1941, *Časopis za zgodovino in narodopisje* 57/2 (1986), str. 227–244; ista, *Glasbene predstave na odru Mariborskega gledališča od 1785 do 1861*, Maribor, Obzorja, 1975; ista, *Iz mariborske glasbene zgodovine*, Maribor, Obzorja, 2000.

²⁸ Borut Loparnik, Friderik Rukavina in vprašanje repertoarnih vodil slovenske opere, *Slovenska opera v evropskem okviru*, str. 92–110. O istem obdobju piše kroniko tudi Vilko Ukmar, ki pa v svojem tekstu še nima prave kritične distance: Vilko Ukmar, Podoba slovenske opere (1919.–1939.), *Kronika slovenskih mest* 7/3 (1940), str. 172–177.

²⁹ Borut Loparnik, Poličeva doba slovenske opere: ozadje in meje, *Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca*, ur. Jurij Snoj in Darja Freljih, Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2000, str. 193–204.

njene povezanosti z ustvarjalnimi hotenji, pri čemer nam izrazito ambivalentno razmerje izdajata dve Sivčevi zaključni misli. Za sklep preučevanja opere v Stanovskem gledališču v Ljubljani Sivec zapiše, da »opera v Stanovskem gledališču ni zapustila vidnejše sledi v domači glasbeno-dramatski produkciji, ne glede na to pa njenega pomena nikakor ne moremo zanikati,«³⁰ do podobnega zaključka pa prihaja tudi ob preučevanju nemške opere med letoma 1861 in 1875.³¹ Sivčeva dikcija je nenavadna – ugotavlja, da delo v Stanovskem gledališču ni imelo vpliva na domačo ustvarjalnost, vendar v naslednjem stavku že izpostavlja »pomen« delovanja gledališča, ne da bi izrecno povedal, v čem bi lahko slednjega prepoznali. Tako se zdi, da je v takšnih zaključkih moč razbrati tudi nekaj muzikološkega opravičila – raziskovalo se je nekaj, kar nima direktne zveze s slovensko opero kot možno sprožilko nacionalne identifikacije. Takšne zagate so seveda posledica nejasnega izhodišča, katero problemsko območje zavzemata sintagmi »slovenska opera« in »opera na Slovenskem«.

Muzikologija se je v zvezi z operno poustvarjalnostjo ukvarjala predvsem z repertoarno politiko, manj pa so jo zanimale specialistične obravnave, povezane z osrednjimi opernimi akterji: pevci, režiserji, dirigenti, opernimi intendantami. Takšna dela, ki večinoma ne presegajo historičnega ali biografskega popisovanja, so nastajala bolj na poljudni osnovi, ne moremo pa spregledati, da so se v središču zanimanja znašli predvsem pevci (J. Rijavec,³² J. Gostič,³³ J. Betteto,³⁴ A. Dermota,³⁵ D. Merlak³⁶). To pa že kaže na poseben odnos do operne kulture, znotraj katere se kot posebno pomembni dojemajo pevci, manj pozornosti pa so deležni režiserji in njihovih inscenacijski pristopi ter operni dirigenti, kot osrednji usmerjevalci predstav – opero se dojemata predvsem kot »pevsko« umetnost in manj kot odrsko-dramski akt.

Sintetične zgodovinske preglede »slovenske opere« je mogoče izluščiti iz širših glasbeno-zgodovinskih prereзов, kakršne sta ustvarila D. Cvetko³⁷ in J. Höfler³⁸. Prav izsledki obeh zgodovinarjev predstavljajo osnovni okvir, v katerega se uvršča tudi v začetku omenjeno temeljno Sivčevo delo, ki v sklenjenem loku prinaša pregled operne ustvarjalnosti in poustvarjalnosti na slovenskih tleh. O tehtnosti Sivčevega dela gotovo

³⁰ J. Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču v Ljubljani od leta 1790 do 1861*, str. 188.

³¹ »Ne glede na to, da nemška opera v Ljubljani ni mogla dovolj upoštevati sodobne produkcije, pa ji nikakor ne gre odrekati pomena.« Isti, *Nemška opera v Ljubljani od leta 1861 do 1875*, str. 108–109.

³² *Josip Rijavec. Slovenski tenorist mednarodnega slovesa*, ur. Francka Slivnik in Ivo Svetina, Ljubljana, Slovenski gledališki in filmski muzej, 2006.

³³ Marija Barbieri in Marjana Mrak, *Josip Gostič. Pevec, kakršnega danes ni*, Homec, Kulturno društvo Jože Gostič, 2000.

³⁴ Ciril Cvetko, *Julij Betetto, umetnik, pedagog in organizator glasbenega šolstva*, Ljubljana, Slovenski gledališki in filmski muzej, 1990.

³⁵ Marjana Mrak, *Anton Dermota*, Ljubljana, Slovenski gledališki in filmski muzej, 1988.

³⁶ Luisa Antoni, *Oder, šola življenja. Operni pevec Danilo Merlak*, Trst, Mladika, 1999. – V ta kontekst gre prišteti tudi leksikalno delo Primoža Kureta, *Sto slovenski opernih zvezd*, Ljubljana, Prešernova družba, 2005.

³⁷ Dragotin Cvetko *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, 1–3, Ljubljana, DZS, 1958–1960.

³⁸ Janez Höfler, *Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem*; isti, *Tokovi glasbene kulture na Slovenskem*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1970.

pričajo tudi nekateri krajši pregledi, za katere se zdi, da so nastali kot nekakšni povzetki Sivčevih izsledkov – to velja predvsem za Bedjaničev komentar ob razstavi Slovenska operna ustvarjalnost 1780-1980³⁹ in Kuretov pregled oblik glasbeno-gledališkega ustvarjanja na Slovenskem.⁴⁰ Neproblemsko so zastavljeni Neubauerjevi pregledi oper, operet in drugih glasbeno-gledaliških del slovenskih skladateljev,⁴¹ ki prinašajo predvsem osnovne podatke o delih, vsebinah in njihovih avtorjih. Širše je zastavljen Neubauerjev zgodovinski pregled slovenskih operet, ki pa ni brez strokovnih težav, saj avtor v operetni kontekst postavlja tudi Ipavčevega *Tičnika* in Vilharjevo *Jamsko Ivanko*, čeprav gre v obeh primerih za spevoigri (Ipavec zapiše v podnaslovu »kratkočasna spevoigra« in Vilhar »izvirna spevoigra«).

Nekaj študij je namenjenih odnosom med slovenskimi literarnimi deli in njihovimi uglasbitvami oz. opernimi priredbami. Med temi gre omeniti Neubauerjev pregled,⁴² Pokornovo raziskovanje libretov slovenskih oper⁴³ ter Pompetovo raziskovanje opernih obdelav slovenskih literarnih del⁴⁴ in ožje opernih predelav slovenskih romanov (pod drobnogled sta vzeti Poličeva uglasbitev *Desetega brata* in Savinova verzija *Lepe Vide*).⁴⁵

O opernem ustvarjanju posameznih skladateljev lahko beremo v sklopu skladateljskih monografij. Tako prinašata Cvetkovi monografiji o R. Savinu⁴⁶ in S. Ostercu⁴⁷ tudi obravnavo opernih del obeh skladateljev. Zanimivo je, da se Cvetko v monografiji o osebnosti Slavka Osterca posveča predvsem skladateljevim opernim delom iz obdobja po šolanju v Pragi. Ta dela so jasno umeščena v čas (Cvetko jih primerja z opernimi deli D. Milhauda, P. Hindemitha in E. Tocha), navedeni so podatki o prvih uprizoritvah in vsebina del, manjka pa bolj poglobljena analiza. Podobno obravnava monografsko operna dela Viktorja Parme tudi Paolo Petronio, ki pa na mnogih mestih ne presega ljubiteljskega pisanja.⁴⁸ Več obravnava dela opernih skladateljev je izšlo v revialni obliki. Jože Sivec je večkrat razpravljaval o Gerbičevih operah,⁴⁹ v zadnjem desetletju pa je v sklopu letnih

³⁹ P. Bedjanič, nav. delo.

⁴⁰ Primož Kuret, *Oblike glasbeno-gledališkega uprizarjanja na Slovenskem, Slovenska opera v evropskem okviru*, str. 13–19.

⁴¹ Henrik Neubauer, *Glasbenogledališka dela slovenskih skladateljev*, Ljubljana, Slovenski gledališki in filmski muzej, 1992; isti, *Vodnik po operah slovenskih skladateljev*, Ljubljana, Forma 7, 2000; isti, *Vodnik po baletih slovenskih skladateljev*, Ljubljana, Forma 7, 2000; isti, *Opereta v Sloveniji*, Ljubljana, Glasbena matica, 2008.

⁴² Isti, *Slovenska literarna dela na glasbenogledališkem odru*, Ljubljana, Slovensko komorno glasbeno gledališče, 2004.

⁴³ Danilo Pokorn, *Libreto v slovenski operi, Slovenska opera v evropskem okviru*, str. 43–55.

⁴⁴ Gregor Pompe, *Slovenska literatura in slovenska opera, Slovenski jezik, literatura, kultura in mediji. 44. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*, Ljubljana, Center za slovenščino kot drugi / tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete, 2008, str. 118–123.

⁴⁵ Isti, *Slovenska operna ustvarjalnost in slovenski roman, Slovenski roman. Mednarodni simpozij Obdobja 21*, Ljubljana, Center za slovenščino kot drugi / tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete, 2003, str. 697–703.

⁴⁶ Dragotin Cvetko, *Risto Savin. Osebnost in delo*, Ljubljana, DZS, 1949.

⁴⁷ Isti, *Osebnost skladatelja Slavka Osterca*, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1993.

⁴⁸ Paolo Petronio, *Viktor Parma. Oče slovenske opere*, Trst, Mladika, 2004.

⁴⁹ Jože Sivec, *Neuprizorjena Gerbičeva opera »Kres«*, *Muzikološki zbornik* 11 (1975), str. 54–73;

simpozijev, posvečenih posameznim skladateljskim osebnostim ob njihovih jubilejih, o njihovem opernem delu pisal predvsem Borut Smrekar.⁵⁰

Posamezni operni opusi skladateljev so bili obravnavani brez vidne sistematične logike; zdi se, da so bili vedno vključeni v širše raziskovanje skladateljskega dela in ne toliko v prediranje v slovensko operno kulturo. Podobno velja tudi za razprave o posameznih opernih delih, pri čemer ni mogoče spregledati, da se takšno parcialno analitično težišče jasno nagiba k delom, nastalim v 20. stoletju. Ivan Klemenčič je analitično obdelal Kogojevo opero *Črne maske*,⁵¹ Borut Loparnik pa se je ukvarjal z zasnovo Kogojevega nedokončanega dela *Kar hočete*⁵² in prispeval analizo *Medeje* J. Goloba.⁵³ Marija Bergamo je obravnavala osrednje Šivičevo operno delo, *Cortesovo vrnitev*,⁵⁴ Bravničarjevo opero *Hlapec Jernej in njegova pravica* pa je motrila v sklopu problematike o glasbeno-avtonomnem in glasbeno-funkcionalnem.⁵⁵ Manica Špendal je poizkušala odgovoriti na zapleteno vprašanje nacionalne opere na primeru *Gorenjskega slavčka*,⁵⁶ Gregor Pompe pa je zvrstno in slogovno označil Parmovega *Zlatoroga*.⁵⁷

Le redko so se s slovenskimi operami ukvarjali tuji muzikologi, kar verjetno priča o šibki odmevnosti slovenskih opernih del. Italijanski muzikolog Pierluigi Petrobelli se je ukvarjal z Merkušjevo opero *Kačji pastir*,⁵⁸ med drugim najbrž zato, ker je bilo delo krstno izvedeno v Trstu v italijanskem jeziku; Peter Andraschke je obravnaval Osterčevo

isti, Gerbičevo delo na glasbenodramatskem področju, *Opera kot socialni ali politični angažma. Slovenski glasbeni dnevi 1992*, Ljubljana, Festival, 1993, str. 65–74; isti, Gerbičevi operi, *Gerbičev zbornik*, ur. Edo Škulj, Ljubljana, Družina, 2000, str. 91–100.

⁵⁰ Borut Smrekar, Sattnerjeva opera, *Sattnerjev zbornik*, ur. Edo Škulj, Knjižnica Cerkevne glasbenika, Zbirka 5, Knjižna zbirka 9, Ljubljana, Družina, 1995, str. 51–58; isti, Tomčeva opera, *Tomčev zbornik*, ur. Edo Škulj, Knjižnica Cerkevne glasbenika, Zbirka 5, Knjižna zbirka 11, Ljubljana, Družina, 1997, str. 57–64; isti, Hochreiterjeva opera, *Hochreiterjev zbornik*, ur. Edo Škulj, Knjižnica Cerkevne glasbenika, Zbirka 5, Knjižna zbirka 13, Ljubljana, Družina, 2001, str. 85–88; isti, Bravničarjev opus za glasbeno gledališče, *Matija Bravničar*, ur. Darja Koter, Tematska publikacija Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani 9, Ljubljana, Akademija za glasbo, 2008, str. 103–124; isti, Šivičev opus za glasbeno gledališče, *Pavel Šivic*, ur. Darja Koter, Glasbeno-pedagoški zbornik Akademije za glasbo v Ljubljani 11, Ljubljana, Akademija za glasbo, 2009, str. 153–164.

⁵¹ Ivan Klemenčič, Zasnova in pomen Kogojeve opere »Črne maske«, *Slovenska opera v evropskem okviru*, str. 111–131. Opero je avtor obravnaval tudi v svojem diplomskem delu iz leta 1962.

⁵² Borut Loparnik, Dramaturška in kompozicijska zasnova Kogojeve opere »Kar hočete«, *Muzikološki zbornik 2* (1966), str. 77–94.

⁵³ Isti, Krst na opernih deskah, *Bilten Slovenskega muzikološkega društva* 14 (2000), str. 15–18.

⁵⁴ Marija Bergamo, »Cortesova vrnitev« Pavla Šivica, *Slovenska opera v evropskem okviru*, str. 153–158.

⁵⁵ Ista, Glasbeno-avtonomno in glasbeno-funkcionalno na primeru Bravničarjeve opere »Hlapec Jernej in njegova pravica«, *Opera kot socialni ali politični angažma. Slovenski glasbeni dnevi 1992*, str. 36–45.

⁵⁶ Manica Špendal, Gorenjski slavček – slovenska nacionalna opera?, *Opera kot socialni ali politični angažma. Slovenski glasbeni dnevi 1992*, str. 58–64.

⁵⁷ Gregor Pompe, Zlatorog Viktorja Parme – med opero in glasbeno dramo, *Muzikološki zbornik* 45/1 (2010), str. 29–44.

⁵⁸ Pierluigi Petrobelli, La Libellula di Pavle Merkuš, *Muzikološki zbornik* 19 (1983), str. 83–92.

minutno opero *Saloma*,⁵⁹ Rudolf Flotzinger pa je ob raziskovanju glasbene zgodovine Gradca prišel do zanimivih izsledkov, po katerih naj bi avtor libreta za Zupanovega *Belina* ne bil J. D. Dev, temveč V. Vodnik.⁶⁰ Bolj izrazilo skuša v širši evropski kontekst vpeti Kogojeve *Črne maske* Niall O'Loughlin, ki išče snovne in nekatere slogovne vzporednice v operah Schrekerja, Zemlinskega in Korngolda ter zaključuje, da je Kogojevo opero »potrebno obravnavati kot edinstven mejnik, ne le v slovenskem glasbenem mišljenju, temveč v evropski operni zgodovini,«⁶¹ s čimer podeljuje delu izstopajoče mesto v kontekstu slovenske opere.

Večina navedenih parcialnih raziskav skladateljskega opernega dela ali tudi posameznih oper prinaša obravnavo osnovnih dramaturško-glasbenih potez dela, oceno gledališke ustreznosti libreta, historične podatke, povezane s prvimi izvedbami, slogovno in žanrsko umestitev ter oceno mesta v kontekstu slovenske operne ustvarjalnosti. V tem pogledu se je mogoče strinjati s Kotnikovo mislijo, da »imamo opravka s sintetičnimi diskurzii, ki pa niso rezultat analitskih drž,«⁶² da se avtorji »zaustavljajo na deskriptivni ravni in ne upoštevajo v zadostni meri konteksta in kompleksnih družbenih razmerij«⁶³ ter da se končno »slovenska muzikologija posveča preučevanju opere skozi optiko umetniškega žanra.«⁶⁴

To zadnje niti ne more biti sporno; izvorno se muzikologija opernemu delu gotovo posveča kot glasbeni umetnini, v nadaljevanju pa jo seveda lahko in morajo zanimati tudi širše povezave. Slovenska muzikologija je v zadnjih petdesetih letih opravila predvsem primarne naloge, povezane s preučevanjem operne poustvarjalnosti in ustvarjalnosti na Slovenskem. Te so vključevale zbiranje gradiva, njegovo historično razvrščanje in slogovno-razvojno komentiranje. Slovenska muzikologija je tako uspela začrtati zgodovinsko pot razvoja slovenske operne ustvarjalnosti in tudi poustvarjalnosti, takšno delo pa je lahko osnova za nadaljnja nujna prediranja v operna vprašanja. Ko iščemo odgovore na vprašanje, zakaj se je domača veda zaustavila pri teh zgodnjih in osnovnih korakih, je mogoče ponuditi nekaj precej banalnih rešitev. Že iz zgornjega kratkega pregleda je razvidno, da se je z opero sistematično in poglobljeno ukvarjalo le malo slovenskih muzikologov. Velik del svojega znanstvenega opusa je tej tematiki posvetil Jože Sivec (njegova bibliografija prinaša na tem področju kar 17 enot), operno kulturo v Mariboru raziskuje Manica Špendal, z vprašanji opere se veliko ukvarja tudi Borut Loparnik, v zadnjem času pa še Gregor Pompe ter Špela Lah. Poleg majhnega števila muzikologov, ki so se ukvarjali s to tematiko, dodatno težavo gotovo predstavlja »arheološko« stanje gradiva: pretežno število slovenskih opernih del ni natisnjenih (to velja celo za bržkone »največja« slovenska operna dela: *Črne maske*, *Ekvinokcij* in *Cortesovo vrnitev*), prav tako

⁵⁹ Peter Andraschke, Die Minutenoper 'Salome' von Slavko Osterc, *Slovenska glasba v preteklosti in sodobnosti. Slovenski glasbeni dnevi 1988*, Ljubljana, Festival, 1992, str. 204–215.

⁶⁰ Rudolf Flotzinger, Zu den Anfängen des slowenischen Musiktheaters, *Slovenska opera v evropskem okviru*, str. 20–42.

⁶¹ Niall O'Loughlin, Evropski kontekst Kogojeve opere »Črne maske«, *Opera kot socialni ali politični angažma. Slovenski glasbeni dnevi 1992*, str. 32.

⁶² V. Kotnik, nav. delo, str. 244.

⁶³ Prav tam, str. 226–227.

⁶⁴ Isti, *Reprezentacije opere. Repertoar podob opernega sistema v Sloveniji skozi optiko operne dejavnosti in njenih problematik*, Ljubljana, 2003, str. 113 (samozaložba).

ni urejena skladateljska dokumentacija (dopisovanja, drugo pisno gradivo), zato se začetek raziskovalnega dela skoraj nujno začne pri evidentiranju, zbiranju in urejanju grobega gradiva, šele nato pa lahko nastopi tehtnejša analitična faza. Prav zaradi takšnega stanja gradiva je slovenska muzikologija najbrž vzporedno opazovala razvoj operne poustvarjalnosti in ustvarjalnosti, saj je raziskovanje osnovnih podatkov o posameznem opernem delu včasih neločljivo povezano z danostmi poustvarjalnega akta (npr. iskanje izvedbene partiture in partov, krajšave ob izvedbi, scensko-dramaturška napotila, režijski postopek).

V bodočih desetletjih slovensko muzikologijo gotovo čaka še veliko dela pri proučevanju glasbeno-gledališkega življenja, pri čemer bi bilo potrebno opraviti še nekaj primarnih raziskovalnih nalog oz. v Kotnikovi dikciji »inventarizma«, hkrati pa bi bil nujen prehod k širšemu, tudi interdisciplinarnemu obravnavanju predmeta oz. prisvojitve »specificiranih in diferenciranih muzikoloških perspektiv«. ⁶⁵ Med nujne primarne naloge gotovo sodi analitična, operno-specialistična obravnava najvidnejših slovenskih opernih skladateljev: Rista Savina, Slavka Osterca, Viktorja Parme, Marjana Kozine, Matije Bravničarja, Danila Švare, Pavla Šivica in Tomaža Sveteta. Zanimivo je, da zadnji trije kot najbolj plodoviti slovenski operni skladatelji sploh še niso bili deležni specialistične obravnave. Kljub simpoziju in tu že citiranemu zborniku *Slovenska opera v evropskem okviru* bi bilo potrebno jasneje določiti razmerje med slovenskim in evropskim opernim razvojem v posebni luči odnosa med osrednjimi opernimi centri in kanonskimi deli ter provincialnimi izhodišči, s čimer je povezano tudi ovrednotenje slovenskega opernega dela, ki bi moralo služiti za orientacijo pri programski politiki obeh slovenskih nacionalnih opernih ustanov.

Prav gotovo sledijo tem primarnim nalogam, ki zagotovo sodijo v ožje muzikološko predmetno območje in zahtevajo osnovna, večinoma historična metodološka izhodišča, tudi sekundarne, takšne, ki razpirajo muzikološko problematiko in se bližajo interdisciplinarnemu povezovanju. V tej zvezi gre omeniti snovno analizo slovenskih oper, njihovo zvrstno-formalno tipologijo, proučevanje socialne oz. družbene vloge opere kot umetniške zvrsti in institucije znotraj slovenske družbe v preteklosti in v aktualnem trenutku, literarno analizo in oceno slovenskih libretov ter nekakšno »zgodovino« odrskega uprizarjanja, ki bi bolj jasno izpostavila tudi različne inscenacijske prakse in režijske pristope. Prav z zadnjo nalogo se bližamo spoznanju, da je opera »sestavljeno umetniško delo«, ⁶⁶ da njena struktura raste iz glasbenih, literarnih in dramsko-gledaliških elementov, ki so enkrat bolj homogenizirani, drugič pa razpostavljeni izrazito neuravnoteženo, oz. z besedami Carolyn Abbate, da opera meša vizualni, verbalni in glasbeni jezik. ⁶⁷ Prav zato je potrebno ob obravnavi opere muzikološki metodološki spekter konstantno širiti. Joseph Kerman je namreč že davnega leta 1957 spoznal, »da je opera umetniška forma z lastno integriteto in z lastnimi, še posebej omejujočimi ter osvobajajočimi konvencijami«. ⁶⁸

Toda slovenska operna kultura, ⁶⁹ kar pomeni slovenska operna poustvarjalnost,

⁶⁵ V. Kotnik, *Antropologija opere*, str. 222.

⁶⁶ Carl Dahlhaus, *Estetika glasbe*, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1986, str. 91.

⁶⁷ Carolyn Abbate, »Analysis«, *Grove Music Online*, ur. Laura Macy, <http://www.grovemusic.com> (26. 4. 2008).

⁶⁸ Joseph Kerman, *Opera as Drama*, London, Oxford University Press, 1957, str. 6–7.

⁶⁹ O tem glej zbornik referatov s simpozija *Sodobna slovenska operna ustvarjalnost*, Maribor,

izvirna slovenska operna ustvarjalnosti in muzikološko prediranje v oboje, je zaprta v nekakšen začaran krog: šibko operno življenje, povezano z zelo zožanim repertoarjem, velikim številom neizvedenih del z osrednjega svetovnega opernega repertoarja (C. Monteverdi, R. Wagner, R. Strauss, A. Berg, B. Britten) in skoraj popolna odsotnost sodobnih glasbeno-gledaliških projektov kažejo na obskurno vlogo opere v slovenskem kulturnem in družbenem življenju, zaradi česar najbrž opera tudi ni v središču muzikološkega zanimanja. Odsotnost muzikološke operne misli pa seveda deluje tudi povratno – opera brez refleksije je reducirana na polsmiseln, nekoliko naiven gledališki dogodek. Ko se sprašujemo, kje presekati to zapleteno vozlišče, takoj naletimo na novo težavo: slovenska operna kultura ostaja tudi brez tehtnejšega in muzikološko poglobljenega pregleda svetovne operne ustvarjalnosti. Edino izvirno slovensko delo s tega področja je izšlo leta 1976.⁷⁰ Paradoks slovenske operne kulture in njenega muzikološkega raziskovanja je v tem, da bi se »nova« zgodovina glasbeno-gledališkega dela na Slovenskem morala začeti z »novo« zgodovino svetovne opere.

THE PRESENT STATE OF RESEARCH ON MUSIC-THEATRICAL PRACTICE IN SLOVENIA

Summary

Vlado Kotnik's thoughts on Slovenian opera research represent the starting point for this article. His statement about the absence of critical, analytical, and issue-based discussion of opera topics in Slovenian culture and musicology is complemented with the thesis that the difficulties lie in the subject of investigation itself. One of the main difficulties is connected with the term "Slovenian opera," which encompasses opera composition as well as opera production. Therefore it is not clear when the "history of Slovenian opera" begins: with the first performance of any opera in Slovenian ethnic territory, the first performance of an opera in Slovenian, or the first performance of an opera written entirely by Slovenian composers and librettists. This kind of confusion stems from historiographic issues, and so the author suggests using the term "music-theatrical practice" as a replacement for "Slovenian opera." The article goes on to discuss the literature dedicated to "music-theatrical practice" in Slovenia. This can be divided into historical surveys, studies of works by prominent opera composers, and analyses of selected operas. However, such historical studies are rarely supplemented with broader interdisciplinary studies. This fact indicates the special position of opera within Slovenian culture: only musicological research can break this vicious cycle. Therefore the first task of Slovenian musicology is to write a new history of European opera that would change the social status of opera and therefore also the research approaches to it.

SNG, 1986.

⁷⁰ Jože Sivec, *Opera skozi stoletja*, Ljubljana, DZS, 1976.

STANJE RAZISKANOSTI CERKVENE GLASBENE DEJAVNOSTI NA SLOVENSKEM V DRUGI POLOVICI 18. IN ZAČETKU 19. STOLETJA

RADOVAN ŠKRJANC

Znanstvenoraziskovalni center SAZU

Izyleček: Prispevek je zgoščen pregled stanja raziskanosti različnih področij cerkvenoglasbene dejavnosti na tleh današnje Republike Slovenije v obdobju druge polovice 18. in začetku 19. stoletja. V prispevku so še na kratko analizirane glavne poteze dveh precej različnih načinov dosedanje zgodovinske interpretacije te dejavnosti, kot ju vsebujeta oba pomembnejša orisa zgodovine glasbe na Slovenskem, D. Cvetka in J. Höflerja. Podana sta tudi nabor potrebnih nalog, ki čakajo prihodnje preučevanje tega dela glasbene preteklosti pri nas, ter izbor relevantne domače in tuje (muzikološke) literature o njem, objavljene po letu 1950.

Ključne besede: cerkvena glasba, glasba druge pol. 18. in začetka 19. stoletja, zgodovina glasbe na Slovenskem, glasbenozgodovinske interpretacije

Abstract: This paper contains a brief overview of the present state of research on various aspects of sacred music in Slovenia from the second half of the eighteenth century and the beginning of the nineteenth century. It also deals (concisely, but thoroughly) with some principal features of two rather different approaches to historical interpretation of these activities, as they appear in the two most important outlines of musical history in Slovenia to date: those by Dragotin Cvetko and Janez Höfler. In addition, the paper addresses some tasks required for future investigation of this part of Slovenian music history and presents the bibliography of selected musicological literature published after 1950, which is relevant for this study.

Keywords: sacred music, music from the mid-eighteenth to the beginning of the nineteenth century, history of music in Slovenia, interpretations of music history

Obseg dosedanjih raziskav cerkvene glasbene dejavnosti pri nas v drugi polovici 18. in prvih desetletij 19. stoletja je razmeroma velik, vsaj v primerjavi z več drugimi, nič manj pomembnimi segmenti glasbenega življenja na Slovenskem iz tega časa. To kaže že razmerje med številom – bodisi objavljenih bodisi (še) ne objavljenih – prispevkov o cerkveni in posvetni glasbeni dejavnosti pri nas v tem obdobju (predvsem klavirski, komorni in glasbeno-pedagoški, pa tudi simfonični izven kroga delovanja ljubljanske Filharmonične družbe od konca devetdesetih let 18. stoletja dalje), ki je v resnici le odsev razmerja med obsegom dosedanjega preučevanja virov za cerkveno glasbo na eni in posvetno glasbo tistega obdobja na drugi strani (z izjemo opere). Razlog za to je deloma boljša ohranjenost

arhivskega gradiva za študij cerkvene glasbe oziroma cerkvenoglasbenega življenja tedaj pri nas, bodisi da gre za ohranjenost muzikalij v arhivih pri različnih cerkvah in samostanih v Sloveniji ali pa za ohranjenost sekundarnih virov v zvezi s tem, npr. v Nadškofijskem arhivu v Ljubljani.

Četudi dosti manj, je omenjeno razmerje vendarle tudi odraz samega pristopa k preučevanju glasbene preteklosti iz tega obdobja pri nas, ki je dalj časa prevladoval v domači muzikološki stroki in je vsaj v osnovi izhajal iz prvega bolj poglobljenega orisa tudi te preteklosti v delih Dragotina Cvetka, izdanih že v petdesetih in šestdesetih letih prejšnjega stoletja. Posebno vplivna v tem pogledu je bila seveda Cvetkova *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem* v treh delih, kot eden odločilnih in v resnici kolosalnih temeljev za prihodnje raziskovanje slovenske zgodovine glasbe in nasploh za razvoj domače muzikologije kot širše umeščene področja znanosti, ki pa je to zgodovino – kolikor neposredneje je sledilo tej osnovi, toliko bolj – umevalo posploševalno v smislu epohno-slogovnega koncepta zgodovine; zato – tj. zaradi principa generalizacije kot osnovnega vodila pri tovrstnem urejanju *partikul* iz preučevane glasbene preteklosti v razmeroma doumljiv pogled nanjo, pač »po logiki« *zeitgeista* – je lahko zgodovino glasbene umetnosti na Slovenskem v znatni meri obravnavalo le »skozi« zgodovino glasbe nekdanje Kranjske ali celo samo Ljubljane, ter takšno zgodovino (nato) deklariralo za »vseslovensko«. Odločilni del arhivskih virov za raziskovanje komorne, simfonične in klavirske glasbe, pa tudi glasbene didaktike na sredini in v drugi polovici 18. stoletja je namreč razen v NUK ohranjen pri nas vsaj še v Novem mestu in na Ptujju. Ne glede na to pa ti viri še do nedavnega, kljub njihovem popisu že v šestdesetih letih prejšnjega stoletja in z izjemo spisov Janeza Höflerja, ki je ta popis tudi opravil, niso uživali tolikšne pozornosti kot pa denimo viri za preučevanje glasbene dejavnosti po cerkvah v Ljubljani, med njimi v prvi vrsti stolnice, in iz poznejšega časa viri za preučevanje ljubljanske Filharmonične družbe.

Takšen »ljubljanocentrizem« je po eni strani načeloma nasprotujoč sicer nikjer eksplicitno omenjeni, a v Cvetkovem pisanju vseeno precej nedvoumno odmevajoči ideji »kulturnobojnega« dokazovanja: v prvi vrsti samega zgodovinskega obstoja glasbene umetnosti na Slovenskem, njene pripadnosti evropskemu kulturnemu miljeju ter slogovne primerljivosti, vsaj latentno pa tudi »nič-manjše-vrednosti« nasproti – bolj abstraktno zamišljeni – evropski glasbi in – mestoma tudi povsem konkretno izpostavljeni – nemški glasbi. V ozadju tega je bila avtorjeva implicitna težnja po relativiziranju znanih in za glasbene kulture »na obrobju« (H. H. Eggebrecht) bolečih vrednostnih paradigem glede razmerja med glasbo na periferiji in v večjih evropskih centrih ter nemško in ne-nemško glasbo vsaj od J. S. Bacha dalje (kar seveda še posebej velja za obravnavo glasbene preteklosti na območju sedanje Slovenije).¹ Obe paradigmi sta hkrati eden od »nosilnih stebrov« sistema epohno-slogovne zgodovine glasbe t.i. tradicionalne nemške historiografije, normativno osrediščene s hegeljanskim pojmom klasicizma, ki ji je pod vplivom zlasti Adlerjevega zgodovinopisja sledila tudi glasbena historiografija D. Cvetka, v marsičem paradoksalno: kot že rečeno, tudi s fokusiranjem zgodovine glasbe na Slovenskem v

¹ Prim. Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik im Abendland*, München, Zürich, Piper, 1991; Vladimír Karbusický, *Wie Deutsch ist das Abendland? Geschichtliches Sendungsbewußtsein im Spiegel der Musik*, Hamburg, Bockel, 1995, str. 44-45.

glasbeno preteklost najpogosteje le ljubljanskega območja, kar je – po drugi strani – zopet mogoče delno pojasniti kot svojevrstno principialno skladnost z vodiloma selekcije in vzorčenja v sistemu epohno-slogovnega zgodovinopisja.²

Povedano nakazujejo že naslovi nekaterih pomembnejših Cvetkovih del, kot sta *Južni Slovani v zgodovini evropske glasbe* iz leta 1981 (nemška verzija je izšla že leta 1975) in desetletje mlajša knjiga *Slovenska glasba v evropskem okviru*,³ ki jo lahko razumemo kot sižé Cvetkovega v resnici fascinantnega opusa na področju zgodovine glasbe na Slovenskem; še bolj pa povedano potrjuje na primer dejstvo, da niti v tem najmlajšem Cvetkovem povzetju glasbene preteklosti pri nas (iz leta 1991) niso upoštevana nekatera v resnici težko zanemarljiva dejstva glede cerkvene glasbene dejavnosti v Sloveniji iz druge polovice 18. in začetka 19. stoletja. Tako v njem niso niti omenjeni skladatelji kot so Egidij Schenk (ki je med letoma 1764 in 1767 deloval na Ptuj, sicer pa je bil graški kapelnik in eden vodilnih glasbenikov tedanje Štajerske), Franz Kubik (kapelnik goriške stolnice v 1. polovici 19. stoletja; večje število njegovih cerkvenih del je danes ohranjenih tudi v Novem mestu in v Ljubljani),⁴ Giacomo Genzo (koprski stolni organist v 1. polovici 19. stoletja in skladatelj več motetov, ofertorijev in maš, med katerimi sta vsaj dve večjega obsega), Rafael Illowsky (skladatelj cerkvene glasbe in nasploh glasbeno zelo dejaven frančiškan v Kostanjevici pri Gorici v 1. polovici 19. stoletja), Peter Černivan (zanimiv sodobnik J. F. Zupana in skladatelj cerkvene glasbe v Kopru)⁵ ter Valentin Lechner (ki je deloval v mariborski stolnici do leta 1805, ko je v Celovcu prevzel mesto organista pri sv. Egidiju, in od katerega se je pri nas ohranilo vsaj deset rokopisov cerkvenih del, med njimi tudi nekaj velikopoteznejših). Ne samo torej, da navedeno Cvetkovo delo kar na splošno spregleduje delo nekaterih pomembnejših središč cerkvene glasbe v tem obdobju, ki so bila sicer že takrat »na obrobju« slovenskega etničnega prostora, a so bila z njim vseeno tudi tesneje povezana (zlasti Gorica); iz Cvetkovega orisa cerkvene glasbe na Slovenskem v drugi polovici 18. in na začetku 19. stoletja je skoraj povsem izvzeto tudi delo dveh središč na tleh današnje Republike Slovenije (v Kopru in Mariboru), za kateri so že vsaj od konca šestdesetih let prejšnjega stoletja znani številni podatki, ki so nepogrešljivi za podrobnejši, predvsem pa celovit uvid v zgodovino cerkvene glasbe pri nas.

Takšno izvzetje celega dela glasbene preteklosti pri nas iz sodobnega zgodovinskega ukvarjanja z njo je v resnici zelo presenetljivo. Še najbolj seveda zaradi objave precejšnjega

² Podrobneje o tem: Radovan Škrjanc, *'Stylus rusticanus' v cerkveni glasbi na Slovenskem od sredine 18. do sredine 19. stoletja*, Ljubljana 2008 (Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, doktorska disertacija), str. 1-170.

³ Prim. Dragotin Cvetko, *Slovenska glasba v evropskem okviru*, Ljubljana, Slovenska matica, 1991, »Predgovor«.

⁴ Skladatelja F. Kubika Cvetko sicer omenja v drugi knjigi *Zgodovine glasbene umetnosti na Slovenskem* (izdani leta 1959), vendar le med naštetjem kandidatov, ki so se leta 1816 prijaviли na razpis za učitelja v Javni glasbeni šoli v Ljubljani.

⁵ Pri pregledu notnega gradiva v Škofijskem arhivu v Kopru leta 2006 se je izkazalo, da so muzikalije Petra Černivana, ki jih omenja Höfler, pogrešane (Janez Höfler, *Tokovi glasbene kulture na Slovenskem od začetkov do 19. stoletja*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1970, str. 115). Zadnje objavljeno delo, ki še potrjuje obstoj izvornikov s skladbami tega skladatelja v Kopru, je: Giuseppe Radole, *La musica a Capodistria*, Trst, Centro studi storico-religiosi Friuli-Venezia Giulia, 1990, str. 61.

števila omenjenih podatkov že v Höflerjevi knjigi *Tokovi glasbene kulture na Slovenskem od začetkov do 19. stoletja* iz leta 1970, ki je drugi in do sedaj še ne preseženi mejnik v domačem glasbenem zgodovinopisju na ravni razmeroma zgoščenega kumulativnega pregleda zgodovine glasbe v slovenskem kulturnem prostoru do okoli leta 1850. Od izida knjige letos mineva že celih štirideset let, kar nenazadnje še dodatno pritrjuje mnenju, da je prav umanjkanje Höflerjevih raziskav cerkvene glasbe v Sloveniji iz obdobja 18. in začetka 19. stoletja po približno letu 1980 obenem pomenilo tudi večletno stagnacijo pri širitvi neke poglobljene vednosti o tem delu slovenske glasbene preteklosti, bodisi na ravni poznavanja kompozicijskega ustroja različnih praks cerkvene glasbe tedaj pri nas bodisi na ravni odkrivanja novih (»sekundarnih«) informacij v zvezi z njimi. Oboje je nadaljevala mlajša generacija muzikologov šele od sredine devetdesetih let prejšnjega stoletja dalje s preučevanjem cerkvenih del V. Wratnyja (Aleš Nagode), F. L. Schwerdta (Zoran Krstulović) in J. F. Zupana (Radovan Škrjanc).

Nasploh so raziskave domače cerkvene glasbene dejavnosti, ki jih je zlasti v šestdesetih in deloma sedemdesetih letih prejšnjega stoletja opravil Janez Höfler, priskrbele veliko novih informacij o tej dejavnosti v drugi polovici 18. in prvi polovici 19. stoletja, ki so hkrati tudi na široko odprle pot prihodnjemu raziskovanju. Podobno velja za drugi, nič manj pomemben dosežek Höflerjevih *Tokov* na področju preučevanja omenjene dejavnosti. Gre namreč za opaznejši pomik naprej ne le v razširitvi in natančnosti dotedanjega védenja, temveč tudi v načinu interpretiranja oziroma zgodovinopisnega opredeljevanja že znanih zgodovinskih dejstev, ki ga ta knjiga vsebuje, kar zopet nakazuje vsaj potrebo po še nadaljnjem spreminjanju perspektive v današnjem pogledu nanje. Kajti tudi *Tokovi* domačo cerkveno glasbeno dejavnost iz 18. in prve polovice 19. stoletja po eni strani še vedno periodizirajo v tri splošna umetnostnozgodovinska obdobja: barok, klasicizem in – terminološko zelo vprašljivo – obdobje razsvetljenstva. Po drugi strani pa tedanje stanje cerkvene glasbe pri nas središčijo z vrednostno privilegiranim (slogovnim) pojmom dunajskega klasicizma – bodisi eksplicitno⁶ bodisi implicitno:⁷ kljub temu, da avtor sam (v uvodu knjige, napisanem že jeseni leta 1968) pojasnjuje dvom v to vrsto pisanja zgodovine glasbe na Slovenskem, vsaj za starejša obdobja do 19. stoletja, ko pravi, da njegovo delo »bolj ali manj ohranja tip kulturne zgodovine s področja glasbene umetnosti in ni uvod v slogovno zgodovino slovenske glasbe: tej je mogoče slediti pozno, šele v 19. stoletju«. Zaradi tega svojega dela, kot še pravi, tudi ni »poimenoval kot 'zgodovino', temveč [je] z naslovom hotel poudariti, da [je v njem] obravnaval le tokove in oblike glasbene kulture pri nas v časovno določenih obdobjih, ki s svojimi zunanji (in ne notranji) slogovnimi) značilnostmi kažejo na ustreznost slogovna obdobja evropske glasbene zgodovine«.

⁶ V *Tokovih* Höfler denimo skladateljske opuse »Schiedermayrja, Eyblerja in Seyfrieda, ki so bili [...] zastopani tudi na korih slovenskih mestnih cerkva, čeprav Haydnove veličine«, kot še pravi, »ob vsem svojem obsežnem opusu niso mogli doseči«, stavi v okvir »avstrijskih epigonov dunajske klasike«. Nav. delo, str. 132.

⁷ Za uveljavljanje glasbenega klasicizma na slovenskih tleh pa Höfler pravi, prav tako v *Tokovih*, da se je ta »mogel [...] razširiti [...] prej in laže kot likovni [klasicizem]. Razumljivo je tudi, da se je [glasbeni klasicizem pri nas] izrazil na nižji in poljudnejši ravni« kot pa »visoki klasicizem, ki je nastopil z dunajsko klasiko, s Haydnom, Mozartom, in se nadaljeval pri mladem Beethovnu [ter] dosegel idealni vrh razvoja«. Nav. delo, str. 127–128.

Poleg dvoma v ustreznost neposredne slogovne primerjave domače glasbene kulture z značilnostmi slogovnih epoh evropske glasbene zgodovine, ki ga je mogoče brez težav teoretično vzporediti z razlikovanjem med videzom in strukturo v francoskem zgodovnopisju predvsem iz šestdesetih let prejšnjega stoletja, pa Höfler sam – vsaj posredno in ravno v uvodnem delu poglavja o dosežkih kompozicijskega ustvarjanja pri nas v »obdobju klasicizma« – izraža tudi dvom v ustreznost, kot pravi, pavšaliziranja občutljivega umetnostnorazvojnega poteka klasicizma oziroma neoklasicizma v 17. in 18. stoletju širom po Evropi, ki je temeljil v posebnih družbenih razmerah zahodne Evrope, in sicer tako na ravni geografskih razlik (Francija – Srednja Evropa oz. Avstrija) kot tudi na ravni različnih umetnostih področij (likovna umetnost – glasba).⁸ To seveda že samo po sebi in načeloma odpira možnost precej drugačne razdelitve razmeroma enovito zamišljenih slogovno-umetniških obdobjev v epohno-slogovni zgodovini umetnosti oziroma glasbe kot nekakšnega podsistema te umetnosti, pač »po hegeljanski logiki« *zeitgeista*, kot pa je (bila) omenjena obdobja pripravljena notranje strukturirati te vrste zgodovina. Ali bolj konkretno: ko namreč Höfler v *Tokovih* po eni strani »parcelira« celotno območje glasbene dejavnosti pri nas v obdobjih razsvetljenstva in klasicizma v razmeroma samostojna in samosvoja področja te dejavnosti tudi znotraj cerkvenoglasbenega področja kot specifičnega dela nasproti koncertni in operni dejavnosti; ko delovanju ljubljanske stolne kapele namenja približno enako mero pozornosti kot glasbenemu delu na podeželju oziroma slovenski cerkveni pesmi 18. in 19. stoletja; ko tudi glasbeno ustvarjanje posameznih skladateljev (Wratnyja, Schwerdta, Hölerja, G. Maška) deli na dve »strani«, različni po socialni funkciji in posledično glasbeni strukturi (slovesnejša cerkvena glasba – porabna cerkvena glasba, ki je »druga stran cerkvenega glasbenega ustvarjanja«); ko za slogovno opredeljevanje (vsaj dela) tedanje cerkvene glasbene tvornosti pri nas uvaja pojem klasicizma »na nižji, poljudnejši ravni«; ali ko denimo preprostost in ljudski prizvok Zupanovih cerkvenih skladb eksplicitno postavlja na začetek posebnega »okvira« oziroma posebne tradicije slovenske cerkvene glasbe, ki sta jo nato nadaljevala zlasti Schwerdt in Rihar ... – vse to v resnici že pomeni tudi načelni odmik od zgoraj omenjenega principa generalizacije in obenem približevanje tisti vrsti partikularizacije zgodovine, ki jo je predvsem starejša generacija zgodovinarjev očitala denimo Foucaultovemu predlogu zgodovine kot arheologije relativno samosvojih praks pretekle človekove dejavnosti, in kot jo potencialno ponujajo tudi nekatera nekoliko mlajša teoretična stališča, zbrana v pojmih kulturna praksa P. Bourdieuja in materialna socialna praksa Bruca Hornerja, ki izhaja iz nazorov t.i. kulturnega materializma angleškega marksista Raymonda Williamsa.

Vsekakor je takšen Höflerjev »kulturnozgodovinski« odmik »iz okvirov« Cvetkove interpretacije zgodovine (k relativno enakovredni obravnavi različnih tokov in oblik glasbene kulture pri nas v časovno določenih obdobjih – torej tudi ko gre za obravnavo cerkvene glasbe v Sloveniji iz druge polovice 18. in začetka 19. stoletja) ne samo občudovanja vredno podjetje že zaradi svoje naprednosti celo v primerjavi z znamenito Foucaultovo utemeljitvijo »nove zgodovine« iz leta 1969,⁹ temveč je danes lahko tudi edino

⁸ J. Höfler, nav. delo, str. 126–129.

⁹ Prim. Michel Foucault, *Arheologija vednosti* [prev. dela *L'archéologie du savoir*, Pariz 1969], prev. Uroš Grilc, *Studia humanitatis* 165, Ljubljana 2001.

ustrezno konceptualno izhodišče za naprej. Kajti le nadaljnje še podrobnejše preučevanje celega spektra različnih *modusov* funkcioniranja cerkvene glasbene dejavnosti pri nas v tem obdobju, in sicer brez vsakršnih vrednostnih predsodkov do enega ali drugega načina oziroma brez vsakršnega estetskega »absolutiziranja« ali idealiziranja katerega med njimi – kar seveda zahteva še nadaljnji odmik tudi od prej omenjenih Höflerjevih stališč v zvezi s pojmom dunajskega klasicizma –, je lahko edino, kar vodi k »višji stopnji« védenja o neki razmeroma posebni zgodovinski situaciji pri nas na področju cerkvene glasbe v času 18. in 19. stoletja, in kar lahko posledično osmisli tudi pisanje načrtovane »nove zgodovine glasbe na Slovenskem«. Preučevanje denimo samo svečanih maš Schwerdta in Wratnyja je seveda nujno in pomembno, a še nezadostno za natančnejše poznavanje stanja cerkvene glasbe na naših tleh v tem obdobju, ko je – kot že rečeno – ne le obstajala, temveč v marsičem celo prevladovala ravno »druga stran cerkvenega glasbenega ustvarjanja«, ki pa je (bila) v dosedanjih raziskavah domače glasbe žal le redko ustrezno upoštevana.

Zato se tej, »drugi strani« cerkvenega glasbenega ustvarjanja pri nas velja v prihodnje veliko bolj pozorno posvetiti. In sicer tako v obliki posebnih študij kot tudi s primerjavo te »strani« z »od nje drugačno«, ali z ugotavljanjem strukturnega odnosa med takšno glasbo in v resnici več »stranmi« omenjenega ustvarjanja takrat pri nas, ki poleg ruralne in »ne-ruralne strani« oziroma »področja [...] porabne cerkvene glasbe [...] za podeželje« na eni ter »velike vokalno-instrumentalne slovesne maše« na drugi strani (J. Höfler) obsega še razmeroma posebne prakse, kot je bila praksa komponiranja frančiškanske glasbe, cerkveno-pesmariškega repertoarja, prirejanja operne glasbe za izvajanje z bogoslužnim besedilom v cerkvah (t.i. kontrafakture), praksa naknadnega orkestriranja izvorno vokalne cerkvene glasbe s spremljavo orgel (kot jo kažejo na primer separati godal in trobil s pisavo p. Rafaela Illowskega, pozneje dodani več starejšim skladbam v novomeškem frančiškanskem samostanu) in dodajanja instrumentalnih glasov k že instrumentiranim cerkvenim skladbam (kot ga razkrivajo številne cerkvene muzikalije s sredine 19. stoletja, na primer v ptujski župnijski cerkvi), pa tudi praksa prirejanja cerkvenih del večjega formata za skromnejše, vendar »ne-ruralne« razmere v ljubljanski stolnici, ki med drugim hrani prav Maškove priredbe »praških maš« Vincenca Maška: »Für ein kleines Orchester als die Original / Partitur ausweiss / so wie auch mit mehreren Enderungen bearbeitet«, oziroma »für das kleine Orchester [...] neu instrumentiert und abgekürzt. / zum mehrseitigem Gebrauche [gesetzt] / für sämtliche Kirchen [...] wobey / die BlasInstrumente können ausgelassen werden [...] / von seinem Söhne Caspar Maschek« itn.¹⁰

Vse takšne bolj in manj posebne ter bolj in manj »razsežne«, pa tudi seveda bolj in manj pomembne ali vplivne prakse v gojenju cerkvene glasbe iz tistega obdobja na Slovenskem je treba razumeti kot relativno samostojne člene z razmeroma samosvojo vlogo v že tako precej razvejanem »zgodovinskem toku« te dejavnosti in jih obravnavati predvsem z vidika njihovega medsebojnega razmerja v strukturnem in »čisto-glasbenem« pogledu: tj. z vidika podobnosti in razlik med njimi, in ne le kot nekakšne odseve ali »emanacije« sloga dunajskega klasicizma kot njihovega »skupnega jedra«, okoli katerega

¹⁰ Gl. muzikalije: Ls, A Te 15 in 38; Ls, AM 160, 163 in 164.

se ti člani nato razvrščajo samo kot manjvredni »epigoni dunajske klasike, ki so imeli vzor v Mozartu in še bolj v Josephu Haydnu«.¹¹

Nekaj študij, ki preučujejo posamezne segmente cerkvene glasbene dejavnosti v Sloveniji od sredine 18. do prvih desetletij 19. stoletja in posegajo bolj na »drugo stran« te dejavnosti, je v zadnjih letih že bilo opravljeno. Med njimi velja posebej omeniti prispevek o frančiškanski zbirki cerkvenih skladb iz Brežic Matjaža Barba, ki je avtor tudi ene od doslej le dveh objavljenih monografij o življenju in delu vidnejših predstavnikov omenjene dejavnosti na naših tleh. Prva je monografija o G. Riharju, ki je izšla leta 2003 (njen avtor je Edo Škulj), druga pa o F. J. B. Dusiku iz leta 2009.

S cerkvenoglasbenim delovanjem frančiškanskih redovnikov pri nas v času 18. in 19. stoletja se podrobneje ukvarja še prispevek Darje Frelih iz leta 2005, deloma pa tudi razprava o podeželski glasbi v Sloveniji R. Škrjanca (dokončana leta 2008), ki po eni strani analizira odnos med različnimi deli cerkvenih opusov skladateljev, aktualnih na Slovenskem v tem obdobju, po drugi strani pa skuša ugotoviti ustrezen konceptualni okvir za zgodovinsko interpretacijo sakralne *musice ruralis* kot pomembnega dela glasbene dejavnosti na naših tleh v 18. in 19. stoletju.

Objava večjega števila monografij, kakršna je zlasti o Dusiku M. Barba – ki bi torej celoviteje predstavile življenje in delo prej omenjenih skladateljev ter hkrati kritično posegle v dozdajšnje védenje o tem (tako s ponovno preveritvijo že znanih »dejev« in, če je mogoče, z razširitvijo obsega le-teh, kot tudi, vsaj ponekod, z vnovičnim premislekom o načinu njihove razlage) – je zagotovo še ena od potrebnjših nalog (domače) muzikologije za v prihodnje; ne samo zaradi potrebe po izboljšanju poznavanja zlasti odnosa med posameznimi deli in »stranmi« opusov skladateljev, pomembnih za domačo cerkveno glasbeno ustvarjalnost 18. in 19. stoletja,¹² ki mora takšne monografije seveda nujno zanimati, temveč tudi zaradi potrebe po izboljšanju pregleda in sploh same védnosti o delu teh skladateljev, ki je še v veliki meri pomanjkljiva.

Prav izboljšanje celovitosti pregleda in poznavanja vsebine arhivskih fondov v Sloveniji, ki hranijo starejše muzikalije s cerkveno glasbo iz obdobja 18. in 19. stoletja, je bilo osnovni namen treh obsežnejših raziskav po letu 2000. Dve med njimi sta potekali pod vodstvom Metode Kokole kot raziskovalna projekta Muzikološkega inštituta ZRC SAZU z naslovom *Glasbeni viri 16. do 18. stoletja s posebnim ozirom na slovenske primorske arhive* in *Cerkveni glasbeni fondi slovenskih obalnih mest*. Njun cilj je bila med drugim arhivska ureditev in katalogiziranje vseh cerkvenih muzikalij iz tega obdobja, ki so v treh

¹¹ Prim. J. Höfler, nav. delo, str. 132.

¹² Nekaj prispevkov, na katere se lahko opre prihodnje raziskovanje odnosa med različnimi deli opusov dveh takšnih skladateljev (Dusika in Schwerdta), je že bilo objavljeno. Gre za sledeče prispevke: Marija Bergamo *Značilnosti glasbenega gradiva, sintakse in strukturnega reda Simfonije v C-duru F. B. Dusika kot kriterij slogovne opredelitve in vrednostne sodbe*, *Muzikološki zbornik* 24 (1988); ista, *Zwischen Serenade und Symphonie: Frantisek Josef Benedikt Dusik (1765–nach 1817)*, *Off-Mozart: Glasbena kultura i mali majstori srednje Europe 1750–1820*, Muzikološki zbornici 3, Zagreb, 1992); Andrej Rijavec, *Simfonija v Es duru Leopolda Ferdinanda Schwerdta*, *Muzikološki zbornik* 24 (1988); Arnold Feil, *Die »Grande Serenade« von L. F. Schwerdt unter den Nachfolgekompitionen von Beethovens Septett op. 20. Zum Verhältnis Klassik-Klassizismus in der musikalischen Kompositionen nach 1800*, *Muzikološki zbornik* 24 (1988).

koprskih in dveh piranskih arhivih ter enem arhivu v Izoli. Popisano gradivo je deloma že vključeno v elektronski register celotne starejše glasbene dediščine na Slovenskem in v RISM, tako kot še popisi muzikalij v arhivih Ljubljanske stolnice, Novomeškega kapitlja in knjižnici Frančiškanskega samostana v Novem mestu (v RISM še niso vključeni registri muzikalij cerkvene glasbe iz 18. in 19. stoletja, ki se hranijo v Frančiškanskem samostanu v Ljubljani, v mariborski stolnici, v cerkvi sv. Danijela v Celju, v knjižnici Petra Pavla Glavarja v Komendi in v arhivu Župnijskega urada sv. Jurija na Ptujju). Gradivo v arhivih slovenskih obalnih mest je zelo obsežno in terja še nadaljnje, zlasti bolj »vsebinsko« usmerjeno raziskovanje, ki bi denimo izčrpejše preučilo tudi razmerje med glasbo v cerkvah na Primorskem in drugod v Sloveniji (iz druge polovice 18. in začetka 19. stoletja), tj. zgodovinsko zelo indikativen odnos med dvema različnima tradicijama cerkvene glasbe na Slovenskem v tem času (italijansko oz. beneško in srednjeevropsko oz. avstrijsko), na kar prav tako opozarja že vsebina Höflerjevih *Tokov*.

Tretja raziskava je obsegala natančen pregled, dokumentiranje in repertoarno analizo vseh do zdaj znanih arhivskih zbirk s cerkveno glasbo 18. in 19. stoletja v »kontinentalnem« delu Slovenije (tj. devetih zbirk, ki so v Novem mestu, Celju, Mariboru, Ljubljani, Komendi in na Ptujju). Izhodišče raziskave so bile nekatere že objavljene informacije o teh zbirkah, predvsem v člankih Janeza Höflerja, Danila Pokorna, Darje Koter in Tomaža Faganela, potekala pa je v okviru preliminarnih raziskav za preučitev odnosa med podeželsko in preostalo cerkveno glasbo pri nas iz tega obdobja, ki ga tematizira že omenjena razprava R. Škrjanca. Izsledki raziskave so za zdaj objavljeni le delno (leta 2005 in 2006 v *De musica disserenda*). Manjkata še objava drugega dela analize repertoarja cerkvenih skladb tujih skladateljev in objava celovite evidence cerkvenih skladb pri nas delujočih skladateljev, ki jih hranijo raziskane zbirke.

Poleg že omenjenih nalog, ki jih mora nadaljnje raziskovanje cerkvene glasbe v Sloveniji seveda čim bolj temeljito izpolniti, če želi »izslediti« vsaj zadostno količino »referenc«, potrebnih za pisanje »nove zgodovine glasbe« na Slovenskem (za obdobje 18. in 19. stoletja), so izdaje znanstvenih transkripcij skladb iz tega obdobja zagotovo tudi to, čemur se bo to raziskovanje moralo v prihodnje znatneje posvetiti. Širše dostopne in strokovno relevantne izdaje notnega gradiva s področja cerkvene glasbene ustvarjalnosti pri nas iz druge polovice 18. in začetka 19. stoletja so namreč za zdaj še redkost. Obsegajo le ves znani opus cerkvenih skladb J. F. Zupana ter po tri obsežnejše maše V. Wratnyja in L. F. Schwerdta, ki so vse izšle v zbirki *Monumenta artis musicae Sloveniae* med leti 1999 in 2006. Še neobjavljen pa ostaja revidirani prepis Dusíkove slovesne maše v C-duru, ki ga je pripravila Ana Pevec-Megušar (že leta 1996).

Na koncu tega zgoščenega pregleda stanja dosedanje raziskanosti, pa tudi razmisleka o načinih preteklih obravnav cerkvene glasbene dejavnosti pri nas v drugi polovici 18. in na začetku 19. stoletja ter o nalogah, ki čakajo prihodnje raziskovanje te dejavnosti, je treba omeniti vsaj še dvoje: Prvo so priročne in že zato zelo koristne publikacije E. Škulja, izdane v zadnjem desetletju, kot sta *Leksikon cerkvenih glasbenikov* in zbornik največkrat uglasbenih bogoslužnih besedil (s komentarji in slovenskimi prevodi). Škulj je tudi avtor novejše (kumulativne) izdaje napevov v slovenskih cerkvenih pesmaricah 18. in zgodnjega 19. stoletja ter avtor številnih prispevkov s področja gradnje orgel za različne cerkvene ustanove na Slovenskem v preteklosti, ki pomembno dopolnjujejo poznavanje

stanja cerkvene glasbe pri nas v času 18. in 19. stoletja z vidika strukture in deloma rabe glasbenega instrumentarija. Podobno velja za prispevke Darje Koter o glasbilarstvu na Slovenskem v tem obdobju.

Drugo so prispevki, ki poznavanje tega stanja dopolnjujejo še z vidika pedagoške glasbene dejavnosti različnih cerkvenih ustanov. Posebno zaslužna za sedanji celovitejši uvid v zgodovino glasbenega šolstva na Slovenskem (po letu 1790) je objava rezultatov Budkovičeve raziskave te dejavnosti iz leta 1992 (v prvem zvezku knjige *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem*). Razjasnitev bolj vsebinskih vprašanj, ki se dotikajo sicer zelo razvejane tematike o preteklem poučevanju glasbe v Sloveniji (tudi pred letom 1790), je cilj raziskovalnega projekta *Didaktični priročniki in glasbena vzgoja v 18. stoletju*, ki poteka na Muzikološkem inštitutu ZRC SAZU in se ukvarja v prvi vrsti s frančiškansko glasbeno-pedagoško dejavnostjo pri nas v drugi polovici 18. stoletja kot konstitutivnim delom razmeroma posebne glasbene prakse frančiskanov v tem obdobju.

Bibliografija, ki sledi, je širši izbor objavljenih in deloma tudi neobjavljenih del, ki pomembneje prispevajo k poznavanju cerkvenoglasbene dejavnosti na Slovenskem v drugi polovici 18. in na začetku 19. stoletja in so nastala po letu 1950. Starejša podobna dela v ta seznam niso vključena. Izčrpnější popis le-teh vsebujeta seznama literature v prvi in drugi knjigi Cvetkove *Zgodovine glasbene umetnosti na Slovenskem* iz let 1958 in 1959.

Bibliografija

- Arbo, Alessandro, Dusík, Wrattni e la ricezione del Klassik musicale centroeuropeo a Gorizia nei primi decenni dell'Ottocento, *Itinerari del Classicismo musicale. Trieste e la Mitteleuropa*, ur. Ivano Cavallini, Trst 1992, str. 39–54.
- Arbo, Alessandro, *I fondi musicali dell'Archivio storico provinciale di Gorizia*, Gorica 1994.
- Arbo, Alessandro, *Musicisti di frontiera. Le attività musicali a Gorizia del Medioevo al Novecento*, Monografie storiche Goriziane 1, Gorica, Commune di Gorizia, 1998.
- Bagarič, Alenka in Frelih, Darja, Starejše muzikalije v knjižnici in arhivu minoritskega samostana v Piranu, *Sedem stoletij minoritskega samostana sv. Frančiška Asiškega v Piranu: 1301–2001*, ur. France M. Dolinar in Marjan Vogrin, Piran, Slovenska minoritska provinca sv. Jožefa, 2001, str. 335–352.
- Barbo, Matjaž, »Cantual« brežiškega frančiškanskega samostana, *Brežiške študije 2010*, ur. Jože Škofljanec (v tisku).
- Barbo, Matjaž, *František Josef Benedikt Dusík*, Razprave FF, Ljubljana, Znanstvena založba Filozofske fakultete v Ljubljani, 2009.
- Barbo, Matjaž, Prispevek k orisu življenja in dela F. J. B. Dusika, *Glasbeno-pedagoški zbornik Akademije za glasbo v Ljubljani 5* (2005), str. 53–68.
- Beltram, Vlasta, Gardina, Helena in Koter, Darja, *Musica aeterna est: glasbeno življenje v slovenskih obalnih mestih do 19. Stoletja*, Koper, Pokrajinski muzej Koper, 2006.
- Bizjak, Milko in Škulj, Edo, *Orgle na Slovenskem*, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1985.
- Budkovič, Cvetko, *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem I. Od začetka 19. stoletja*

- do nastanka konservatorija, Razprave FF, Ljubljana, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1992.
- Budkovič, Cvetko, Začetki glasbenega šolstva v Ljubljani, *Zbornik ob Jubileju Jožeta Sivca*, ur. Jurij Snoj in Darja Frelih, Ljubljana, Muzikološki inštitut ZRC SAZU, 2000, str. 167–180.
- Cvetko, Dragotin, *Odmevi glasbene klasike na Slovenskem*, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1955.
- Cvetko, Dragotin, Odsev razsvetljenstva v glasbi na Slovenskem, *Obdobje razsvetljenstva v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*, Obdobja 1, Ljubljana 1980, str. 385–396.
- Cvetko, Dragotin, Razvojne posebnosti glasbenega klasicizma na Slovenskem, *Evropski glasbeni klasicizem in njegov odmev na Slovenskem*, ur. Dragotin Cvetko in Pokorn Danilo, Ljubljana, SAZU, 1988, str. 5–12.
- Cvetko, Dragotin, *Slovenska glasba v evropskem okviru*, Ljubljana, Slovenska matica, 1991.
- Cvetko, Dragotin, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem 1*, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1958.
- Cvetko, Dragotin, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem 2*, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1959.
- Cvetko, Dragotin, Zupan – zadnji mojster slovenskega glasbenega baroka, *Zbornik Akademije za glasbo 2*, Ljubljana 1965, str. 17–26.
- Faganel, Tomaž, Glasbeni repertoar na Slovenskem v 18. stoletju in v prvi polovici 19. stoletja, *Academia Philharmonicorum Labacensium 1701–2001*, ur. Ivan Klemenčič, Ljubljana, Založba ZRC, 2004, str. 119–129.
- Faganel, Tomaž, Nekaj vprašanj ob izvajanju Riharjevih skladb, *Festival slovenske cerkvene glasbe. Zbornik kolokvijev*, ur. Edo Škulj, Knjižnica Cerkvenega glasbenika, Zbirka 5, Knjižna zbirka 17, Ljubljana, Slovensko Cecilijino društvo, Družina, 2002, str. 13–22.
- Flotzinger, Rudolf, Der Sonderfall Wiener Klassik – Zur Beurteilung ihrer Rezeption in Slowenien, *Evropski glasbeni klasicizem in njegov odmev na Slovenskem*, ur. Dragotin Cvetko in Danilo Pokorn, Ljubljana, SAZU, 1988, str. 13–24.
- Frelih, Darja, Glasba 18. in 19. stoletja v ohranjenih rokopisih ljubljanskih frančiškanov, *De musica disserenda* 1/1–2 (2005), str. 61–74.
- Höfler, Janez, Glasbena kapela ljubljanske stolnice 1800–1810, *Muzikološki zbornik* 17/2 (1981), str. 7–22.
- Höfler, Janez in Klemenčič, Ivan, *Glasbeni rokopisi in tiski na Slovenskem do leta 1800*, Ljubljana 1967.
- Höfler, Janez, Glasbenozgodovinske najdbe XVIII. in XIX. stoletja v Novem mestu, *Kronika* 15/3 (1967), str. 135–148.
- Höfler, Janez, *Slovenska cerkvena pesem v 18. stoletju. Tipološki prikaz njenega glasbenega stavka*, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Razred za zgodovinske in družbene vede, Razprave IX/2, Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1975.
- Höfler, Janez, *Tokovi glasbene kulture na Slovenskem*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1970.
- Klemenčič, Ivan, Slogovni razvoj glasbenega baroka na Slovenskem, *Glasbeni barok na*

- Slovenskem in evropska glasba*, ur. Ivan Klemenčič, Ljubljana, Založba ZRC, 1997, str. 27–41.
- Kokole, Metoda, Bagarič, Alenka in Frelih, Darja, *Glasbena dediščina slovenskih obalnih mest do 19. Stoletja. Vodnik po razstavi*, Ljubljana, Založba ZRC, 2003.
- Koter, Darja, Glasba za pihala, izdelovanje glasbil in instrumentalna dediščina na Slovenskem v evropskem okviru, *Zbornik Pokrajinskega muzeja Ptuj 1*, Ptuj 2003, str. 126–137.
- Koter, Darja, *Glasbeni motivi v likovni dediščini od severne Istre do Vremske doline*, Koper, Pokrajinski muzej Koper, 2008.
- Koter, Darja, *Glasbilarstvo na Slovenskem*, Maribor, Obzorja, 2004.
- Koter, Darja, Izdelovalci glasbil na Slovenskem, *Muzikološki zbornik* 39/1–2 (2003), str. 123–154.
- Koter, Darja, Izdelovalci pihal na Slovenskem in njihova dediščina, *Muzikološki zbornik* 35 (1999), str. 147–166.
- Koter, Darja, Muzikalije ptujске cerkve sv. Jurija, *Ptujska župnijska cerkev sv. Jurija. Zbornik znanstvenega simpozija ob praznovanju 1150. obletnice posvetitve mestne cerkve in 850. obletnice »Konradove cerkve«*, ur. Slavko Kranjc, Ptuj, Samostan sv. Viktorina, 1998, str. 260–279.
- Koter, Darja, *Pojav in razvoj delavnic glasbil ob glasbenem šolstvu na Slovenskem*, Ljubljana 1998 (Univerza v Ljubljani, doktorska disertacija).
- Krstulović, Zoran, Kompozicijski stavek v svečanih mašah Leopolda Ferdinanda Schwerdta, *Muzikološki zbornik* 29 (1993), str. 21–32.
- Krstulović, Zoran, Masses by Leopold Ferdinand Schwerdt: Structures of musical periphery, *Off-Mozart: Glasbena kultura i mali majstori srednje Evrope 1750–1820*, Muzikološki zbornici 3, Zagreb 1992, str. 85–90.
- Krstulović, Zoran, *Značilnosti kompozicijskega stavka L. F. Schwerdta s posebnim ozirom na njegove maše*, Ljubljana 1998 (Univerza v Ljubljani, magistrsko delo).
- Kuret, Primož, Haydnova vokalno-instrumentalna dela na programih Filharmonične družbe v Ljubljani, *Muzikološke razprave. In memoriam Danilo Pokorn*, ur. Nataša Cigoj Krstulović, Tomaž Faganel, Metoda Kokole, Ljubljana, Založba ZRC, Muzikološki inštitut ZRC SAZU, 2004, str. 67–86.
- Nagode, Aleš, Die Rolle des mitteleuropäischen Raumes in der Entwicklung der slowenischen Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts, *Muzikološki zbornik* 40/1–2 (2004), str. 257–266.
- Nagode, Aleš, Slavnostne maše Venčeslava Wratnyja, *Muzikološki zbornik* 32 (1996), str. 51–60.
- Nagode, Aleš, *Šest latinskih maš Venčeslava Wratnyja*, Ljubljana 1994 (Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, magistrsko delo).
- Pevce-Megušar, Ana, *Franc Benedikt Dussik. Slovesna maša v C-duru*, Ljubljana 1996 (Univerza v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete, diplomsko delo).
- Pokorn, Danilo, Amandus Ivančič (Ivanschiz) – Prispevek k poznavanju glasbe zgodnjega klasicizma, *Evropski glasbeni klasicizem in njegov odmev na Slovenskem*, ur. Dragotin Cvetko in Pokorn Danilo, Ljubljana, SAZU, 1988, str. 63–73.

- Pokorn, Danilo, Glasbena zbirka opatijske cerkve sv. Danijela v Celju, *Muzikološki zbornik* 25 (1989), str. 107–120.
- Pokorn, Danilo, Slovenski glasbenik Matej Babnik v luči novih odkritij, *Muzikološke razprave*, Ljubljana, Muzikološki inštitut ZRC SAZU, 1993, str. 89–103.
- Pokorn, Danilo, Slovenski skladatelj Jakob Zupan, *Radovi Zavoda za znanstveni rad HAZU Varaždin* 4–5, Varaždin 1990–1991, str. 177–181.
- Radole, Giuseppe, *La musica a Capodistria*, Trst, Centro studi storico-religiosi Friuli–Venezeia Giulia, 1990.
- Schwerdt, Leopold Ferdinand, *Missa pastorale op. 93*, ur. Zoran Krstulović, *Monumenta artis musicae Sloveniae* 49, Ljubljana, Muzikološki inštitut ZRC SAZU, 2006.
- Schwerdt, Leopold Ferdinand, *Missa pro Resurrectione D. N. J. C. in Es*, ur. Zoran Krstulović, *Monumenta artis musicae Sloveniae* 45, Ljubljana, Muzikološki inštitut ZRC SAZU, 2003.
- Schwerdt, Leopold Ferdinand, *Missa St. Floriani in D*, ur. Zoran Krstulović, *Monumenta artis musicae Sloveniae* 43, Ljubljana, Muzikološki inštitut ZRC SAZU, 2002.
- Smolik, Marijan, Franciscus Josephus Thallmainer 1698–1768, *Muzikološki zbornik* 3 (1968), str. 47–53.
- Snížková, Jitka, František Josef Benedikt Dusík (Cormundi), *Evropski glasbeni klasicizem in njegov odmev na Slovenskem*, ur. Dragotin Cvetko in Pokorn Danilo, Ljubljana, SAZU, 1988, str. 85–89.
- Snížková, Jitka, František Josef Benedikt Dusík, *Muzikološki zbornik* 26 (1990), str. 29–36.
- Škrjanc, Radovan, Novo o Akademskem združenju sv. Cecilije v Kamniku, *Muzikološki zbornik* 37 (2001), str. 51–66.
- Škrjanc, Radovan, Novo v poznavanju repertoarja starejših muzikalij cerkvene glasbe v Sloveniji, *De musica disserenda* 4/2 (2008), str. 87–104.
- Škrjanc, Radovan, Prispevek k dataciji rokopisov skladb Jakoba Frančiška Zupana, *Muzikološki zbornik* 34 (1998), str. 35–68.
- Škrjanc, Radovan, Prispevek k poznavanju repertoarja starejših muzikalij cerkvene glasbe v Sloveniji [1. del], *De musica disserenda* 1/1–2 (2005), str. 141–165.
- Škrjanc, Radovan, Prispevek k poznavanju repertoarja starejših muzikalij cerkvene glasbe v Sloveniji [2. del], *De musica disserenda* 2/1 (2006), str. 30–60.
- Škrjanc, Radovan, »Stylus rusticanus« v cerkveni glasbi na Slovenskem od sredine 18. do sredine 19. stoletja, Ljubljana 2008 (Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, doktorska disertacija).
- Škrjanc, Radovan, *Vprašanje sloga v skladbah Jakoba Frančiška Zupana*, Ljubljana 1999 (Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, magistrsko delo).
- Škrjanc, Radovan, Vprašanje slogovne opredelitve skladb – poskus obravnave na primeru cerkvenih del Jakoba F. Zupana, *Muzikološki zbornik* 36 (2000), str. 65–72.
- Škulj, Edo, Beneške orgle na Slovenskem, *Glasbeni barok na Slovenskem in evropska glasba*, ur. Ivan Klemenčič, Ljubljana, Založba ZRC, 1997, str. 203–223.
- Škulj, Edo, *Cerkveni ljudski napevi. II. Starejši katoliški napevi*, Ljubljana, Družina, 2001.
- Škulj, Edo, *Goršičeva orglarska delavnica*, Ljubljana, Družina, 2004.
- Škulj, Edo, *Gregor Rihar (1796–1863)*, Ljubljana, Družina, 2003.

- Škulj, Edo, *Hubertus von Kerssenbrock*, Knjižnica Cerkevnege glasbenika, Nove in obnovljene orgle 1, Ljubljana, Družina, Cerkevni glasbenik, 1990.
- Škulj, Edo, *Leksikon cerkvenih glasbenikov*, Ljubljana, Družina, 2005.
- Škulj, Edo (ur.), *Maškov zbornik*, Knjižnica cerkevnege glasbenika, Zbirka 5, Knjižna zbirka 16, Ljubljana, Družina, 2002.
- Škulj, Edo, *Milavčeva orglarska delavnica*, Škocjan pri Turjaku, Župnija Škocjan pri Turjaku, 2007.
- Škulj, Edo, Orglarji in orgle v samostanski cerkvi, *Sedem stoletij minoritskega samostana sv. Frančiška Asiškega v Piranu: 1301–2001*, ur. France M. Dolinar in Marjan Vogrin, Piran, Slovenska minoritska provinca sv. Jožefa, 2001, str. 315–334.
- Škulj, Edo, *Orgle in organisti v sedanji ljubljanski stolnici*, Ljubljana, Družina, 2005.
- Škulj, Edo, Orgle na Slovenskem v dobi klasicizma, *Evropski glasbeni klasicizem in njegov odmev na Slovenskem*, ur. Dragotin Cvetko in Danilo Pokorn, Ljubljana, SAZU, 1988, str. 97–106.
- Škulj, Edo, *Orgle v ljubljanski stolnici*, Ljubljana, Muzikološki inštitut ZRC SAZU, Ljubljana 1989.
- Škulj, Edo, Orgle v minoritskih cerkvah, *Ptujska župnijska cerkev sv. Jurija. Zbornik znanstvenega simpozija ob praznovanju 1150. obletnice posvetitve mesne cerkve in 850. obletnice »Konradove cerkve«*, ur. Slavko Kranjc, Ptuj, Samostan sv. Viktorina, 1998, str. 280–299.
- Škulj, Edo, Orgle v uršulinski cerkvi in glasbena ustvarjalnost uršulink, *Tristo let ljubljanskih uršulink. Zgodovina samostana, njegovih šol in kulturnih dejavnosti*, ur. Marija Jasna Kogoj, Ljubljana, Družina, 2002, str. 223–242.
- Škulj, Edo, *Textus liturgici / Bogoslužna besedila*, Ljubljana, Družina, 2002.
- Špendal, Manca, Fond klasicističnih skladb v mariborskem stolnem arhivu, *Evropski glasbeni klasicizem in njegov odmev na Slovenskem*, ur. Dragotin Cvetko in Danilo Pokorn Danilo, Ljubljana, SAZU, 1988, str. 115–122.
- Zupan, Jakob Frančišek, *Arije in dueti*, ur. Radovan Škrjanc, Monumenta artis musicae Sloveniae 36, Ljubljana, Muzikološki inštitut ZRC SAZU, 1999.
- Zupan, Jakob Frančišek, *Te Deum laudamus, Lythaniae in G, Missa ex C, Missa in B*, ur. Radovan Škrjanc, Monumenta artis musicae Sloveniae 38, Ljubljana, Muzikološki inštitut ZRC SAZU, 2006.
- Wratny, Venceslav, *Missa in A*, ur. Aleš Nagode, Monumenta artis musicae Sloveniae 39, Ljubljana, Muzikološki inštitut ZRC SAZU, 2000.
- Wratny, Venceslav, *Missa in B*, ur. Aleš Nagode, Monumenta artis musicae Sloveniae 37, Ljubljana, Muzikološki inštitut ZRC SAZU, 2000.
- Wratny, Venceslav, *Missa in G*, ur. Aleš Nagode, Monumenta artis musicae Sloveniae 41, Ljubljana, Muzikološki inštitut ZRC SAZU, 2001.

THE PRESENT STATE OF RESEARCH ON SACRED MUSIC IN SLOVENIA
FROM THE MID-EIGHTEENTH TO THE BEGINNING
OF THE NINETEENTH CENTURY

Summary

The extent of research on sacred music activities in Slovenia from the second half of the eighteenth century to the beginning of nineteenth century is relatively broad, at least in comparison with the rather narrow range of investigations that have been undertaken so far with regard to other segments of musical life in Slovenia from the same time period. The reason partly lies in the treatment of Slovenia's musical past by conceptually dividing history into style periods such as Baroque and Classical, on the principle of generalization as one of the main maxims in organizing the details from that past into relatively comprehensive historical narratives (using the "logic of *Zeitgeist*"). At the same time and following the same principle, this also allows the overall musical legacy in Slovenia to be historically outlined (e.g., from Baroque to Classicism) simply by reducing it to a substantially truncated number of historical events that happened only in the region of the former province of Carniola or even just in the current capital of Slovenia (Ljubljana). This kind of geographically-based "centrism" or "reductionism" in music historiography occurs most evidently even in *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem* (The History of Music in Slovenia), written by Dragotin Cvetko in the 1950s. It is also echoed in some subsequent treatises on eighteenth- and nineteenth-century music in Slovenia that exclude a significant portion of information relevant to the history of this music. Primarily this is information concerning past musical activities cultivated in some Slovenian centers that were no less important than Ljubljana (e.g. Koper, Novo Mesto, Maribor, Ptuj, Celje, etc.) and that is essential not only for more complete and accurate knowledge of various sacred music traditions that existed at that time in Slovenia but also for a more profound insight into other segments of musical life from that period that belong to the symphonic, chamber, and piano music genres or to music pedagogy. Surprisingly, an important contribution in this regard can be found in Janez Höfler's *Tokovi glasbene kulture na Slovenskem od začetkov do 19. stoletja* (Developments in musical culture in Slovenia from its beginnings to the nineteenth century), published in 1970. This volume also offers – in accordance with the trends in music historiography then valid, and especially with the "cultural history" of music – some new ideas for future music history writing in general and gives a solid basis for a more detailed as well as integral inquiry into sacred music in Slovenia from the eighteenth and nineteenth centuries in particular, which is certainly needed in the future. This inquiry should be pursued from several different angles. Among these the most important seems to be research directed precisely toward the study of some markedly specific musical practices that Höfler places within the "other [i.e., less skilled or less artistic] side of sacred music" in the eighteenth and nineteenth centuries, such as "Franciscan music" practices and the music assigned to rural churches, which have been largely neglected in Slovenian musicology so far, in spite of the leading position they occupied in sacred musical life in Slovenia at that time. No less important a task for the future investigation of this life is also to fill in the gaps in knowledge of the contents of

archives in Slovenia holding sacred compositions from the eighteenth and nineteenth centuries, as well as preparing critical scholarly editions of at least the most important examples of such compositions as the starting point for their future comparative analysis.

GLASBA IN GLASBENO ŽIVLJENJE NA SLOVENSKEM V 17. STOLETJU

METODA KOKOLE

Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Ljubljana

Izvleček: Glavna naloga prispevka je ugotavljanje stanja raziskanosti glasbe in glasbenega življenja na Slovenskem v 17. stoletju. Sorazmerno dobro so obdelane tematike kot na primer glasbeni tiski in rokopisi iz časa ljubljanskega knezoškofa Tomaža Hrena, skladateljsko delo Isaaca Poscha, Gabriella Pulitija in Janeza Krstnika Dolarja, precej vemo o glasbenih ostalinah koprške stolnice in Akademiji ljubljanskih filharmonikov. Malo pa vemo o glasbi v manjših, a pomembnih središčih na obrobju današnje Slovenije, na primer v Mariboru in na Ptujju. Slabo raziskano je tudi glasbeno življenje v okviru redovnih in drugih verskih skupnosti, popolnoma nič pa se ne ve o pridobivanju glasbenega znanja.

Ključne besede: 17. stoletje, glasba na Slovenskem, stanje raziskav

Abstract: The main goal of this article is to present the state of research on music and musical life in Slovenia during the seventeenth century. The topics that have been in the past covered in some detail include early seventeenth-century music prints and manuscripts from the time of Prince-Bishop of Ljubljana Tomaž Hren; the composers Isaac Posch, Gabriello Puliti, and Janez Krstnik Dolar; the musicalia of the cathedral in Koper; and the Academia Philharmonicorum Labacensium. However, at present, knowledge on music in important centers of peripheral areas such as Maribor and Ptuj is scant; musical activities within monastic and other religious centers are under-researched; and music education in this period represents a complete lacuna.

Keywords: seventeenth century, music on the territory of today's Slovenia, state of research

Vsak slovenski muzikolog, ki prebere naslov tega prispevka, bi lahko glede na kvantitativno statistiko muzikoloških besedil slovenskih avtorjev, ki so bila na to ali sorodno vsebino doslej objavljena – poleg dveh temeljnih obsežnejših del izpod peresa Dragotina Cvetka in Janeza Höflerja¹ je od poznih osemdesetih let do danes izšel tudi dober ducat samo temu času oz. slogovnemu obdobju posvečenih preglednih razprav predvsem Cvetkovih učencev (Jože Sivec, Katarina Bedina, Ivan Klemenčič) in avtorice tega prispevka² –

¹ Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem* 1–3, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1958–1959; Janez Höfler, *Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem*, Ljubljana, Partizanska knjiga, 1978.

² Jože Sivec, *Podoba glasbenega baroka na Slovenskem, Obdobje baroka v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*, ur. Aleksander Skaza in Ada Vidovič – Muha, Obdobja 9, Ljubljana, Filozofska fakulteta, 1989, str. 445–463; Jože Sivec, *Glavne smeri glasbene reprodukcije v*

upravičeno pomislil, da je tematika docela obdelana in izčrpana ter da o njej ni potrebno ponovno razpravljati. Pa je res tako?

Dejstvo je sicer, da za vsakršno razpravo o glasbi na Slovenskem v časovnem razponu, kot je opredeljen v naslovu tega prispevka, torej v 17. stoletju, zagotovo še vedno, tudi v 21. stoletju, ostajata osnova in sta nepogrešljivi zgoraj omenjeni monografski deli Dragotina Cvetka, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem* (predvsem del prve knjige, ki je izšla 1958, pred več kot petdesetimi leti), in Janeza Höflerja, *Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem* (1978). Vendar pa ju je nujno treba brati z ustrezno kritično distanco, ki jo sedaj omogoča čas, pretek od njune objave, in seveda tudi sam razvoj slovenske muzikološke stroke, ki se je predvsem v zadnjih dveh desetletjih po zgledu evropsko-ameriških tokov usmeril po eni strani v vse specifičnejše raziskave posameznih fenomenov oz. segmentov obširnega glasbenozgodovinskega gradiva, po drugi pa so se raziskave odprle tudi v smislu vse pogostejšega vključevanja širših, tudi neglasbenih, na primer družbeno-ekonomskih vidikov.

Omenjeni temeljni deli, ki so jima konceptualno in slogovno bolj ali manj sledila tudi pozneje objavljena pregledna monografska dela Dragotina Cvetka³ in večina zgoraj omenjenih preglednih razprav, sta torej široko pregledni in dragoceni predvsem zaradi velikega števila zbranih in vsaj v muzikološki literaturi prvič objavljenih arhivskih podatkov ter zaradi svojih imenskih in predmetnih kazal, ki omogočajo hitrejše iskanje. Vendar pa je treba pri uporabi faktoografskih navedkov postopati previdno in jih vsekakor preverjati.

baroku na Slovenskem, *Glasbeni barok na Slovenskem in evropska glasba*, ur. Ivan Klemenčič, Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 1997, str. 179–190; Katarina Bedina, Vprašanje periodizacije glasbenega baroka na Slovenskem, *Muzikološki zbornik* 27 (1991), str. 49–59; Katarina Bedina, Fenomen glasbenega baroka na Slovenskem, *Muzikološki zbornik* 28 (1992), str. 5–9; Katarina Bedina, Die Frage der Periodisierung des Musikbarock in Slowenien / Pitanje periodizacije glazbenog baroka u Sloveniji, *The musical Baroque, Western Slavs, and the spirit of the European cultural communion*, ur. Stanislav Tuksar, Muzikološki zbornici 1, Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 1993, str. 125–138 in 273–284 (prevod); Katarina Bedina, Oblike opernega uprizarjanja v 17. stoletju in zgodnji odzivi na Slovenskem, *Glasbeni barok na Slovenskem in evropska glasba*, ur. Ivan Klemenčič, Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 1997, str. 191–202; Katarina Bedina, Das repräsentative Stilgefühl des 17. Jahrhunderts in Ljubljana, der Hauptstadt des Landes Krain, *Zagreb 1094–1994. Zagreb i hrvatske zemlje kao most između srednjoeuropskih i mediteranskih glazbenih kultura*, ur. Stanislav Tuksar, Muzikološki zbornici 5, Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 1998, str. 97–104; Ivan Klemenčič, Slogovni razvoj glasbenega baroka na Slovenskem, *Glasbeni barok na Slovenskem in evropska glasba*, ur. Ivan Klemenčič, Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 1997, str. 27–41 (ponatis v delu: Ivan Klemenčič, *Slovenska glasba v evropskem okviru*, Celje, Društvo Mohorjeva družba, Celjska Mohorjeva družba, 2008, str. 73–92); Ivan Klemenčič, Musik im Zeitalter des Barock: ihre Stilentwicklung in Slowenien, *Musilogica austriaca* 16 (1997), str. 65–84 (prevod zgornjega); Metoda Kokole, The Baroque musical heritage of Slovenia, *The Consort* 51 (1995), str. 91–102; Metoda Kokole, Music in Slovenia, *A history of Baroque music*, George J. Buelow, Bloomington, Indiana University Press, 2004, str. 429–437 in 606–610 (opombe).

³ Cvetko je svoja dognanja povzegal tudi v vseh svojih nadaljnjih monografijah vse do zadnje, ki je izšla leta 1991: Dragotin Cvetko, *Slovenska glasba v evropskem prostoru*, Ljubljana, Slovenska matica, 1991.

To je pri Cvetku včasih težko, ker je imena glasbenikov, ki nimajo arhivsko izpričanih slovenskih oblik, bolj ali manj vztrajno slovenil in zraven ni povsod navedel izvirne pisave. Tudi samo slovenjenje imen za vsako ceno je preživela praksa preteklih časov.

Klasično slogovno interpretacijo, kot jo je uvedel Cvetko in nekateri njegovi učenci, je deloma presegel že Janez Höfler, danes pa se ji svetovna muzikološka stroka v splošnem upravičeno raje izogiba, saj so vsaj v prehodnih desetletjih, npr. med 1590 in 1620 ter med 1730 in 1770, slogovne oznake zagotovo nezanesljive, če ne celo sporne. Zato je tudi naslovna opredelitev glasbenozgodovinskega obdobja tega prispevka namenoma kronološka in ne stilistična, pa čeprav bi obravnavano gradivo v tradicionalni muzikološki razpravi v glavnem sodilo v okvir t. i. »baroka na Slovenskem«.

Namen tega članka vsekakor ni zgodovinski pregled, pač pa prikaz stopnje raziskanosti posameznih vsebinskih sklopov in ohranjenega gradiva – z navedbo po mojem osebнем mnenju osnovne in še relevantne literature, ki jo je možno uporabljati kot osnovo za prihodnje raziskave – ter ugotavljanje morebitnih pomanjkljivosti oz. idej za nove raziskave, predvsem v smislu še večje vključenosti in primerjave s sorodnimi ali celo z obravnavanim slovenskim prostorom povezanimi glasbenimi in kulturnimi tokovi. Na tem mestu lahko zato že takoj ugotovim, da je pri obravnavi glasbe 17. stoletja potrebna razširitev na širše geografsko področje, ki deloma sega tudi preko današnjih političnih meja Republike Slovenije, a je v razpravi nujno zaradi zgodovinske skupne pripadnosti večjim kulturno-političnim enotam.

Taka je bila nedvomno Notranja Avstrija s svojim dvorom v sedaj avstrijskem Gradcu, pretežno slovensko prestolnico nadvojvodine Koroške, Celovcem, in z mejno Goriško grofijo z močnim slovenskim zaledjem. V uvodno navedenih pregledih je namreč vsebina morda preveč omejena na osrednjo Slovenijo, če ne kar na Ljubljano. V tokratni pregled vključujem doslej deloma raziskana »nova« področja, kot je predvsem povezava z dvorno kapelo v Gradcu, ter podajam oceno stanja v slovenskih primorskih mestih, ki so bila kljub temu, da so danes del Slovenije, doslej deležna prav tako malo ali še manj pozornosti kot s slovenskim prebivalstvom poseljena dela Štajerske in Koroške. Celo o glasbenem življenju na primer Maribora in Ptuja v obravnavanem času zasledimo v novejši literaturi le drobce, ravno toliko, da zagotovo lahko ugotovimo prisotnost te umetnosti in tako rekoč popolno neraziskanost zgodovinskih virov, ki bi bili lahko morda z njo povezani.

Okvir mojega pregleda torej niso »tokovi«, temveč logični vsebinski sklopi, ki temeljijo na bolje dokumentiranih ali raziskanih segmentih; v pregledu glasbenega ustvarjanja in poustvarjanja v 17. stoletju so to predvsem: glasbeni viri in prizadevanja od približno leta 1598 do okoli 1630, kar vključuje poreformacijski čas, delo knezoškofa Tomaža Hrena, vpogled v ohranjeno gornjegrajsko glasbeno zapuščino ter neohranjeno vsebino inventarja ljubljanske stolnice; poznavanje pomena in ohranjenih glasbenih del nekaterih skladateljev, ki so s svojim delom prispevali h glasbenemu življenju na geografskem prostoru današnje Slovenije, predvsem Isaaca Poscha; pogled na obmorske kraje, predvsem sedaj že malo bolj znano glasbeno življenje v koprski stolnici v 17. stoletju ter glasbeni prispevek skladateljev Gabriella Pulitija in pozneje Antonia Tarsie; jezuitska glasbeno-dramatska prizadevanja in prve operne predstave v drugi polovici 17. stoletja; delo skladatelja Janeza Krstnika Dolarja; sumarična omemba rojstva *Academie philharmonicorum Labacensium*

prav na prelomu v 18. stoletje; in nazadnje zaključno ugotavljanje manj ali zgolj deloma raziskanih področij v zgodovini glasbe na Slovenskem v 17. stoletju.

V obravnavanem obdobju je, kot že rečeno, danes slovensko ozemlje upravno sodilo v sklopa dednih notranjeavstrijskih dežel (predvsem Kranjske, deloma Koroške in Štajerske ter Goriške grofije) in Beneške republike, torej po eni strani avstrijskega in po drugi italijanskega kulturnega prostora s prestolnicama v danes avstrijskem Gradcu (predvsem pomembnem do leta 1619, ko se je edini oz. najbližji dvor preselil na Dunaj) in v Kopru. Za osrednji del slovenskega prostora je bila vsekakor pomembna prestolnica Vojvodine Kranjske, Ljubljana. Prav ta središča so določala in usmerjala glasbeno poustvarjanje, ustvarjanje, pritek in nadaljnje širjenje glasbenega repertoarja po širšem geografskem prostoru.

Poleg pomena upravnih središč pa ne gre zanemariti tudi vloge mreže verskih ustanov, na primer redovnih postojank v razmerju do svojih središč ali škofij, ter tudi – čeprav v manjši meri – večjih zasebnih plemiških domovanj kot središč predvsem posvetne in zabavne glasbene kulture. Posebnost tega prostora je bila tudi široko razširjena večjezičnost, predvsem v krogu bolj izobraženega sloja prebivalstva. Zgolj zaradi tega se je na primer tako zgodaj »udomačila« italijanska *dramma per musica* in tudi nabave glasbenega materiala iz italijanskih središč so lahko potekale neposredno in hitro.

Glasbena dela so v 17. stoletju v največji meri nastajala ali bila izvajana zaradi samih praktičnih potreb, pa najsi so bile te verskega ali povsem posvetnega značaja. Velja se vprašati, ob kakšnih prilikah je glasba po danes slovenskem prostoru v tem času zvenela. Morda situacija še zdaleč ni bila tako drugačna, kot bi si mislili. Šlo je za bolj ali manj redno glasbeno spremljavo nedeljskega ali prazničnega bogoslužja v večjih cerkvah, razne izvedbe duhovne in posvetne glasbe ob posebnih priložnostih oz. slavjih (nemalokrat politično-dinastijskih, ko so bile zapovedane večje slovesnosti), glasbene dogodke, ki so vsebovali mešanico obeh v poučne namene (na primer jezuitske drame), po drugi strani pa je nastajala in bila izvajana glasba za zabavo, osebno muziciranje (deloma kot del plemiškega kodeksa osnovne olike), kamor bi na primer sodila plesna glasba, pozneje tudi glasbeno-gledališke predstave. Ker takšnih prilik vendarle ni bilo tako veliko in tudi osrednjeslovenski prostor ni imel tako močnih središč, ki bi omogočala zaposlitev poklicnih skladateljev, se zdi, da so glasbeni repertoar predvsem namensko pridobivali, zagotovo pa uporabljali tudi kar tistega, ki je že bil pri roki. Le redko bi lahko rekli, da je bila kaka skladba prav »naročena«, čeprav tudi ta fenomen ni povsem zaobšel naših krajev.⁴ Kljub zelo skromno ohranjenemu primarnemu gradivu se da sklepati na poustvarjalne možnosti in s tem tudi razložiti sedanje stanje ohranjenega in zagotovo izvajanega repertoarja.

Mejno leto, 1598, ni izbrano naključno, saj za osrednjeslovenske dežele pomeni eno izmed ključnejših prelomnic: uradno ukinitev in prepoved protestantizma in nastop najradikalnejše faze protireformacijskih ukrepov, med katerimi je bil nastop novega ljubljanskega knezoškofa Tomaža Hrena in leto pred tem prihod jezuitskega reda v Ljubljano.

⁴ 1611 je bila v Ljubljani izvedena maša Raimunda Ballestre, ki bi jo za to priliko pri gostujočem skladatelju lahko naročil Tomaž Hren (J. Höfler, nav. delo, 1978, str. 17 in 131–132). Morda so bile naročene tudi plesne skladbe, za katere se je koroško in kranjsko plemstvo finančno oddolžilo skladatelju Isaacu Poschu, če navedem samo nekaj zgodnejših primerov. Glede Poscha glej op. 14–16.

Prisilni odhod izobraženih pridigarjev, učiteljev, tudi nekaterih plemičev, »sistematično« uničevanje protestantske literature – vse to je resda pomenilo, da je na grmadah verjetno zgorela tudi kaka notna izdaja ali rokopis, v celoti pa se vendar zdi, da se je glasba sama bolj ali manj izognila hujšemu preganjanju, saj so nekatere izrazito protestantske glasbene knjige pristale v knjižnicah sedaj katoliških mecenov, predvsem seveda glasbi naklonjenega Hrena. Nekatera glasbena dela protestantskih skladateljev pa so našla svoj novi dom celo v ljubljanski stolnici.⁵ Knezoškof se prav tako ni izogibal nekataloškim umetnikom, saj mu sicer ne bi leta 1618 glasbil v Gornjem Gradu popravljal v protestantski šoli vzgojeni Isaac Posch, tudi sicer omiljeni glasbenik stanovske elite na Koroškem in Kranjskem.

Eno izmed manj dokumentiranih in posledično tudi manj kompleksno in primerjalno raziskanih področij glasbene zgodovine slovenskega prostora v zgodnjem 17. stoletju predstavlja glasbeno življenje v okviru redovnih skupnosti. Tako rekoč nič ne vemo o glasbi, na primer, frančiškanskih redov, uršulink ali klaris ter drugih v 17. stoletju aktivnih redov, pa čeprav se v slovenskih glasbenih arhivih celo najde kakšno preživelo njim pripadajoče tiskano ali rokopisno glasbeno-liturgično ali glasbeno-pedagoško delo. Celo glasbeno delo v okviru ljubljanskega jezuitskega kolegija v prvih desetletjih njegovega delovanja po primerjalno hipotetičnih zaključkih Dragotina Cvetka in Janeza Höflerja še ni bilo deležno obsežnejše in sistematičnejše obravnave.⁶ Še največ vemo o glasbeno-dramatskih predstavah, pa še to védenje se nanaša na izključno neglasbene vire.⁷ Vsekakor bi bila dobrodošla primerjava virov ljubljanskega in graškega kolegija, ki ga je neposredno podpiral notranjeavstrijski vladar nadvojvoda Ferdinand, tudi sam predan učenec jezuitov, ki je svojo politično službo prevzel leta 1595. Graška šola je bila namreč vse do odprtja ljubljanskega kolegija tudi najbližja višja avstrijska katoliška izobraževalna ustanova za učence iz južneje ležečih slovensko govorečih dežel.

Prav Gradec in predvsem dovolj dobro raziskano glasbeno življenje v tamkajšnji dvorni glasbeni kapeli sta za oceno glasbenega življenja po vsej Notranji Avstriji, še zlasti na Kranjskem in v središčih ljubljanske škofije, zaradi osebnih povezav še posebno pomembna. Graški dvor je bil našemu prostoru najbližji posvetni dvor, na katerem so se zbirali in se po njegovem okusu zgledovali tudi sicer na Slovenskem domujoči plemiči in za potrebe katerega so nastajala številna tako cerkvena kot tudi posvetna dela najsoodobnejših zvrsti.⁸

Na graškem dvoru je zaupne službe opravljal tudi ljubljanski knezoškof Tomaž Hren,

⁵ Še vedno se zdi vabljava misel, da je tam pristal vsaj del bogate glasbene knjižnice protestantskega rektorja Adama Bohoriča, ki je bila konec 16. stoletja dalj časa ponujana v odkup deželnim stanovom.

⁶ Gl. siceršnje literaturo, navedeno v op. 47, spodaj.

⁷ Gl. na primer pregled v monografiji Stanka Škerlja, *Italijansko gledališče v Ljubljani v preteklih stoletjih*, Ljubljana, SAZU, 1973, str. 20–32; v novejšem času je o tem razpravljal tudi Primož Kuret, *Jesuiten Schultheater in Ljubljana, Gegenreformation und Barock in Mitteleuropa in der Slowakei*, ur. Ladislav Kačič, Bratislava, Slavistický kabinet SAV, 2000, str. 147–155.

⁸ O tem gl. Metoda Kokole, *Venetian influence on the production of early-Baroque monodic motets in the Inner-Austrian provinces*, *Musica e Storia* 8 (2000), str. 477–507; Metoda Kokole, *Zgodnja duhovna monodija v notranjeavstrijskih deželah in prispevek Isaaca Poscha, Muzikološke razprave. In memoriam Danilo Pokorn*, ur. Nataša Cigoj Krstulović [...], Ljubljana, Založba ZRC, 2004, str. 27–44.

ki je svoje dobre »zveze« očitno izkoriščal tudi za zadovoljevanje glasbenih potreb svoje škofije in lastnega estetskega užitka. Prav njemu se moramo verjetno zahvaliti za še vedno zelo zgovorne ostanke glasbenega fonda gornjegrajske šole in škofovske rezidence v Gornjem Gradu, ki jih danes hranijo v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani, v njih pa se v malem zrcali glasba, ki je zvenela in tudi nastajala v kapeli in za kapelo v Gradcu. Graški dvor je imel odlične dinastične in tudi glasbene zveze z dvori po tako rekoč celi Evropi, od Španije in Italije do Poljske. Omenjene muzikalije obsegajo slabih dvajset bolj ali manj ohranjenih glasbenih tiskov ter deset rokopisnih glasbenih zbirk, ki še čakajo na podrobnejšo glasbenoanalitično ovrednotenje.⁹

Prav tako se kaže povezava z graško glasbeno kapelo zanimiva tudi v zvezi s sorazmerno dobro znano in dokumentirano vsebino slavnega inventarja muzikalij ljubljanske stolnice, ki je nastajal od 1620 do okoli 1628, saj vsebuje številna dela italijanskih in drugih skladateljev, ki so delovali v Gradcu.¹⁰ Poleg ključne objave celotne vsebine s transkripcijo izvirnika, ki ju je priobčil v svoji monografiji leta 1978 Janez Höfler, in podrobnega opisa izpod peresa Dragotina Cvetka,¹¹ so bili v poznejših obdobjih obrobno obravnavani še nekateri aspekti tam zabeleženega glasbenega repertoarja.¹²

Tam navedeni repertoar v glavnem govori in prid teži, da so na primer okoli leta 1620 izvajali tako starejša glasbena dela, morda kdaj v novejši preobleki (z manj glasovi ali dodanim instrumentalnim basom), kot tudi nabavljali najmodernejša. Prav ta dokument takratno glasbeno življenje slovenskega prostora dejansko uvršča med najnaprednejša v širšem srednjeevropskem prostoru. Žal se doslej v slovenskih arhivih ni našlo niti eno samo od glasbenih del, ki jih navaja inventar, pa tudi sam izvirnik inventarja se je ponovno izgubil iz evidence.

Da so najsodobnejša dela, ki jih inventar navaja, na Slovenskem dejansko tudi poslušali oz. jih uporabljali, dokazuje primer skladatelja Isaaca Poscha (ok. 1591–1622/23), katerega »Musicalische taffelfreudt [...] cum Basso a 4« je kljub svoji povsem posvetni

⁹ Edo Škulj, *Hrenove korne knjige*, Ljubljana, Družina, 2001; Edo Škulj, Škof Tomaž Hren in cerkvena glasba, *Bogoslovni vestnik* 52 (1992), str. 110–120. O teh knjigah razpravlja tudi Metoda Kokole, The musical repertoire cultivated on the territory of modern Slovenia (1567–c. 1620) and its possible connections with the Court Chapel in Munich, *Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts im europäischen Kontext*, ur. Theodor Göllner in Bernhold Schmid, München, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Kommission bei C. H. Beck, 2006, str. 171–190; ista, Italian sacred music in the period from c. 1595 to c. 1620 – with special regard to polychoral repertoire: from Graz to today's central Slovenia (v redakciji).

¹⁰ Med temi so: Giovanni Priuli, Giovanni Valentini, Pietro Antonio Bianco, Simone Gatto, Francesco Stivori, Bartolomeo Mutis, pa tudi neitalijanski tam delujoči Lambert de Sayve, Alessandro Tadei, Raimundo Ballestra, Heinrich Pfendner in Georg Poss.

¹¹ *Inventarium Librorum Musicalium Ecclesiae Cathedralis Labacensis*. O inventarju gl. Dragotin Cvetko, Ein unbekanntes Inventarium musicalium aus dem Jahre 1620, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 8 (1958), str. 77–80, predvsem pa J. Höfler, nav. delo, 1978, str. 36–41 in 134–157.

¹² Katarina Bedina je iz seznama izluščila nekatera ključna dela najzgodnejših glasbeno-dramatskih skladb, predvsem tipa duhovnih dialogov, ki jih povezuje s hipotezo o izvedbi prav tam navedene opere *Euridice* Giulia Caccinija. K. Bedina, nav. delo, 1991, str. 56; K. Bedina, nav. delo, 1997, str. 193–197 (v tej zvezi gl. tudi razpravi, navedeni v op. 50, predvsem M. Kokole, nav. delo, 2006, str. 223–232). O zgodnji monodiji v inventarju gl. tudi M. Kokole, Venetian influence, nav. delo, 2000; ista, Zgodnja duhovna monodija, nav. delo, 2004.

vsebinski – plesom – našla pot do ljubljanske stolnice. Isaac Posch s svojimi glasbenimi deli zagotovo sodi med najvidnejše in najzanimivejše evropske *kleinmeistre* zgodnjega sedemnajstega stoletja. Rodil se je okoli leta 1591 v Kremisu na Donavi, od koder je bil kot šest- ali sedemleten deček poslan v protestantsko latinsko humanistično šolo Gymnasium poeticum v Regensburg, kjer je bil deležen odlične glasbene vzgoje. Podatke o njem lahko tam s presledki najdemo vse do jeseni leta 1606. Kje je preživel leta med 1607 in 1614, ko se je po lastnih besedah končno bolj ali manj ustalil v Celovcu, ne vemo. Vsekakor bi lahko sklepali, da se je tudi v glasbi v tem času nadalje izpopolnjeval. V Celovcu je deloval kot organist in je v vlogi popraviljalca glasbil in izdelovalca orgel večkrat daljša obdobja preživel tudi na bližnjem Kranjskem in spodnjem Štajerskem. Umril je verjetno nekje na Kranjskem ali Koroškem med 24. decembrom 1622 in 31. marcem 1623.

Med letoma 1618 in 1623 so v Nemčiji izšle tri njegove glasbene zbirke. Dve vsebujeta ansambelske instrumentalne plese, tretja pa male duhovne koncerte oz. latinske motete za enega do štiri glasove in instrumentalni bas. Vse so bile posvečene njegovim mecenom, lahko bi rekli tudi prvim uporabnikom njegove glasbe, koroškim in kranjskim plemičem. Ker je v spremnem besedilu svoje prve zbirke z naslovom *Musicalische Ehrenfreudt*, datiranim v Ljubljani na novega leta dan 1618, izrecno napisal, da so trojice plesov namenjene dejanskemu plesu in ne zgolj poslušanju, je le-to eden izmed redkih, a zato zelo zgovornih dokazov o tem aspektu plemiške etikete v našem prostoru, ki je šele v zadnjih dveh desetletjih našel svoje mesto v okviru slovenskih muzikoloških raziskav.¹³

Širše zanimiva je zbirka ansambelskih instrumentalnih plesov za izvedbe na gostijah in slavjih aristokratskih krogov, *Musicalische Tafelfreudt*, ki jo je leta 1621 posvetil kranjskim deželnim stanovom. V njej so skladbe, v katerih so nekatere italijanske glasbene novosti, kot so oznake za dinamiko, sicer pa so presenetljivo blizu anglo-nemškemu ansambelskemu slogu, ki ga je verjetno spoznal v delih Valentina Haussmanna. Če sta instrumentalni zbirki blizu severnemu slogu, pa je Poscheva vokalna zbirka, *Harmonia concertans*, ki jo je v tisk poslala njegova vdova leta 1623, po svojem značaju povsem primerljiva z deli nekaterih italijanskih sodobnikov, predvsem tistih, ki so bili povezani tudi z močno italianiziranim dvorom v Gradcu. Dela Isaaca Poscha tako v celoti predstavljajo zanimivo mešanico glasbenih elementov različnih »šolk«: nemške, italijanske in posredno celo angleške, kar ga, kot rečeno, umešča med evropsko zanimive skladatelje. Hkrati pa je kot skladatelj, ki je svoja dela pisal za potrebe lokalnega plemstva, bistveno prispeval k razumevanju najsodobnejše glasbe v tem prostoru.

Življenje in glasbena dela skladatelja Isaaca Poscha so trenutno najboljše in najsodobnejše obdelana tema iz glasbene dediščine slovenskega prostora v 17. stoletju. Poleg vrste člankov, predvsem pa monografije v slovenskem jeziku,¹⁴ je v lanskem letu izšel tudi revidiran in dopolnjen prevod tega dela v angleškem jeziku, ki je trenutno najizčrpnjši

¹³ O plesnem aspektu Poscheve zbirke gl. Metoda Kokole, Plesna glasba zgodnjega 17. stoletja: instrumentalne suite Isaaca Poscha, *Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca*, ur. Jurij Snoj in Darja Frelj, Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2000, str. 87–104, predvsem pa novejšo študijo iste avtorice, *The dances of Posch's collection Musicalische Ehrenfreudt as functional music, De musica disserenda* 2/2 (2006), str. 75–98.

¹⁴ Metoda Kokole, *Isaac Posch »diditus Eois Hesperisque plagis – slavjen v deželah Zore in Zatona«: zgodnjebaročni skladatelj na Koroškem in Kranjskem*, Ljubljana, Založba ZRC, 1999.

in najzanesljivejši vir za morebitne nadaljnje študije ali primerjalno uporabo v najširših mednarodnih muzikoloških krogih.¹⁵ V sodobnih znanstvenokritičnih izdajah so bila v sodobni notaciji objavljena tudi vsa skladateljeva znana glasbena dela.¹⁶

V istem času, ko je Isaac Posch skladal za koroško in kranjsko elito, ki se je med Ljubljano in Gradcem navduševala nad njegovimi nekaterimi močno italianiziranimi deli in verjetno plesala po italijanskem načinu na njegovo glasbo, je ne tako daleč stran, v beneškem Kopru, v nekaterih pogledih sorodno glasbo ustvarjal skladatelj Gabriello Puliti (ok. 1580–1644), minoritski brat, doma iz Toskane.¹⁷ Tudi njegov ohranjeni glasbeni opus (vsega skupaj je med 1600 in 1635 napisal vsaj 36 del oziroma izdal toliko oštevilčenih zbirk) je v celoti (vse, kar je bilo dovolj ohranjeno) objavljen v sedmih zvezkih znanstvenokritične zbirke *Monumenta artis musicae Sloveniae*.¹⁸ Pulitijevo delo je bilo doslej v veliki meri tudi glasbeno analizirano in umeščeno v povsem italijansko glasbeno življenje prestolnice beneške Istre, kjer je zagotovo bival in ustvarjal v letih 1606–1609, 1614–1620 in 1622–1624.¹⁹ Ker je Puliti nekaj časa deloval tudi v danes hrvaški Istri ter v danes italijanskem Trstu in v Miljah, njegov opus preučujejo tudi hrvaški in italijanski muzikologi.²⁰

Gabriello Puliti se je rodil ok. 1580 v Montepulcianu pri Arezzu v Toskani. Najzgodnejša dokumenta o njegovi skladateljski dejavnosti predstavljata zbirki tradicionalnih petglasnih motetov in psalmov, tiskani v letih 1600 in 1602, ko je že deloval kot

¹⁵ Metoda Kokole, *Isaac Posch »diditus Eois Hesperisque plagis – praised in the lands of Dawn and Sunset«*, Frankfurt [...], Peter Lang, 2009.

¹⁶ Isaac Posch, *Musicalische Ehrenfreudt (1618)*, ur. Metoda Kokole, *Monumenta artis musicae Sloveniae XXX*, Ljubljana, ZRC SAZU, 1996; Isaac Posch, *Musicalische Tafelfreudt (1621)*, ur. Metoda Kokole, *Monumenta artis musicae Sloveniae XXXI*, Ljubljana, ZRC SAZU, 1996; Isaac Posch, *Harmonia concertans (1623)*, ur. Metoda Kokole, *Monumenta artis musicae Sloveniae XXXV*, Ljubljana, ZRC SAZU, 1998; Isaac Posch, *Pet motetov / Five Motets*, ur. Domen Marinčič, *Monumenta artis musicae Sloveniae. Supplementa 2*, Ljubljana, ZRC SAZU, 2008.

¹⁷ Poskus sistematičnega bio- in bibliografskega opisa v slovenskem jeziku je izšel kot uvodno besedilo k prvemu zvezku skladateljevih zbranih del. Metoda Kokole, Uvod, *Gabriello Puliti, Sacri concentus (1614), Pungenti dardi spirituali (1618)*, ur. Metoda Kokole, *Monumenta artis musicae Sloveniae XL*, Ljubljana, ZRC SAZU, 2001, str. XIII–XV.

¹⁸ Pulitiju so posvečeni zvezki: 40, 42, 44, 46, 48, 50 in 54. Glasbena dela, ki jih je napisal v Kopru in za potrebe koprškega glasbenega življenja, so naslednja: Gabriello Puliti, *Sacri concentus (1614), Pungenti dardi spirituali (1618)*, ur. Metoda Kokole, *Monumenta artis musicae Sloveniae XL*, Ljubljana, ZRC SAZU, 2001; Gabriello Puliti, *Lilia convallium (1629), Sacri accenti (1620)*, ur. Metoda Kokole, *Monumenta artis musicae Sloveniae XLII*, Ljubljana, ZRC SAZU, 2002; Gabriello Puliti, *Il secondo libro delle messe (1624)*, ur. Ennio Stipčević, *Monumenta artis musicae Sloveniae XLVIII*, Ljubljana, ZRC SAZU, 2006.

¹⁹ O Pulitiju gl. tudi del razprave Metoda Kokole, Sacred music in »Capo d'Istria« in the 17th century, *Barocco Padano 4*, ur. Alberto Colzani [...], Contributi musicologici del Centro Ricerche dell'A.M.I.S. 16, Como, A.M.I.S., 2006, str. 225–261: 228–240.

²⁰ Ennio Stipčević, Uvodna razmatranja o umjetnosti Gabriella Pulitija, *Arti musices 14* (1983), str. 33–50; isti, Gabriello Puliti, ranobarokni skladatelj u Istri, *Musica incognita: Ivan Lukačić i njegova doba*, Šibenik, Gradska Knjižnica Juraj Sizgorić, 1998, str. 21–42; Nikola Lovrinić, *Gabriello Puliti: Sacrae cantiones (1600) – transkripcija, analiza i kontekst nastanka. Primjer zbirke moteta sjevernotalijanskoga kruga s kraja 16. stoljeća*, Zagreb, 2007 (Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu, magistrska naloga).

minoritski brat in organist v samostanih v Pontremoliju in v Piacenzi. Od januarja 1604 dalje je živel v Istri, najprej v Pulju, potem pa v Kopru, v Miljah, zopet v Kopru, v Trstu, pa spet v Kopru, malo v Labinu, ponovno v Kopru in nazadnje v Trstu, kjer je verjetno leta 1644 tudi umrl.

Prav leta, ko je bil stolni organist v Kopru, so bila njegovo najplodnejše obdobje skladateljskega ustvarjanja. Leta 1614 je v Benetkah izdal dve zbirki duhovne glasbe, dvajset psalmov v zbirki *Psalmodia vespertina*²¹ in zbirko motetov za enega do tri glasove in basso continuo, ki je v nekaterih pogledih sorodna Poschevi nekoliko poznejši zgoraj omenjeni zbirki.²² *Psalmodia vespertina* je bila natisnjena kot skladateljev opus 13, kar pomeni, da je danes več kot polovica njegovih zgodnejših del izgubljena. Čeprav je zbirka le delno ohranjena, predstavlja dragocen dokument za zgodovino glasbe na Slovenskem, saj dokazuje Pulitijeve zveze in stike z bližnjimi notranjeavstrijskimi deželami, predvsem s Kranjsko. Puliti je svoje psalme po nasvetu tržaškega škofa Ursina Bertija naslovil na opata cistercijskega samostana v Stični in svetovalca nadvojvode Ferdinanda, Jakoba Reinprechta. Ta je slovel kot goreč protireformator in poleg ljubljanskega škofa Tomaža Hrena najradodarnější pospeševalec umetnosti na Kranjskem. Da bi na opata, ki mu je posvetil svoje delo, napravil vtis, je ustvaril dela za štiri enake glasove in orgelski continuo, kar je ustrezalo potrebam samostanskega bogoslužja.²³

Z notranjeavstrijskimi deželami ga povezuje tudi zbirka madrigalov s posvetilom nadvojvodi Ferdinandu leta 1609²⁴ in ne nazadnje velja omeniti, da so bile kar štiri Pulitijeve zbirke popisane v zgoraj omenjenem inventarju ljubljanske stolnice.²⁵ Sicer pa mreža njegovih mecenov in zaščitnikov kaže na njegove cerkvene, pa tudi posvetne zveze po Istri in predvsem v Kopru.²⁶ Tako je leta 1615 zbirko triglasnih instrumentalnih vilanel *Lunario armonico perpetuo* posvetil Michielu Bonzi iz Kopra, in sicer z mislijo na njegovega sina Maria, ki je bil skladateljev učenec.²⁷ Posamezne skladbe so posvečene večjim italijanskim mestom, vključno s Koprom (*Capo d'Istria Unica*); v zbirki je natisnjena tudi skladba koprskega lutnarja Celia Porra, ki opeva Verono. Mariu Bonzi

²¹ Gabriello Puliti, *Psalmodia vespertina, omnium solemnitatum totius anni iuxta ritum Sacrosanctae Romanae Ecclesiae, quatuor vocibus paribus concinenda, una cum parte organica, opera XIII*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1614 (RISM P 5651).

²² *Sacri concentus, unis, binis, ternisque vocibus, una cum parte organica, opera XIII*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1614 (RISM P 5652); delo je nepopolno ohranjeno; manjka glasovni zvezek za tenor. Posvečeno je Giovanniju Turrianiju, škofu na Krku.

²³ Gl. tudi J. Höfler, nav. delo, 1978, str. 48.

²⁴ Gl. tudi Gabriello Puliti, *Baci ardenti (1609), Armonici accenti (1621)*, ur. Bojan Bujić in Ennio Stipčević, *Monumenta artis musicae Sloveniae XLIV*, Ljubljana, ZRC SAZU, 2003.

²⁵ »Madrigalia Gabrielis Puliti 5 Vocum; Fantasie Gabrielis Puliti a 2; Lunario Harmonico Gabrielis Puliti a 3; Missae Gabrielis Puliti cum Parti[tura] a 4«.

²⁶ O socialni mreži, kot se kaže iz posvetil njegovih glasbenih del, gl. Metoda Kokole, »Servitore affetionatissimo Fra Gabriello Puliti« and the dedicatees of his published music works (1600–1635): from institutional commission via a search for protection to an expression of affection, *De musica disserenda* 3/2 (2007), str. 107–134.

²⁷ Gabriello Puliti, *Lunario armonico perpetuo, calculato al meridiano, & clima delle principali città d'Italia. A tre voci [...] Opera XVI*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1615 (RISM P 5653). Delo žal ni v celoti ohranjeno.

je leta 1618 posvetil še instrumentalno zbirko *Fantasia, scherzi et capricci* za violino ali kornet solo in basso continuo.

Naslednja Pulitijeva dela v glavnem vsebujejo motete za glas in instrumentalno spremljavo: *Pungenti dardi spirituali* (1618), *Lilia convallium in Sacri accenti* (obe iz 1620) in *Celesti ardori; libro quinto delli concerti a una voce sola di tenore* iz leta 1622, ki edino ni ohranjeno. Vse omenjene monodične zbirke sodijo med Pulitijeva najnaprednejša duhovna dela. Puliti je očitno res prisluhnil potrebam in željam koprške stolnice in je denimo motete zbirke *Sacri accenti* uredil tako, da so se prilegali prav liturgičnemu koledarju koprške škofije. Dva moteta sta bila napisana celo izrecno za največja lokalna praznika, za dan sv. Nazarija in dan sv. Cecilije, ki sta ju spremljali tudi večdnevni sejmski prireditvi z vrsto tudi glasbenih dogodkov.

Pulitijeva druga dela, več zbirk večglasnih psalmov, dve maši itd., kot konkretni primeri ohranjenega repertoarja kažejo na raznovrstnost glasbe, ki se je v prvih desetletjih 17. stoletja in še dlje tudi dejansko slišala, pa ne samo v Kopru, temveč, kot kaže ljubljanski inventar, tudi drugod po slovenskem ozemlju. Gre torej za dela v novem, t. i. baročnem slogu, torej s spremljavo instrumentov, predvsem orgel, pozneje tudi tako rekoč obveznih dveh violin in še kakega basovskega godala, hkrati pa tudi za večglasna dela a cappella po starejših modelih, a vendarle s sodobnejšim glasbenim jezikom. Glasbena dela za zbor, soliste in glasbila so, glede na število ohranjenih partov in druge podatke, izvajali le ob slovesnejših priložnostih in s pomočjo najetih, tudi »uvoženih« glasbenikov.

O glasbenem življenju in skladateljih tedaj beneških predelov današnje Slovenije Dragotin Cvetko ni pisal,²⁸ pač pa jim je sorazmerno veliko prostora v svoji monografiji namenil Janez Höfler, ki je tudi prvi raziskoval in deloma popisoval glasbene vire danes slovenskih primorskih mest. Ti so za razliko od osrednjeslovenskega prostora veliko bolje ohranjeni, predvsem kar se tiče rokopisnega gradiva iz druge polovice 17. stoletja.²⁹ Glede na Cvetkov odpor do italijanske dediščine naših primorskih mest seveda ne preseneča, da so se z bogatim gradivom zato upravičeno ukvarjali Italijani, predvsem tržaški muzikolog Giuseppe Radole, ki je po več desetletjih svojega raziskovalnega dela v Istri leta 1990 objavil še vedno edino samostojno znanstveno monografijo o glasbi v Kopru.³⁰ Poleg njega je za osvetlitev posameznih tematik, ki se tičejo tudi slovenskih primorskih mest, na primer fenomena akademij, v okviru katerih je nastalo tudi marsikatero glasbeno delo, poskrbel tudi Ivano Cavallini.³¹

²⁸ Prav tako jih po že objavljenih izsledkih Janeza Höflerja ni vključeval v svoja pozneje pisana pregledna dela, npr. D. Cvetko, nav. delo, 1991.

²⁹ Še posebno o Kopru gl. Janez Höfler, Glasbeniki koprške stolnice v 17. in 18. stoletju, *Kronika* 16 (1968), str. 140–144.

³⁰ Giuseppe Radole, *La musica a Capodistria*, Trst, Centro studi storico-religiosi Friuli–Venezia Giulia, 1990.

³¹ Za razpravo o glasbi v 17. stoletju sta verjetno najpomembnejši *Accademia Palladia* (1567–1637; predvsem so se ukvarjali s filozofijo, etiko, poezijo itd., verjetno tudi z glasbo, saj so razni v njenem okviru pisani dialogi in razne *favole* skoraj zagotovo imeli tudi glasbeno spremljavo) in leta 1646 oživljena akademija, ki se je zato poimenovala *Accademia dei Risorti* in je nato delovala do leta 1806 (ta je bila sodeč po zadnjih raziskavah tudi pedagoška ustanova). Gl. predvsem Ivano Cavallini, *Musica, cultura e spettacolo in Istria tra '500 e '600*, Firenze, Olschki, 1990 (posamezni segmenti). Gl. tudi Ivano Cavallini, *Musica e filosofia nell'Accademia Palladiana*

Od leta 2001 se z gradivom in raziskavami glasbenega življenja v slovenskih primorskih mestih intenzivno ukvarja skupina raziskovalk in raziskovalcev na Muzikološkem inštitutu ZRC SAZU. V okviru dveh dosedanjih raziskovalnih projektov so bili na več načinov popisani tam ohranjeni glasbeni tiski in rokopisi.³² Najbogatejši je z rokopisi iz 17. stoletja Škofijski arhiv Koper, katerega vsi viri so sedaj popisani v mednarodni podatkovni zbirki RISM, serija A/II. Raziskovalni rezultati so bili javnosti predstavljeni v okviru pregledne razstave ob zaključku prvega projekta, ko je izšel tudi poseben *Vodnik po razstavi Glasbena dediščina slovenskih obalnih mest do 19. stoletja*.³³ Glede obravnavanega obdobja so predvsem pomembna naslednja poglavja te publikacije: »Gabriello Puliti: prvi istrski monodik«, »Redki glasbeni tiski 17. stoletja«, »Ohranjene rokopisne muzikalije 17. stoletja« in »Antonio Tarsia: organist koprške stolnice in skladatelj«. Plod specifičnih raziskav popisane gradiva je tudi nekaj objavljenih razprav, med katerimi sta vsaj dve skoraj izključno posvečeni 17. stoletju.³⁴ Opozorilo na bogato dediščino je v zadnjem času spodbudilo tudi domačine, ki so se začeli posvečati svoji pretekli glasbeni zgodovini. Priredili so že več razstav in izdali ustrezne spremljajoče publikacije, katerih vsaj del je posvečen tudi glasbi in glasbenemu življenju v 17. stoletju.³⁵

Med ohranjenimi rokopisnimi notnimi deli v fondu Škofijskega arhiva Koper se danes nahaja tudi 26 skladb Antonia Tarsie (1643–1722), koprškega plemiča, ki ga je od 1662 pa vse do 1710 koprška stolnica redno plačevala za službo organista. Očitno pa je

di Capodistria: Considerazioni sul dialogo »Dieci de' Cento dubbi amorosi« (1621), *Atti del Centro di ricerche storiche – Rovigno* 17, Rovinj, Unione degli Italiani dell'Istria e di Fiume, Trst, Università Popolare, 1986–87, str. 195–213; isti, La diffusione del madrigale in Istria: i Casentini e Gabriello Puliti, *Muzikološki zbornik* 23 (1987), str. 39–69: 62–65. Gl. tudi prevode njegovih ključnih razprav v hrvaščino: Ivano Cavallini, *Istarske glazbene teme i portreti od 16. do 19. stoljeća*, Žminj, Čakavski sabor, 2007, str. 45–82.

³² Glasbeni viri 16. do 18. stoletja s posebnim ozirom na slovenske primorske arhive (J6-3122; 1. 7. 2001–30. 6. 2003) in Cerkevni glasbeni fond slovenskih obalnih mest (J6-9544; 1. 7. 2007–30. 6. 2010). Tiskano gradivo, ki se nanaša na 17. stoletje, danes hranita arhiv cerkve sv. Jurija v Piranu in Škofijski arhiv Koper (iz fonda katedrale), v katerem je tudi večji fond rokopisnega notnega gradiva iz tega časa. Nekaj liturgičnih knjig v koralni notaciji iz tega stoletja je danes tudi v Osrednji knjižnici Srečka Vilharja, prvotno pa so bile le-te iz fondov nekaterih primorskih samostanov.

³³ *Glasbena dediščina slovenskih obalnih mest do 19. stoletja. Vodnik po razstavi*, ur. Alenka Bagarič in Metoda Kokole, Ljubljana, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Založba ZRC, 2003.

³⁴ M. Kokole, *Sacred music in »Capo d'Istria«*, nav. delo., 2006; ista, *Sacred works by G. A. Rigatti and other Venetian composers in the context of musical life in Koper in the 17th century, Early music. Context and ideas* II, Krakov, Institute of Musicology, Jagiellonian University, 2008, str. 198–227.

³⁵ Obe v nadaljevanju navedeni publikaciji sta v celoti dvojezični, z besedili v slovenskem in italijanskem jeziku. *Glasbeno življenje v slovenskih obalnih mestih do 19. stoletja. Zbornik prispevkov in popis eksponatov*, ur. Vlasta Beltram, Koper, Pokrajinski muzej, 2006 (pomembna sta predvsem prispevka Vlaste Beltram in Helene Gardina, ki vsebujeta tudi nekaj prej neobjavljenih novih podatkov); Darja Koter, *Musica coelestis et musica profana. Glasbeni motivi v likovni dediščini od severne Istre do Vremske doline*, Koper, Pokrajinski muzej, 2008. Obravnavanemu obdobju je posvečen tudi del diplomske naloge Helene Gardina, *Glasbeno življenje v Kopru v času Beneške republike*, Ljubljana, 2007 (Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, diplomska naloga).

v stolnici opravljal še vrsto drugih funkcij in je nasploh skrbel za glasbo v tej ustanovi, kjer je to skoraj štirideset let pred njim počel Gabriello Puliti. Prav iz stolničnih knjig izdatkov, ki so glavni vir za dosedanje rekonstrukcije Tarsieve biografije, je znana tudi vrsta imen drugih glasbenikov, zaslužnih za glasbeno življenje v Kopru, ki je sicer zaradi kuge v 30. letih začasno zamrlo, a je pozneje, sredi stoletja zopet oživilo. Med povsem neznanimi glasbeniki, ki sta jih prva odkrivala Janez Höfler in Giuseppe Radole,³⁶ sta bila v zadnjih letih v okviru projektne raziskave identificirana še dva kapelnika, ki ju na neki način lahko povezujemo tudi z ohranjeno glasbo, in sicer oba člana koprskega servitskega reda: Antonio Julii iz Padove, delujoč v tridesetih letih, in Filippo Campagna iz osemdesetih let 17. stoletja.³⁷ Prav glasbene aktivnosti posameznih cerkvenih redov v 17. stoletju sodijo med zelo malo raziskane ali celo neraziskane teme, čeprav, kot kažeta navedena primera, govorijo najdeni drobci informacij v prid hipotezi, da so bili redovi – ne samo jezuitski – še kako pomembni za celotno glasbeno življenje, ne le v Kopru, temveč po vsem ozemlju današnje Slovenije.

Primarno glasbeno gradivo iz 17. stoletja (okoli 200 glasbenih del, predvsem iz druge polovice stoletja), ki je ohranjeno v Kopru, je sicer popisano, a ne v celoti raziskano, in zato omogoča vrsto nadaljnjih študij, ki bodo lahko osvetlile podrobnosti tam izvajane glasbe, njenega značaja, povezav z večjimi italijanskimi glasbenimi središči in glasbeniki ter še kaj. Kot primer usmerjene študije je bil raziskan večji fond 29 rokopisnih prepisov skladb (12 mašnih stavkov, 10 psalmov in 7 motetov in antifon) ter dveh glasbenih tiskov pomembnega beneškega skladatelja Giovannijsa Antonia Rigattija, ki je bil s Kopro povezan tudi preko posvetila ponatisa ene od svojih zbirk.³⁸ 11 skladb ni bilo mogoče identificirati z Rigattijevimi deli, ki so izšla v njegovih tiskanih knjigah, in gre morda celo za unikate. Analiza notnega gradiva je razkrila tipe izvajane glasbe, izvajalske možnosti kapele in način dela v kapeli. Prepisovalcev je bilo vsega skupaj sedem in njihove rokopise lahko datiramo v čas zadnjih treh do štirih desetletij 17. stoletja. Zelo povedno je, da so po potrebi izvirnike tudi prirejali, na primer tako, da so zmanjšali število glasov, če ni bilo dovolj pevcev, ali pa opustili instrumentalno spremljavo (na primer violini).

Eden od prepisovalcev Rigattijevih skladb ali vsaj določenih partov je bil tudi že omenjeni Antonio Tarsia, ki se je s prepisovanjem velikega števila del očitno tudi sam učil ali vsaj izpopolnjeval svoje glasbeno znanje, in to do take mere, da je nato tudi sam skladal v podobnem načinu.³⁹ Ime Antonio Tarsia je bilo do leta 1965, ko ga je odkril Giuseppe Radole,⁴⁰ povsem neznano. Od slovenskih muzikologov ga je najpodrobneje

³⁶ J. Höfler, *Glasbeniki koprskeske stolnice*, nav. delo, 1968, str. 140–144.

³⁷ Prej spregledani podatki o obeh se nahajajo v omenjenih računskih knjigah, poleg tega pa sta obe imeni neposredno povezani z nekaterimi glasbenimi tiski iz 17. stoletja, ki so še danes ohranjeni v Kopru. O Antoniu iz Padove gl. delo, navedeno v opombi 34.

³⁸ M. Kokole, *Sacred works by G. A. Rigatti*, nav. delo, 2008, str. 198–227.

³⁹ O tem nastaja razprava na podlagi prispevka z naslovom *A largely self-taught composer Antonio Tarsia and his »teachers«*: G. A. Rigatti, G. Legrenzi, Th. Orgiani, N. Monferrato, G. B. Bassani and others, ki ga je avtorica besedila predstavila leta 2009 na muzikološkem znanstvenem sestanku v Milanu.

⁴⁰ Giuseppe Radole, *Musica e musicisti in Istria nel Cinque e Seicento*, *Atti e memorie della Società istriana di archeologia e storia patria* 65 (1965), str. 147–214 (Tarsia na str. 195).

obravnaval Janez Höfler v poznih šestdesetih letih. Njegove skladbe, predvsem motetne, je tudi podrobneje analiziral.⁴¹

Nato je Tarsia za celih dvajset let utonil v pozabo, dokler ni Radole leta 1990 v dodatku svoje knjige o glasbi v Kopru objavil svojo transkripcijo in obsežno analizo skladateljevega najzgodnejšega dela, duhovnega dialoga med angelom in človekom iz leta 1660.⁴² Koprčani so se svojega rojaka spomnili predvsem leta 1993, ob 350. obletnici njegovega rojstva. Posvetili so mu znanstveno srečanje, katerega rezultat je bila vrsta objav tako biografskih kot tudi analitičnih razprav, ki so osvetlile življenje, delo in čas, v katerem je ustvarjal.⁴³ V letih 1992–1993 je Milko Bizjak v samozaložbi izdal svoje transkripcije večine skladateljevih del.⁴⁴ Šele leta 2006 je skladatelj dobil svoje geslo v eni izmed svetovnih glasbenih enciklopedij.⁴⁵

Tarsia je dejansko pisal podobne skladbe, kot jih je tudi prepisoval. V njegovem opusu, ki je nastajal med 1660 in 1718, je 6 mašnih stavkov, 11 psalmov, 3 responsorialni spevi, 1 magnifikat, 10 motetov oz. antifon ter 1 dialog. Kljub veliki pozornosti, ki jo je bil skladatelj deležen leta 1993, pa niti njegovo življenje, predvsem tisto izven katedrale, niti njegov opus še nista povsem ovrednotena. Zagotovo bi si kot glavni tvorec in duša glasbenega življenja v koprski katedrali zaslužil monografsko obravnavo, kjer bi bile njegove skladbe analizirane v primerjavi s tistimi, ki so mu služile za zgled, in tistimi, ki so v tem času nastajale po Italiji; tudi nove znanstvenokritične izdaje vsaj najboljših kompozicij bi bile zelo dobrodošle.

Cerkveno glasbeno življenje v Kopru v 17. stoletju je prav zaradi Tarsieve glasbene zapuščine – ta je poleg njegovih lastnih skladb obsegala tudi glasbeni arhiv vseh del, ki jih je hranila stolnica, in ki se je skoraj po čudežu ohranil do danes – sorazmerno dobro znano in ga vsekakor lahko apliciramo tudi na glasbeno delovanje osrednjih ustanov, kot je bila na primer ljubljanska stolnica in druge, od katerih pa žal nimamo nobenih materialnih glasbenih ostalin iz obravnavanega časa, le sekundarne beležke, popise itd.

Veliko težja je rekonstrukcija posvetnega glasbenega življenja, saj se v Sloveniji ni ohranilo skorajda nič glasbenih ostalin, zato o tem zaenkrat lahko sklepamo le na podlagi fragmentarnih beležk v sekundarnem arhivskem gradivu, kjer se omenjajo na primer glasbila, instrumentalisti ali pa priložnosti, ob katerih so muzicirali. Pri rekonstrukciji si seveda pomagamo tudi z nekaterimi glasbenimi tiski, ki so nastali na tem prostoru ali za

⁴¹ J. Höfler, *Glasbeniki koprške stolnice*, nav. delo, 1968, str. 142–143; Janez Höfler, *Motetske kompozicije Antonia Tarsie*, *Zvuk* 83 (1968), str. 163–168.

⁴² G. Radole, nav. delo, 1990, str. 49–55.

⁴³ Gl. v celoti dvojezični zbornik *Antonio Tarsia, 1643–1722, 350 let / anni*, ur. Salvator Žitko, Koper, Izvršni svet Skupščine občine Koper, 1993. Prispevki so bili ponatisnjeni v 30. letniku *Muzikološkega zbornika* leta 1994, kjer so bila dodana še tri prej neobjavljena besedila. Leta 1999 je ponovno izšla še revidirana razprava Tomaža Faganela, *Skladateljska zapuščina glasbenika iz Kopra Antonia Tarsie*, *Zbornik radova s Prvog mednarodnog muzikološkog skupa U znaku Carlote Grisi*, ur. Ivana Paula Gortan-Carlin, Novigrad, Pučko otvoreno učilište, 1999, str. 45–58.

⁴⁴ *Musica sacra Slovenica* 4–11, 13–15, 17, 31–36, 38, ur. Milko Bizjak, Ljubljana, Edition Bizjak, 1992–1993.

⁴⁵ Metoda Kokole, Tarsia, Antonio, Nazario, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil* 16, Kassel [...], Bärenreiter, 2006, stolp. 519–520.

ta prostor, a niso ohranjeni v slovenskih arhivih, na primer posvetna dela Isaaca Poscha in Gabriella Pulitija, ali pa rokopisni prepisi baletov in sonat Janeza Krstnika Dolarja.

Vsekakor iz zbranih podatkov vemo, da je bila tudi posvetna glasba vsaj tako dobro razvita in prisotna kot cerkvena. Muziciralo se je po domovih premožnejšega meščanstva in plemstva (glasbene večšine so še vedno sodile v njihovo obvezno osnovno izobrazbo), pa najsi je šlo za solistično igranje za lastni užitek ali skupinsko za širše stanovske kroge, kar je bilo tudi sicer eno od poslanstev na primer akademskih združenj. Le-ta so bila v krajih z beneško upravo že od 16. stoletja dalje, v Ljubljani pa je čas za tako ustanovo dozorel na prelomu v 18. stoletje. V okviru instrumentalnega muziciranja ohranjene skladbe in fragmenti kažejo na vse večjo popularnost godal, priljubljenost glasbil s tipkami, sicer pa prednjačijo skladbe plesnega značaja, ki so lahko služile za ples ali pa za glasbeno ozadje gostij in drugih slavij.⁴⁶

Med posvetnimi vokalnimi deli so bili na slovenskem ozemlju prisotni madrigali oz. pesmi z instrumentalno spremljavo tipa arije, pozneje pa kantate. Žal je tudi glede tega gradivo več kot skopo; pač pa nam sekundarni viri pomagajo pri rekonstrukciji začetkov glasbeno-dramatskih predstav in sredi stoletja tudi prvih uprizoritev italijanske opere. Če so v obalnih mestih v vlogi pobudnikov zgodnejših glasbeno-dramatskih zvrsti nastopale akademije, so v zaledju in v notranjosti slovenskega etničnega ozemlja za to od začetka 17. stoletja dalje skrbeli predvsem jezuiti.

Žal o glasbi ljubljanskih jezuitov v 17. stoletju, vključno z glasbenimi vložki v šolskih igrah, vemo le to, da je obstajala, ni pa se ohranilo prav nič notnega gradiva, zgolj sekundarne beležke o glasbenikih, nekaj imen skladateljev (na primer Janez Jurij Hočevar, ki je bil glasbeni direktor jezuitskega gledališča in je napisal glasbo k vsaj petim šolskim igram, Marijan Čadež in Mihael Omersa; vsi so na prelomu stoletja pisali tudi sedaj izgubljene oratorije) in naslovov del ter namigi na priložnosti, ko se je muziciralo.⁴⁷

⁴⁶ Tej »modi« sledimo od Poschevih zbirk iz let 1618 in 1621, Pulitijevih scherzov in fantazij oz. skladbic za eno do tri glasbila, Dolarjevih baletov in fragmenta tiska iz sedemdesetih let 17. stoletja, ki se je našel med notarskimi spisi Antonia Tarsie, do na primer skladbic, prepisanih okoli leta 1691, v rokopisu št. 272, ki ga hrani Rokopisna zbirka NUK v Ljubljani. Ne gre zanemariti tudi tovrstnega repertoarja, ki ga je v Ljubljani v svojem prodajnem katalogu leta 1678 ponujal tiskar Janez Krstnik Mayr. Gl. navedek v J. Höfler, nav. delo, 1978, str. 98–99.

⁴⁷ O jezuitskem redu in kolegiju v Ljubljani obstajata dva zbornika, ki vsebujeta tudi krajši pregledni razpravi o glasbenih prizadevanjih: Edo Škulj, Jezuiti in slovenska cerkvena glasba, *Jezuiti na Slovenskem*, Redovništvo na Slovenskem 3, Ljubljana, Inštitut za zgodovino cerkve in Provincialat slovenske province Družbe Jezusove, 1992, str. 105–118; Tomaž Faganel, Glasbeno delo v ljubljanskem kolegiju: poskus prikaza ustroja in njegove vsebinske zasnove, *Jezuitski kolegij v Ljubljani (1597–1773)*, ur. Vincenc Rajšp, Redovništvo na Slovenskem 4, Ljubljana, Zgodovinski inštitut Milka Kosa Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU [...], 1998, str. 229–233. Gl. tudi Tomaž Faganel, Die Musiktätigkeit der Jesuiten im 17. Jahrhundert im slowenischen Raum zwischen Provinz und Metropole, *Musik der geistlichen Orden in Mitteleuropa zwischen Tridentinum und Josephinismus*, ur. Ladislav Kačič, Bratislava, Slavistický kabinet SAV, 1997, str. 87–93; P. Kuret, nav. delo, 2000, str. 147–155; Edo Škulj, Slowenische Jesuiten und die Kirchenmusik, *Gegenreformation und Barock in Mitteleuropa in der Slowakei*, ur. Ladislav Kačič, Bratislava, Slavistický kabinet SAV, 2000, str. 133–145; Tomaž Faganel, Der Einfluß der slowenischen Jesuiten auf die musikalischen Zustände in Mitteleuropa im 17. Jahrhundert, *Muzikološki zbornik* 40/1–2 (2004), str. 249–256.

Prav zato se o tej temi ne da govoriti drugače kot hipotetično in v primerjavi z glasbo drugih jezuitskih ustanov po habsburških deželah, ki je bolje dokumentirana. Vsekakor bi bilo treba tudi glede sekundarnih podatkov ponovno sistematično pregledati sedaj objavljeno in prevedeno kroniko oz. letopis ljubljanskega kolegija⁴⁸ in zbrano primerjati z najnovejšimi glasbenimi katalogi in popisi. Tudi ponovni pogled v ohranjene sinopse iger ne bi bil odveč.

Dovolj dobro pa so danes raziskani začetki opernih prizadevanj na Slovenskem, o čemer imamo poleg še vedno temeljnega dela Stanka Škerlja⁴⁹ na razpolago tudi nekaj novejših razprav.⁵⁰ Prvi dokumenti o italijanski operi so sicer sorazmerno zelo zgodnjega datuma (dva izvoda *Euridice* Giulia Caccinija, zabeležena v inventarju ljubljanske stolnice), prva zanesljiva izvedba pa je dokumentirana leta 1660, ob posebni priložnosti na zasebno pobudo. Sklepamo, da so na tak način izvedli tudi operno delo leta 1700, ki pa je še slabše dokumentirano, komaj zadosti, da lahko potrdimo recepcijo te glasbene zvrsti pri nas.

Skromni podatki o opernem uprizarjanju pa so nedvomno v nasprotju z več kot očitnim zanimanjem domačega plemstva za glasbeno gledališče. O tem lahko dovolj zanesljivo sklepamo po velikem številu še danes ohranjenih tiskanih besedil italijanskih oper, ki so jim ljubljanski plemiči in operni ljubitelji prisostvovali po bližnjih italijanskih in avstrijskih gledališčih, librete pa so nato ohranili v svojih knjižnicah. Danes v Ljubljani o tem priča predvsem bogata zbirka Semeniške knjižnice, v katere predhodnico so librete (nad 300 iz 17. in prve polovice 18. stoletja) darovali predvsem člani takratnih ljubljanskih akademij in ustanovitelji knjižnice.⁵¹

Precej dobro je raziskan tudi glasbeni opus slovenskega skladatelja iz Kamnika Janeza Krstnika Dolarja (1620–1673),⁵² ki je deloval prav v okviru jezuitskega reda, žal razen dveh krajših obdobj med 1645–1647 in 1656–1658 večinoma izven slovenskega ozemlja: v Passauu, Györu in predvsem na Dunaju, kjer je za tamkajšnje potrebe verjetno nastal

⁴⁸ Letopis (*Historia annua Collegii Societatis Jesu Labacensis (1596–1591)*) je v transkripciji in prevodu izdala založba Družina v Ljubljani v letih 2002 in 2003.

⁴⁹ S. Škerlj, nav. delo, str. 13–110.

⁵⁰ Metoda Kokole, Italijanske operne predstave pri Auerspergih sredi 17. stoletja – drobtinica k slovenskemu glasbenemu zgodovinopisju, *Muzikološki zbornik* 35 (1999), str. 115–129; ista, Najzgodnejše opere na Slovenskem. Od Euridice (?) do začetka delovanja stanovskega gledališča, *Stoletja glasbe na Slovenskem*, ur. Primož Kuret, Ljubljana, Festival, 2006, str. 223–247.

⁵¹ O glasbenih virih Semeniške knjižnice na splošno gl. Marijan Smolik, Glasbeno življenje v baročni Ljubljani, *Kronika* 8 (1960), str. 183–193; Jurij Snoj, Glasbeni viri Semeniške knjižnice, *Cerkveni glasbenik* 80 (1987), str. 48–51; Metoda Kokole, Italian operas in Ljubljana in the Seventeenth and Eighteenth centuries, *Il teatro musicale italiano nel Sacro Romano Impero nei secoli XVII e XVIII*, ur. A. Colzani [...], Como, A.M.I.S., 1999, str. 263–291: 271–287 (s katalogom vseh libretoev, urejenih po naslovih v abecednem vrstnem redu).

⁵² O Dolarju gl. Tomaž Faganel, Dolar, Dollar, Tol(l)ar, Thollary, Joannes Baptista, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil* 5, Kassel [...], Bärenreiter, 2001, stolp. 1198–1200, in tam navedeno literaturo; Dolarjev zbornik, ur. Edo Škulj, Knjižnica Cerkvenega glasbenika, Zbirka 5, Knjižna zbirka 15, Ljubljana, Družina, 2002; Edo Škulj, Življenjske postaje Janeza K. Dolarja, *Kamniški zbornik* 16 (2002), str. 141–145; Tomaž Faganel, Trije Kyrie – Dolarjev skladateljski vzorec, *De musica disserenda* 1/1–2 (2005), str. 29–60.

tudi pretežni del njegovega opusa, katerega znani del je zdaj v celoti objavljen.⁵³ Najbrž je odveč poudarjati, da je bila njegova glasba širše znana po habsburških deželah. Pri pisanju svojih lastnih glasbenih del se je naslanjal na dela močno italianiziranega kroga skladateljev na Dunaju v sredini 17. stoletja (npr. Bertalli, Schmelzer, Kerll, Draghi in Biber), predvsem v petdesetih in šestdesetih letih. Njegova duhovna dela so napisana za sestav od 4 do 16 pevskih glasov in mešani ansambel glasbil. Med njegovimi tremi mašami je ena parodična (*Missa sopra la bergamasca*) in ena v značilnem kolosalnem slogu za več zborov (do 32 glasov) ter 16 solistov (*Missa Viennensis*). Tudi instrumentalne sonate so bile verjetno namenjene izvajanju v cerkvi, med posameznimi mašnimi stavki, medtem ko so baleti sodili med razvedrilno glasbo, ki so jo igrali v seminarju.

Glasbene aktivnosti v ljubljanski stolnici v drugi polovici 17. stoletja so prav tako kot delo v jezuitskem kolegiju znane predvsem iz precej bogatih sekundarnih podatkov o tam aktivnih glasbenikih, priložnostih za njihovo muziciranje, poučevanje pevcev itd. Enako kot za jezuitski kolegij pa tudi na tem področju primanjkuje notnih ostalin, ki bi lahko potrdile sicer hipotetično sklepanje o repertoarju in njegovi kvaliteti. Z glasbo v stolnici v drugi polovici 17. stoletja se po Cvetku in Höflerju vse do zadnjega časa ni nihče sistematično ukvarjal. Stanje je deloma prevetрил in posodobil Edo Škulj v razpravi, objavljeni leta 2008, ki pa se nanaša predvsem na leta priprav, načrtovanja, izgradnje, blagoslovitve in končno leta 1707 še posvetitve nove stolnice.⁵⁴

Omenjena razprava se logično navezuje tudi na sočasno porajanje in nato prva leta delovanja prve glasbene ustanove na Slovenskem, celo širše, prve samo glasbi posvečene »akademije« italijanskega tipa v okviru Svetega rimskega cesarstva, ki so jo ljubljanski ustanovitelji, člani drugih ustanov podobnega značaja doma in v Italiji, poimenovali *Academia Philharmonicorum Labacensium* – Akademija ljubljanskih filharmonikov. Na tem mestu ta dovolj dobro raziskani tematski sklop zgolj omenjam in podajam ustrezno literaturo,⁵⁵ saj širša obravnava tako vsebinsko kot tudi kronološko presega okvire moje razprave.

⁵³ Večina del je ohranjena v arhivskem fondu olomuškega knezoškofa Karla Liechtenstein-Castelcornia v Kroměřížu, v sodobnih izdajah so izšla v zbirki *Monumenta artis musicae Sloveniae*: Janez Krstnik Dolar, *Missa Villana*, ur. Mirko Cuderman, *Monumenta artis musicae Sloveniae* IV, Ljubljana, SAZU, 1984 (R 1995); Janez Krstnik Dolar, *Missa sopra la bergamasca*, ur. Tomaž Faganel, *Monumenta artis musicae Sloveniae* XXII, Ljubljana, ZRC SAZU, 1992 (R 1997); Janez Krstnik Dolar, *Psalms / Psalms*, ur. Tomaž Faganel, *Monumenta artis musicae Sloveniae* XXIII, Ljubljana, ZRC SAZU, 1993 (R 1997); Janez Krstnik Dolar, *Balletti – Sonate*, ur. Tomaž Faganel, *Monumenta artis musicae Sloveniae* XXV, Ljubljana, ZRC SAZU, 1994 (R 2004); Janez Krstnik Dolar, *Missa Viennensis*, ur. Uroš Lajovic, *Monumenta artis musicae Sloveniae* XXIX, Ljubljana, ZRC SAZU, 1996.

⁵⁴ Edo Škulj, *Glasba ob posvetitvi stolnice, Stolnica sv. Nikolaja v Ljubljani*, ur. Metod Benedik, Ljubljana, Stolna župnija sv. Nikolaja, Inštitut za zgodovino Cerkve pri Teološki fakulteti, Celje, Društvo Mohorjeva družba, 2008, str. 148–165.

⁵⁵ O tej gl. predvsem Dragotin Cvetko, *Academia Philharmonicorum Labacensis*, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1962; Ivan Klemenčič, *Slovenska filharmonija in njene predhodnice*, Ljubljana, Slovenska filharmonija, 1988; Danilo Pokorn, *Operozi in Academia Philharmonicorum, Academia Operosorum*, ur. Kajetan Gantar, Ljubljana, SAZU, 1994, str. 125–140; Primož Kuret, *Academia philharmonicorum v Ljubljani, Kronika* 43 (1995), str. 19–24; Metoda Kokole,

Naj le opozorim na dejstvo, da so bili mnogi člani te ustanove povezani tako z jezuitskim kolegijem kot tudi z ljubljansko stolnico, pri njihovih izvedbah pa so sodelovali tudi drugi tedanji poklicni glasbeniki, denimo instrumentalisti iz treh cehovskih združenj. Skrbeli so za duhovno in posvetno glasbo tako ob uradnih javnih slavnih kot tudi v zasebnih krogih. To prvo glasbeno združenje na Slovenskem je dejansko povezovalo vsa področja takratne glasbene poustvarjalnosti.

Prav omenjene cehovske glasbene formacije poklicnih glasbenikov instrumentalistov so bile v 17. stoletju bistveni element v mreži instrumentalnega glasbenega – predvsem posvetnega – poustvarjanja v javnih in tudi zasebnih krogih. O teh glasbenikih je ohranjenega veliko sekundarnega arhivskega gradiva, ki pa razen osnovnih objav za Ljubljano⁵⁶ ali samo evidentiranja za Ptuj in Maribor⁵⁷ še čaka na sistematične raziskave. Dobro bi bilo ponovno prevetriti podatke in iskati še nove. Zanimive bi bile tudi vzporednice s sorodnimi formacijami v Celovcu in v Gradcu, saj je bilo njihovo medsebojno sodelovanje doslej opredeljeno le hipotetično.

O instrumentalni glasbeni poustvarjalnosti v tem stoletju imamo sicer precej omemb, vendar pa je zanesljivih virov, kot bi bili na Slovenskem ohranjeni notni zapisi ali izvirna glasbila, le malo. Tudi sistematične raziskave o zgodovini posameznih instrumentov na Slovenskem so redke in pomanjkljive. Največ je verjetno znanega o orglah, o čemer sta v osemdesetih letih pisala predvsem Milko Bizjak in Edo Škulj,⁵⁸ o godalih (violini) je trenutno v pripravi doktorska disertacija Maruše Zupančič s poglavjem, posvečenim 17. stoletju,⁵⁹ o pihalih pa je največ sporadičnih podatkov za to obdobje doslej objavila Darja Koter, ki je tudi sicer v precejšnji meri osvetlila stanje glasbilarstva na Slovenskem v zgodnejših obdobjih, torej tudi v 17. stoletju.⁶⁰

Academia Philharmonicorum Labacensium: zgledi, ustanovitev in delovanje, *Historični seminar* 2, ur. Oto Luthar in Vojislav Likar, Ljubljana, Založba ZRC, 1997, str. 205–222; Primož Kuret, *Slovenska filharmonija = Academia philharmonicorum: 1701–2001*, Ljubljana, Slovenska filharmonija, 2001, str. 13–23; gl. tudi razprave v zborniku *300 let. Academia philharmonicorum Labacensium 1701–2001*, ur. Ivan Klemenčič, Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2004 (predvsem razprave Ivana Klemenčiča, Metode Kokole in Eda Škulja).

⁵⁶ Anton Svetina, Ljubljanski mestni piskači in ljubljanski mestni godbeniki, *Slovenska glasbena revija* 3 (1955), str. 28–29 in 4 (1957), str. 3–5; Andrej Rijavec, Ljubljanski mestni muziki, *Muzikološki zbornik* 2 (1966), str. 37–51; Andrej Rijavec, Deželni trobentači na Kranjskem, *Muzikološki zbornik* 3 (1967), str. 32–40 (sistematično je bilo pregledano zgolj gradivo za 16. stoletje, ki je bilo objavljeno v monografiji: Andrej Rijavec, *Glasbeno delo na Slovenskem v obdobju protestantizma*, Ljubljana, Slovenska matica, 1967).

⁵⁷ Darja Koter, Glasba za pihala, izdelovanje glasbil in instrumentalna dediščina na Slovenskem v evropskem okviru, *Zbornik Pokrajinskega muzeja Ptuj* 1, Ptuj, Pokrajinski muzej, 2003, str. 126–137: 130; ista, Glasbeno življenje na Ptuj v 17. stoletju, *Dolarjev zbornik*, ur. Edo Škulj, Knjižnica Cerkevne glasbenika, Zbirka 5, Knjižna zbirka 15, Ljubljana, Družina, 2002, str. 121–132: 130–131.

⁵⁸ Gl. pregledno delo Edo Škulj in Milko Bizjak, *Orgle na Slovenskem*, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1985 (in tam navedeno literaturo, predvsem članke Milka Bizjaka o baročnem obdobju); gl. tudi uvodni del članka Edo Škulj, *Orgle v Ljubljanski stolnici*, Ljubljana, ZRC SAZU, 1989.

⁵⁹ Maruša Zupančič, *Razvoj violinizma na Slovenskem do začetka druge svetovne vojne* (v pripravi).

⁶⁰ Gl. zbrane podatke v razpravi: Darja Koter, Izdelovalci glasbil na Slovenskem 1606–1918, *Muzikološki zbornik* 39 (2003), str. 123–152.

Izmed ustvarjalcev, ki bi jih bilo potrebno v okviru glasbenega življenja v 17. stoletju na širšem Slovenskem vsekakor bolj natančno obravnavati in na katere je upravičeno opozoril Janez Höfler, naj omenim tržaškega skladatelja Martina Naimona, ki je deloval v Trstu, in Mateja Melisso, ki je deloval v goriškem jezuitskem kolegiju. O obeh je doslej pisal zgolj Höfler. V pričujočo razpravo namenoma niso vključeni glasbeniki, ki so bili sicer slovenskega rodu in sodijo zatorej v slovensko kulturno dediščino, a niso aktivno prispevali k lokalnemu glasbenemu življenju v 17. stoletju. Taka sta bila na primer Daniel Lagkhner, ki je bil rojen v Mariboru, a je bil v 17. stoletju aktiven na Nižjem Avstrijskem, ali pa Gabriel Plavec iz Ljubljane, ki je v prvih desetletjih 17. stoletja deloval v Mainzu.

Naj na koncu povzamem svoja razmišljanja o možnostih oziroma potrebah bodočih raziskav v zvezi z zgodovino glasbene umetnosti na Slovenskem v 17. stoletju. Ključnega pomena je še večja decentralizacija raziskav v smislu tehtnih študij v povezavi z najbližjimi večjimi središči, na primer raziskave arhivov v Mariboru in na Ptuj v navezavi na Gradec, ali pa zbiranje podatkov v goriških arhivih v povezavi s Trstom. Šele ko bomo imeli zares raziskane četudi le drobce o glasbeni poustvarjalnosti (morda celo ustvarjalnosti) manjših lokalnih središč, bomo lahko sestavili realno sliko dogajanja na celotnem slovenskem geografskem prostoru. Največji problem, to je pomanjkanje primarnih virov, ohranjenih muzikalij, bo verjetno tudi v bodoče glavna ovira za kakršno koli relevantno razpravo o glasbenoslogovnem razvoju, pa vendar bi znali raznovrstni sekundarni, predvsem arhivski podatki drugače osvetliti že znana dejstva.

Področja raziskav, ki so bila domala ali povsem prezrta, so predvsem glasbeno izobraževanje (načini pridobivanja glasbene izobrazbe na vseh ravneh), glasbene aktivnosti redovnih skupnosti in ugotavljanje mreže verskih središč oz. redovnih postojank ter njihovih morebitnih glasbenih interaktivnosti. Nekateri podatki o ostalinah v arhivih po vsej Sloveniji kažejo, da življenje v samostanih ni obsegalo le poustvarjanja duhovne glasbe za potrebe liturgičnih obredov, temveč so po samostanih izvajali tudi instrumentalno glasbo. Podatke glede redovnih skupnosti bi bilo treba iskati izven Slovenije v centralnih redovnih arhivih in v raznih kronikah, kot sta bolj znani jezuitska in uršulinska iz Ljubljane. V zvezi s posvetno (tudi instrumentalno) glasbeno dediščino bi bilo dobro tudi sistematično pregledati možnosti za morda še neodkrito lokalno mecenstvo po zgledu znanega primera Turjaških.

Novе študije ne morejo prinesiti bistvenih novosti glede celotne podobe glasbene kulture na Slovenskem v 17. stoletju, lahko pa bi nekatere doslej hipotetične predpostavke bolje podprle z dejstvi, ali pa jih po potrebi modificirale. Zaradi dejanske nadnacionalne narave glasbene dediščine slovenskega prostora v 17. stoletju so študije in pregledi, če so objavljeni v jezikih, razumljivih širšemu krogu strokovnjakov, vsekakor tudi mednarodno zanimivi in zaželjeni.

MUSIC AND MUSICAL LIFE ON THE TERRITORY OF SLOVENIA IN THE SEVENTEENTH CENTURY

Summary

The basis for all future research into the history of music life on the territory of today's Slovenia in the 17th century are undoubtedly the still referential monographs by Dragotin Cvetko (1958) and Janez Höfler (1978). These volumes offer abundant references to sources and have useful indices. However, due to the time that has elapsed since these books were published, their stylistic judgments in particular require some revision. Research on seventeenth-century music in recent decades has brought to light some new data and issues, particularly with regard to the composers Isaac Posch, Gabriello Puliti, Janez Krstnik Dolar, and Antonio Tarsia, as well as the earliest opera performances and especially assessments of the rich *musicalia* from the second half of the seventeenth century still extant in Koper.

The time period discussed in the article is from 1598, the official abolition of Protestantism, to 1701, the date that the Academia Philharmonicorum Labacensium was founded. The following key subjects are discussed briefly: Prince-Bishop Hren's music patronage, including discussion of the still-extant *musicalia* of his time and the assessment of the contents of the music inventory of the cathedral of Ljubljana (1620–c. 1628); the life and works of Isaac Posch and Gabriello Puliti; musical life in the Koper cathedral and musical activities of Antonio Tarsia; music and the Jesuits; music by the Slovenian composer Janez Krstnik Dolar; and secular music activities including the earliest operatic performances, the birth of the Academia Philharmonicorum in Ljubljana, and the sparse records on instrumental music from the second half of the century.

This overall reflection on the state of research especially revealed a lack of basic archival studies on music in peripheral areas of Slovenia that should be put into the context of the closest musical centers; Maribor and Ptuj, for example, should be compared to Graz, and Gorizia to Trieste. Musical activities within the network of monastic and other religious centers all over Slovenia are also under-researched. Even the better-known orders, such as the Jesuits, have not yet been thoroughly studied with regard to their various musical activities and connection with other local institutions and private individuals. Music education in this period represents a complete lacuna.

GLASBENE ZVRSTI V SREDNJEM VEKU NA SLOVENSKEM

JURIJ SNOJ

Znanstvenoraziskovalni center SAZU

Izvleček: *Pet različnih zvrsti glasbe je dokumentirano obstajalo na Slovenskem v srednjem veku: ustnoizročilna glasba v govorjenih jezikih, latinski koral, glagoljaško petje, srednjeveška polifonija in nemški minnesang. Po predstavitvi virov, njihove vsebine in po strnjem prikazu dosedanjega vedenja se članek usmerja v razpravo o perspektivah študija in raziskovanja srednjeveškega koral na Slovenskem.*

Ključne besede: *srednjeveška glasba, Gregorijanski koral, zgodovina glasbe na Slovenskem*

Abstract: *Five distinct genres of music existed in Slovenian ethnic territory during medieval times: vernacular music in oral tradition, Latin plainchant, Glagolitic chant, medieval polyphony, and German Minnesang. After presenting the sources and their contents, and summarizing what is presently known, the article discusses the prospects for future research on medieval plainchant within Slovenian ethnic territory.*

Keywords: *medieval music, plainchant, history of music in Slovenia*

Uvod

Ob razpravljanju o srednjeveški glasbi na Slovenskem je treba upoštevati dvoje osnovnih dejstev: 1. Meje, bodisi narodnostne, politične ali cerkvenoupravne, so se v srednjem veku spreminjale in večinoma niso potekale tam kot danes. 2. Na Slovenskem je v srednjem veku obstajalo več različnih glasbenih zvrsti in tako ni mogoče govoriti o srednjeveški glasbi na Slovenskem kot o eni sami stvari. Drugo od obeh navedenih dejstev je povezano s prvim, saj so bili nosilci posameznih vrst glasbe različne družbene skupine, ki so bile vezane na tako ali drugače določeno ozemlje.

Kot je znano, je bilo ozemlje, ki so ga v 6. stol. v dveh naselitvenih valovih v vzhodne Alpe poselili Slovani,¹ različno od tistega, na katerem je tisočletje kasneje, ob izteku srednjega veka, živelo slovensko govoreče prebivalstvo.² Kje so v srednjeveških obdobjih

¹ Peter Štih in Vasko Simoniti, *Na stičišču svetov. Slovenska zgodovina od prazgodovinskih kultur do konca 18. stoletja*, Ljubljana, Modrijan, 2009, str. 26.

² O slovenski narodnostni meji v srednjem veku razpravlja: Bogo Grafenauer, *Nemško politično in kolonizacijsko osvajanje v zrelem fevdalizmu, Zgodovina Slovencev*, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1979, str. 155; isti, *Nastanek mest in enotnega podložniškega razreda*, nav. delo, str. 175–180.

potekale narodnostne meje, kako so se spreminjale, ni vedno jasno razvidno; še zlasti zato, ker srednjeveške družbe narodnostno in jezikovno niso bile enovite. Znotraj sicer strnjenege slovanskega oz. slovenskega ozemlja so živeli tudi druge jezike govoreči ljudje. V osrednjem delu so bile to zlasti skupine nemško govorečega prebivalstva: bodisi nemški koloni, ki so jih kot podložnike naseljevali posamezni zemljiški gospodje,³ nemško govoreči meščani, svobodnjaki, ki so se naseljevali v mestih,⁴ ali pa nosilci fevdalne oblasti oz. uprave.⁵ Ob tem je treba omeniti, da je bil na področjih, kjer je živelo slovensko govoreče prebivalstvo, jezik upravnih dokumentov, listin, od konca 13. stol. dalje – razen v cerkvenih zadevah – skoraj izključno nemščina.⁶ Nekaj podobnega je mogoče reči tudi za obalni pas. Kot je iz Rižanskega placita razvidno, da so na začetku 9. stol. v koprskem zaledju živeli Slovani,⁷ tako so bila obalna mesta v jedru vedno pretežno romanska. Uradni dokumenti Pirana, Izole in Kopra, mest, ki so v poznem srednjem veku pripadala Beneški republiki, so bili pisani ali v latinščini ali v italijanščini.⁸ Vendar se je ob razmišljanjih o nacionalnem v srednjeveških obdobjih treba izogniti proiciranju sodobnih predstav v preteklost: Srednjeveške politične tvorbe niso bile zamišljene kot nacionalne skupnosti; narodnost kogar koli je bila drugotnega pomena in prav zaradi tega so bila družbena razmerja med narodnostnimi skupinami drugačna kot v novodobnem času.

Podobno kot narodnostne so težko določljive tudi politične meje. Medtem ko je postajal obalni pas, ki je bil v 9. stol. del Frankovske države, politično vse bolj vezan na Beneško republiko, katere del je slednjič tudi postal,⁹ so se v jugovzodnem delu Svetega Rimskega cesarstva, kamor je spadal ostali del današnjega slovenskega ozemlja, polagoma oblikovale zgodovinske dežele: Koroška, Štajerska, Kranjska, Goriška. Proces nastajanja ter ozemeljskega razvoja teh dežel, ki je bil ozko povezan z gospodarskim in političnim delovanjem velikih srednjeveških dinastij, je bil izredno zapleten in pogosto je tudi nejasen. V poznem srednjem veku so bile imenovane dežele že del evropskega političnega zemljevida, čeprav so se njihove meje še vedno spreminjale.¹⁰

Slednjič je bilo slovensko ozemlje razdeljeno tudi v cerkvenoupravnem smislu. Vse od leta 811 pa do 18. stol. je kot meja med dvema velikima in pomembnima cerkvenima pokrajinama, oglejskim patriarhatom ter salzburško škofijo, veljala reka Drava.¹¹ V patriarhat je torej poleg Kranjske spadal tudi del Štajerske ter del Koroške, prav tako pa tudi koprška škofija ter obalna mesta Koper, Izola in Piran. Tako znotraj salzburške škofije kot oglejskega patriarhata je bilo zaradi oddaljenosti od škofijskih središč slovensko ozemlje nadalje razdeljeno na več arhidiakonotov, katerih meje in sedeži niso vedno jasno določljivi.¹² Večji poseg v cerkvenoupravno razmejitev slovenskega ozemlja je v srednjem veku

³ B. Grafenauer, nav. delo, str. 178.

⁴ P. Štih in V. Simoniti, nav. delo, str. 162.

⁵ Nav. delo, str. 151.

⁶ Nav. delo, str. 162.

⁷ Nav. delo, str. 57–58.

⁸ Nav. delo, str. 162.

⁹ Nav. delo, str. 129–131.

¹⁰ Nav. delo, str. 96–132 (poglavje “Od mejnih grofij do dežel”).

¹¹ Nav. delo, str. 52.

¹² Jože Mlinarič, Cerkev na Slovenskem v srednjem veku, *Zgodovina cerkve na Slovenskem*, ur. Metod Benedik, Celje, Mohorjeva družba, 1991, str. 66–68.

predstavljala le ustanovitev ljubljanske škofije v letih 1461–1462, ki je bila iz političnih razlogov izvzeta iz oglejskega patriarhata.¹³ Vendar so poleg svetnih, sekularnih cerkvenih središč nastajale na slovenskem ozemlju tudi številne samostanske skupnosti. Vsaka od teh je bila podrejena vodstvu svojega reda, kar pomeni, da so bile v določenem smislu izvzete iz ozemlja obeh cerkvenih pokrajin.¹⁴ To velja še zlasti za tisto področje, ki je bilo za glasbo najbolj občutljivo, za liturgijo. Samostanski redovi so imeli svoja liturgična, s tem pa tudi svoja koralna izročila.

Na tako pestro in raznoliko razmejenem ozemlju je v srednjem veku obstajalo več različnih glasbenih zvrsti, ki bi jih bilo mogoče razmejiti takole:

Glasba v ustnem izročilu. S tem je mišljeno ustnoizročilno petje in igranje kot del vsakdanjega življenja isti jezik govorečih plasti prebivalstva. Sem sodi predvsem petje v slovenskem jeziku, slovenska ljudska pesem, bodisi cerkvena bodisi tista iz drugih življenjskih območij, petje, ki so ga lahko spremljala tudi glasbila; nadalje petje v nemščini (ali kakem drugem jeziku); k tej zvrsti moremo prišteti tudi instrumentalno glasbo kot del vsakdanjega življenja bodisi podeželskega bodisi mestnega prebivalstva. Glasba, ki je obstajala le v ustnem izročilu, je bila vezana na vsakdanje življenje isti jezik govorečih skupnosti; tako so se njene meje bolj ali manj prekrivale s sicer spreminjajočimi se narodnostnimi mejami.

Gregorijanski koral oz. liturgično enoglasje. Sem sodi tako gregorijanski koral, latinsko liturgično petje, ki ima svoje korenine v zgodnjem srednjem veku, kot tudi v tradiciji gregorijanskega korala v visokem in poznem srednjem veku nastale množice novih oficijev in posamičnih enoglasnih spevov. Latinsko liturgično enoglasje, ki se je začelo zapisovati v 9. stol., je bilo v visokem in poznem srednjem veku pisna glasbena kultura, ki se je prenašala preko ustreznih liturgično-glasbenih rokopisov in obstajala kot petje po glasbenem zapisu. Ta glasba ni bila vezana na narodnost, pač pa na cerkev in njeno organizacijo. Liturgično enoglasje, ki je obstajalo na Slovenskem, je bilo tako le sestavni del širših tokov znotraj liturgičnega enoglasja v latinski kulturi pripadajoči srednjeveški Evropi. Če bi na Slovenskem obstoječe liturgično enoglasje hoteli razmejevati, bi se morali pri tem ozirati na cerkvene, ne na narodnostne meje. Tako bi bilo mogoče govoriti o oglejski liturgiji in oglejskem liturgičnem petju na oglejskemu patriarhatu pripadajočih področjih, o liturgičnem enoglasju v salzburški škofiji severno od Drave. Vendar je treba ob tem načelnem izhodišču omeniti, da so na dejansko podobo liturgičnega enoglasja poleg cerkvenih vplivale tudi politične meje: liturgični rokopisi s habsburških, oglejskemu patriarhatu pripadajočih ozemelj so drugačni od onih v sosednjih romanskih pokrajinah (npr. v Kopru). Nadalje je pri obravnavi liturgičnega enoglasja na Slovenskem potrebno ločevati sekularne (župnije, kapitlji, škofije) ustanove od samostanskih. Liturgično enoglasje v slovenskih cistercijanskih samostanih sodi v vsebinski sklop cistercijanske predelave liturgije in liturgičnega petja. Podobno je mogoče reči za kartuzijane, frančiškane in druge na Slovenskem obstoječe samostanske skupnosti. Pravi okvir obravnavanja

¹³ J. Mlinarič, nav. delo, str. 73–74.

¹⁴ Pregled kleriških skupnosti podaja: France Martin Dolinar, Svetne in redovne kleriške skupnosti v srednjem veku na Slovenskem, *Srednjeveška glasba na Slovenskem in njene evropske vzporednice*, ur. Jurij Snoj, Ljubljana, Založba ZRC, 1998, str. 29–37.

rokopisov ljubljanskega frančiškanskega samostana je tako frančiškanska liturgija (ne pa liturgija v oglejskem patriarhatu). Če obrnemo gledišče, lahko rečemo, da je na slovensko ozemlje v srednjem veku skladno z njegovo cerkveno zgodovino pljusknilo več različnih liturgičnih in koralnih izročil.

Glagoljaško petje. Na ozemeljsko ozkem pasu ob morju je verjetno obstajalo tudi glagoljaško liturgično petje. Z večjo gotovostjo ga je mogoče predpostaviti za glagoljaški frančiškanski samostan v Koprju. Glagoljaška liturgija je v poznem srednjem veku kot liturgija sledila liturgiji rimske kurije, katere besedila so bila prevajana v staro cerkveno slovanščino in zapisovana v glagolici. Osrednji repertoar melodij, po katerih naj bi se pela liturgična besedila, je bil zelo verjetno izpeljan iz gregorijanskega koralu, le da so bile melodije prilagojene slovanskim besedilom.

Komponirano večglasje. Dopustiti moremo možnost, da je na Slovenskem sporadično, mestoma obstajalo srednjeveško umetno večglasje. Večglasje so lahko gojila le tista okolja, kjer so bili glasbeno pisмени in izobraženi glasbeniki.

Minnesang. Zdi se, da je na slovenskem ozemlju obstajal tudi srednjeveški nemški minnesang, katerega nosilec bi moglo biti nemško govoreče plemstvo. Čeprav je bil minnesang pisna kultura, so melodije, glasba, po kateri so se pele posamezne pesmi, obstajale prvenstveno v ustnem izročilu.

Viri

O vsem navedenem je mogoče govoriti na osnovi virov in tako se postavlja vprašanje: Kateri znani viri oz. zvrsti virov omogočajo spoznavanje posameznih na Slovenskem obstajajočih glasbenih zvrsti in razpravljanje o njih?

Glasba v ustnem izročilu. Da se glasba vsakdanjega življenja, tista, ki je bila vezana na slovenski jezik in druge občevalne jezike, ni zapisovala, pač pa obstajala le v ustnem izročilu, je skladno z načinom njenega obstoja. Strogo vzeto, te glasbe kot otipljivega predmeta raziskovanja ni. O njej pričajo najredkejše in slučajne omembe petja, zapisi nekaj petju namenjenih besedil ter ikonografski viri, se pravi likovne upodobitve glasbil ali plesa. Število virov za srednjeveško ustnoizročilno glasbo, pa tudi za nekatere druge glasbene zvrsti, se nekoliko poveča, če jim priključimo še pisce 16. stol., med katerimi so zlasti slovenski reformatorji. Nastop protestantizma ali reformacije je bil po več stoletjih prvo večje, širše družbene plasti zajemajoče gibanje. V slovenski kulturni zgodovini se je vse do pojava protestantskih pesmaric bolj ali manj nepretorgoma nadaljevalo izročilo srednjeveškega ustnoizročilnega petja. Ko govorijo o svojem času in okolju (bodisi v slovenskih ali nemških spisih), pričajo pisci 16. stol. o srednjeveškem izročilu. Prav zaradi tega jih je mogoče upoštevati tudi pri razpravljanju o podobi vsakdanjega življenja v poznem srednjem veku na Slovenskem.¹⁵

Doslej znane srednjeveške omembe ustnoizročilnega petja na Slovenskem lahko

¹⁵ Domala vse, kar je bilo v 16. stol. napisano o glasbi na Slovenskem, je zbrano in komentirano v delu: Andrej Rijavec, *Glasbeno delo na Slovenskem v obdobju protestantizma*, Ljubljana, Slovenska matica, 1967.

preštejeemo na prste. A čeprav so skope in slučajne, dopuščajo rekonstruiranje glasbenega prizora, ki ga omenjajo, in razmišljanje o njegovem kontekstu. Ob skupnem pregledu tovrstnih omemb je treba opozoriti, da jih ločijo stoletja in da izhajajo iz različnih okolij srednjeveškega vsakdanjika; prav zato med njimi ni mogoče vzpostaviti prepričljive povezave. Najstarejša in najbolj znana je omemba slovenskega petja v nemško pisanem spisu, znanem kot *Schwabenspiegel*, ki se je ohranil v dveh prepisih iz 14. in 15. stol. in v katerem je opisano ustoličevanje koroških vojvod. Tu je izrecno navedeno, da so ljudje ob ustoličenju peli v slovenskem jeziku: »pojejo njihovo slovensko pesem, njihov kirielejson«. ¹⁶ Več omemb glasbe najdemo v stoletje mlajšem Santoninovem potopisu s konca srednjega veka; petje in igranje, ki zelo verjetno sodi v sklop ustnega izročila, čeprav najbrž ne slovenskega, je Santonino slišal pri župniku v Trziču, v Konjicah in na Ptujju. ¹⁷ Tudi pisci 16. stol. večkrat omenjajo petje, instrumente, ples, in del teh omemb bi bilo mogoče razumeti v sklopu tradicije ustnoizročilne glasbe.

Pravi srednjeveški zapisi petju namenjenih besedil so se ohranili le v enem od stiških rokopisov. Kot je dobro znano, vsebuje rokopis NUK, Ms 141 med slovenskimi besedili tudi dve pesniški: *Naš gospud* in *Češčena bodi*, ¹⁸ katerih zapisa sta bila postavljena v leti 1440 in 1428. ¹⁹ Ti besedili sta prevoda oz. slovenski prepesnitvi nemške pesmi *Christ ist erstanden* ter marijanske latinske antifone *Salve regina*. Besedili, po katerih sta bila narejena prevoda, sta bili namenjeni petju in zato je mogoče domnevati, da sta se peli tudi prevedeni v slovenščino, in sicer najverjetneje po njunih siceršnjih melodijah. Ti melodiji sta bili z nemškim oz. latinskim besedilom večkrat zapisani, ²⁰ a s slovenskimi besedili sta obstajali skoraj gotovo le v ustnem izročilu.

Z glasbo v vsakdanjem življenju bi bilo mogoče povezati tudi likovne upodobitve glasbil, glasbenih in plesnih prizorov. Teh upodobitev je veliko, ²¹ vendar je ob njih, kot ob

¹⁶ Ivan Grafenauer, Najstarejši slovenski "kirielejsoni", *Glasnik muzejskega društva za Slovenijo* 23 (1942), str. 63. – Slovensko petje, in sicer v Tolminu, je omenjeno tudi v življenjepisu oglejskega patriarha Filipa II. (Philippe d'Alençon, 1381–1387), ki ga je napisal Marcantonio Nicoletti (ok. 1536–1596) iz Čedad. Navedeno po omembi v delu: Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem* 1, Ljubljana, DZS, 1958, str. 17; isti, *Slovenska glasba v evropskem prostoru*, Ljubljana, Slovenska matica, 1991, str. 12.

¹⁷ V cerkvi sv. Marije v bližini Trziča so peli ob nekem brenkalu, ki ga je imel župnik (Giuseppe Vale, *Itinerario di Paolo Santonino in Carintia, Stiria e Carniola negli anni 1485–1487*, Rim, Biblioteca apostolica Vaticana, 1943, str. 188 (slovenski prevod: Paolo Santonino, *Popotni dnevniki*, prev. Primož Simoniti, Celovec, Dunaj, Ljubljana, Mohorjeva založba, 1991.); v Konjicah sta večerjo spremljala dva piskača (G. Vale, nav. delo, str. 228); na Ptujju so piskači igrali za ples (nav. delo, str. 239). – Santoninove omembe so bile z glasbenozgodovinskega stališča že večkrat komentirane, zadnjič v razpravi: Primož Kuret, *Popotni dnevniki Paola Santonina 1485–1487, Srednjeveška glasba na Slovenskem in njene evropske vzporednice*, ur. Jurij Snoj, Ljubljana, Založba ZRC, str. 174–177.

¹⁸ Faksimile: *Stiški rokopis*, ur. Mihael Glavan, Monumenta Slovenica 2, Ljubljana, Slovenska knjiga, 1992.

¹⁹ Ivan Grafenauer, Stiški (ljubljski) rokopis, *Dom in svet* 29 (1916), str. 239, 243.

²⁰ Antifona *Salve regina* je prisotna tudi v bistrskem kartuzijanskem gradualu iz 13. stol., NUK, Ms 22.

²¹ Upodobitve glasbil obravnava: Primož Kuret, *Glasbeni instrumenti na srednjeveških freskah na Slovenskem*, Ljubljana, Slovenska matica, 1973. – Prizori s plesom so predstavljeni v delu: Metoda

glasbenoikonografskih virih nasploh, potrebna previdnost. Naslikani prizori ali glasbila so pogosto le v posredni zvezi z realnostjo, saj je bilo srednjeveško slikarstvo bolj kot realnosti zavezano lastnemu ikonografskemu izročilu. Kar vidimo na slikah, niso nujno realni prizori iz srednjeveškega glasbenega življenja. A tudi v primerih, ko je za sliko mogoče predpostavljati vsakdanjo resničnost, nikakor ni nujno, da bi ta obstajala v slikarjevem okolju. Dejstvo, da je nekje naslikano glasbilo, še zdaleč ne pomeni, da je takšno glasbilo obstajalo tam, kjer je slika nastala, niti ne pomeni, da ga je slikar kdaj v resnici videl.

Osrednji del ustnoizročilnega sklopa zapolnjuje slovenska srednjeveška ljudska pesem. Slovensko ljudsko pesništvo ni bilo pisna kultura in se zato tudi ni zapisovalo. Kakšna naj bi bila slovenska ljudska pesem v srednjem veku, o tem si je mogoče ustvariti predstavo le na osnovi kasnejših zapisov. Slovensko ljudsko izročilo se je, kot je dobro znano, začelo intenzivno in načrtno zbirati v 19. stol. Zbiratelji so se zanimali sprva za besedila, kasneje tudi za melodije. V zbranem gradivu so se prepoznavale plasti in sestavine iz različnih obdobji in tako tudi tiste iz obdobja srednjega veka. Razpravljanje o zgodovini slovenske ljudske pesmi na osnovi novodobnih zapisov in iskanje srednjeveških sestavin v njej sodi danes v področje etnomuzikologije in ne zgodovine glasbe.

Liturgično enoglasje. Tri vrste virov pričajo o gregorijanskem koralu oz. o liturgičnem enoglasju na Slovenskem: koralni rokopisi, v katerih je glasba sama zapisana, omembe liturgičnega petja v različnih zgodovinskih dokumentih, zlasti ustanovnih listinah, ter glasbenoteoretično spisje. Kot je bilo omenjeno, je bilo liturgično enoglasje pisna glasbena kultura, ki je realno obstajala kot petje po glasbenem zapisu. Prav zaradi tega je dejstvo, da je gregorijanski koral ohranjen v obliki glasbenih zapisov, skladno z načinom njegovega obstoja. Z najredkejšimi izjemami je liturgično enoglasje edina od srednjeveških, na Slovenskem obstoječih glasbenih zvrsti, ki se je ohranila in jo je mogoče spoznavati in preučevati.

Gregorijanski koral je imel burno zgodovino. V visokem in poznem srednjem veku se je osnovni gregorijanski repertoar neprestano množil z novimi in novimi tvorbami, zlasti z novimi svetniškimi oficiji; obenem so se v skriptorijih za potrebe vse številnejših ustanov stalno izdelovali novi rokopisi, ki so poleg osnovnega repertoarja vključevali tudi novonastale tvorbe. Produkcija liturgično-glasbenih rokopisov je bila v poznem srednjem veku nepregledno velika in nepregledno obsežen je postajal tudi celotni repertoar spevov, kot je obstajal v latinski liturgiji pripadajočih evropskih deželah. Vendar je bil ta kontinuirani razvoj srednjeveškega liturgičnega enoglasja v 16. stol. prekinjen. Novonastale reformirane cerkve so srednjeveško latinsko liturgijo in z njo tudi liturgično enoglasje skoraj v celoti odklonile; a tudi v katoliških deželah sta bila, sledeč smernicam Tridentinskega koncila, liturgično enoglasje in srednjeveška liturgija očiščena vsega, kar ni bilo v skladu z novim, humanistično usmerjenim duhom časa.²² Vse to se odraža v načinu ohranitve srednjeveškega koralnega rokopisja. Že v srednjem veku so bili mnogi koralni rokopisi, ki se niso več rabili, bodisi odtujeni bodisi uničeni; zlasti pa se je iz

Kokole, Nekaj pričevanj o evropskem poznosrednjeveškem plesu na Slovenskem, *Srednjeveška glasba na Slovenskem in njene evropske vzporednice*, ur. Jurij Snoj, Ljubljana, Založba ZRC, str. 95–108.

²² Kenneth Levy [in drugi], Plainchant, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition* 19, London, Macmillan, 2001, str. 849–852.

omenjenih razlogov liturgično in koralno rokopisje odtujevalo in uničevalo v 16. in 17. stol. V tem času je bilo uničeno na tisoče liturgičnih kodeksov, njihovi pergamentni foliji pa porabljeni v druge namene, predvsem kot knjigoveško gradivo – kot zalepki, trakovi, ovitki na platnicah drugih, mlajših vezanih rokopisov in knjig. Domala vsaka evropska knjižnica ali arhiv, ki hrani gradivo izpred sredine 18. stol., ima tudi kot knjigoveško gradivo ohranjene ostanke srednjeveških rokopisov in število na ta način ohranjenih folijev gre v deset in sto tisoče. Koralni rokopisi, ki se niso več rabili, so lahko menjali lastnike, zlasti pa so lahko menjale lastnike druge, mlajše knjige, med katerimi so bile tudi take, ki so bile vezane v pergamentne folije iz uničenih srednjeveških kodeksov. To pomeni: mnogi rokopisi ali fragmenti rokopisov se danes hranijo drugje, kot so nastali in drugje, kot so bili uporabljeni. Ko govorimo o rokopisih kot virih za liturgično enoglasje na Slovenskem, moramo torej upoštevati: Rokopisi, ki so bili v rabi na Slovenskem, se lahko hranijo tudi drugje, in obratno: dejstvo, da se rokopis hrani v kateri od slovenskih knjižnic, še ne pomeni, da je bil tu tudi dejansko v rabi, še zlasti pa ne pomeni, da je tu tudi nastal. V še večji meri velja vse to tudi za ohranjene folije iz uničenih knjig. V slovenskih hraniščih ohranjeni fragmenti srednjeveških glasbenih rokopisov niso nujno ostanki tu uporabljenih knjig, in obratno: možno je, da se posamični listi iz uničenih slovenskih rokopisov hranijo zunaj slovenskih meja.

V nadaljevanju naj bo kratko predstavljeno vse tisto koralno rokopisje, ki se ne glede na svoj izvor hrani v slovenskih knjižnicah in arhivih, za tem pa tisti s slovenskega prostora izvirajoči rokopisi, ki se hranijo drugje. Če jih gledamo kot knjižne enote (kodekse), je v slovenskih knjižnicah 23 srednjeveških koralnih rokopisov (gl. tabelo 1); eden od teh je močno nepopoln, saj obsega le 59 listov. Poleg tega je tu množica več sto folijev iz uničenih koralnih knjig, ohranjenih predvsem kot knjigoveško gradivo. K temu moramo dodati še nekaj neštevilnih posamičnih glasbenih vpisov v sicer neglasbene kodekse, bodisi da so ti ohranjeni v celoti ali pa le kot nekajlistni fragmenti. Takšen vpis je npr. v stiškem rokopisu NUK, Ms 8/III, ki je opisan v nadaljevanju.

Pravkar omenjeni, nepopolno ohranjeni kodeks je od vseh najstarejši. Po svoji vsebini je gradual, pisan v francoskih nevmah na črtovju oz. v cistercijanski notaciji. Kot izhaja iz njegovega sanktorala, je nastal na prehodu 12. v 13. stol. Rokopis je nedvomno cistercijanski, in čeprav ni direktnega kazalca o njegovem nastanku in uporabi, izhaja zelo verjetno iz cistercijanskega samostana v Stični.²³ Na osnovi njegovih kodikoloških in paleografskih značilnosti je bila postavljena domneva, da je bil kopiran v sami Stični okoli leta 1180.²⁴ Po starosti mu sledi gradual v kvadratni notaciji, ki je nastal v 13. stol. in za katerega se – zopet brez trdnega dokaza – domneva, da izhaja iz kartuzije Bistra.²⁵

²³ Jurij Snoj, *The Gradual of Stična / Sittich, Dies est leticie. Essays on Chant in Honour of Janka Szendrei*, ur. David Hiley in Gábor Kiss, *Musicological Studies* 90, Ottawa, The Institute of Mediaeval Music, str. 466–471, 475. Faksimila izbranih strani sta med drugim dostopna v delih: Nataša Golob, *Stiški rokopisi iz 12. stoletja*, Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica, 1994, str. 106; Jurij Snoj, *Srednjeveški glasbeni kodeksi. Izbor reprezentativnih primerov iz slovenskih knjižnic*, Ljubljana, ZRC SAZU, 1997, str. 49.

²⁴ Nataša Golob, *Srednjeveški kodeksi iz Stične. XII. stoletje*, Monumenta Slovenica 4, Ljubljana, Slovenska knjiga, 1994, str. 165–167.

²⁵ Milko Kos in France Stele, *Srednjeveški kodeksi v Sloveniji*, Ljubljana, Umetnostno-zgodovinsko

Po svoji vsebini je nedvomno kartuzijanski.²⁶ Iz 14. stol. je pontifikal, prepis pontifikalne knjige, kot jo je v 13. stol. izoblikoval Guillaume Durand. Ta rokopis, ki se za glasbo poslužuje kvadratne notacije, ni povezan z zgodovino slovenskega prostora. Večje število kodeksov, kar 7, se je ohranilo v koprski stolnici: gradual v dveh delih in antifonal v petih delih (prvotno jih je bilo 6, a za enega danes ni znano, kje je). Koprski kodeksi, pisani v kvadratni notaciji, ne predstavljajo popolnoma enovite celote. Prvi del graduala je iz 14. stol., antifonalni kodeksi pa skoraj gotovo iz 15. stol., vendar ne iz istega časa, saj so delo več različnih piscev.²⁷ Tudi vsi nadaljnji, v slovenskih knjižnicah ohranjeni koralni rokopisi so iz 15. ali zgodnjega 16. stol. V novomeškem frančiškanskem samostanu sta dva graduala, pisana v kvadratni notaciji. Kot je razvidno iz njegovega eksplicita, je bil starejši od njiju izdelan leta 1418. Čeprav sta se ohranila v frančiškanskem samostanu in bila tu morda tudi v rabi, sta ta dva rokopisa po svoji vsebini kartuzijanska in možno je, da sta nastala v Žičah. Nadalje je iz 15. stol. psalter, pisan v kvadratni notaciji, ki izhaja sicer iz pleterske kartuzije, vendar je bil po najnovejših ugotovitvah kopiran in najbrž tudi uporabljan v Žičah.²⁸ V kvadratni notaciji je tudi štiridelni antifonal, ki se hrani v Izoli in izhaja iz tamkajšnjega kapitlja. Čisto ob koncu 15. stol. je bil za kranjsko župnijsko cerkev sv. Kancijana kompilirani dvodelni antifonal, pisan v gotski notaciji. V eksplicitu njegovega prvega dela beremo, da ga je leta 1491 izdelal Ioannes von Werd de Augusta.²⁹ Iz približno istega ali le nekoliko mlajšega časa so tudi dvodelni gradual ter enodelni antifonal oz. diurnal iz Frančiškanskega samostana v Ljubljani. Ti rokopisi, pisani v kvadratni notaciji, so po svoji vsebini nedvomno frančiškanski.³⁰ Slednjič lahko z določenimi pomisleki glede časa nastanka štejemo k srednjeveškimi kodeksom še papirnati pasijonal, pisan v gotski notaciji, enaki, kot jo vidimo v kranjskem antifonalu.

Posebno problematiko predstavljajo že opisani fragmenti – posamični listi ali manjši odrezki iz uničenih koralnih kodeksov, ki so se ohranili kot knjigoveško gradivo v vezavah drugih, mlajših knjig. Pred časom so bila z namenom, najti vse, tudi najmanjše ostanke srednjeveških glasbenih rokopisov, sistematično pregledana vsa ljubljanska hranišča. Ob tem je bilo najdeno in popisano okoli 550 pergamentnih folijev ali manjših odrezkov z glasbenim zapisom. Rekonstrukcija tega gradiva je pokazala, da pripada približno 175

društvo, 1931, str. 118.

²⁶ Jurij Snoj, *Graduals from the Charterhouses Žiče (Seiz) and Bistra (Freudenthal), Papers read at the 13th meeting of the IMS Study group Cantus Planus*, ur. Barbara Hagg, László Dobszay, Budapest, Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, 2009, str. 579–580. Faksimile strani iz rokopisa je dostopen v delu: J. Snoj, *Srednjeveški glasbeni kodeksi*, str. 43.

²⁷ Jurij Snoj, *Koralni kodeksi koprške stolnice, De musica disserenda 1/1–2 (2005)*, str. 115–127, 133–135. Tu so objavljeni tudi faksimili posamičnih strani.

²⁸ Nataša Golob, *Srednjeveški rokopisi iz kartuzije Žiče (1160–1560)*, Ljubljana, Narodna galerija, 2006, str. 90. Faksimile ene od strani rokopisa je na str. 91. Druga stran rokopisa je faksimilirana v delu: J. Snoj, *Srednjeveški glasbeni kodeksi*, str. 46.

²⁹ Faksimilna izdaja: *Antiphonarium ecclesiae parochialis urbis Kranj*, ur. Jurij Snoj in Gabriella Gilányi, Musicalia Danubiana 23, Budapest, Magyar tudományos akadémia Zenetudományi intézet, 2007. O rokopisu gl. str. 8–10. Faksimile dveh strani je dostopen v delu: J. Snoj, *Srednjeveški glasbeni kodeksi*, str. 39–40.

³⁰ Jurij Snoj, *The Franciscans in Carniola and their Chant (v tisku)*. Faksimile strani iz sanktoralnega dela graduala je dostopen v delu: J. Snoj, *Srednjeveški glasbeni kodeksi*, str. 55.

Tabela 1: Koralni rokopisi v slovenskih hraniščih*

Tip rokopisa	Čas nastanka	Notacija	Kraj uporabe	Hranišče
gradual	zgodnje 13. stol.	cistercijanska	Stična	ARS, 1080 (Coll. I, 1)
gradual	13. stol.	kvadratna	Bistra	NUK, Ms 22
pontifikal	14. stol.	kvadratna		NUK, Ms 19
gradual: temporal	14. stol.	kvadratna	Koper: stolnica	ŠAK
gradual: sanktoral	14. stol.	kvadratna	Koper: stolnica	ŠAK
antifonal: temporal I	15. stol.	kvadratna	Koper: stolnica	ŠAK
antifonal: temporal II	15. stol.	kvadratna	Koper: stolnica	ŠAK
antifonal: temporal III	15. stol.	kvadratna	Koper: stolnica	ŠAK
antifonal: sanktoral	15. stol.	kvadratna	Koper: stolnica	ŠAK
antifonal: skupni del	15. stol.	kvadratna	Koper: stolnica	ŠAK
gradual	1418	kvadratna	Fr. sam. Nm.	Fr. sam. Nm.
gradual	15. stol.	kvadratna	Fr. sam. Nm.	Fr. sam. Nm.
psalter	15. stol.	kvadratna	Kartuzija Žiče	NUK, Ms 21
antifonal: temporal I	15. stol.	kvadratna	Izola: kapitelj	ŽU Izola
antifonal: temporal II	15. stol.	kvadratna	Izola: kapitelj	ŽU Izola
antifonal: sanktoral	15. stol.	kvadratna	Izola: kapitelj	ŽU Izola
antifonal: skupni del	15. stol.	kvadratna	Izola: kapitelj	ŽU Izola
antifonal I	1491	gotska	Kranj: župnija	NŠAL, Rkp 18
antifonal II	ok. 1491	gotska	Kranj: župnija	NŠAL, Rkp 19
gradual I	15./16. stol.	kvadratna	Fr. sam. Lj.	Fr. sam. Lj.
gradual II	15./16. stol.	kvadratna	Fr. sam. Lj.	Fr. sam. Lj.
antifonal	15./16. stol.	kvadratna	Fr. sam. Lj.	Fr. sam. Lj.
pasijonal	15./16. stol.	gotska		NUK, Ms 248

* ARS: Arhiv Republike Slovenije; ŠAK: Škofijski arhiv Koper; Fr. sam. Nm: Frančiškanski samostan Novo mesto; ŽU: župnijski urad; Fr. sam. Lj.: Frančiškanski samostan Ljubljana; NŠAL: Nadškofijski arhiv Ljubljana

različnim, nekdanj popolnim, kasneje pa uničenim kodeksom. Mnogi od teh so v ljubljanskem gradivu prisotni zgolj v obsegu enega samega folija ali pa celo manjšega odrezka, ki pa vendarle priča o nekdanjem obstoju nekega kasneje sicer uničenega rokopisa. Velika večina rokopisov, katerih sledi so se na ta način ohranile v Ljubljani, ni bila v uporabi na Slovenskem oz. na Kranjskem, saj se upravičeno domneva, da so njihovi posamični listi zašli sem le slučajno, in sicer skupaj s knjigami, v vezavah katerih so se ohranili. Vendar je za nekatere od tako ohranjenih folijev mogoče predpostavljati, da so iz rokopisov, ki so bili vsaj v času svojega uničenja, morda pa tudi pred tem, v Ljubljani oz. na Slovenskem. Primeri, ko so se listi iz istega kodeksa ohranili na platnicah več različnih, vendar iz približno istega časa izvirajočih knjig, nakazujejo, da je bil kodeks v času uničenja tu in da so se posamezni pergamentni listi po potrebi sproti rezali iz njega. Vendar je prisojanje fragmentarno ohranjenih rokopisov posameznim ustanovam zaradi njihove vsebinske nepopolnosti v vsakem primeru hipotetično.³¹

³¹ Jurij Snoj, Fragments of Medieval Music Codices in Ljubljana Archives and Libraries, *Interpreting*

Nekateri na Slovenskem nastali ali tu uporabljeni rokopisi se zdaj hranijo drugje. V Mestnem muzeju v Boznu je notirani misal, ki ga je po navedbi v eksplicitu leta 1296 kompiliral Ruotlibus de Laybaco, 'Ruotlib iz Ljubljane'.³² Ruotlib je bil poklicni skriptor, ki je konec 13. in na začetku 14. stol. deloval v Ljubljani.³³ Njegov v nemških nediastematskih nevmah notirani misal je bil zelo verjetno izdelan tu, a za koga je rokopis nastal in kje je bil v rabi, ni znano.

Tabela 2: Koralni rokopisi iz kartuzije Žiče³⁴

Nahajališče	Tip rokopisa	Stoletje oz. leto nastanka
A-Gu, Ms 273	antifonal	13. stol.
CZ–Pu, VII F 11	psalter	13. stol.
GB-PM, ee. 18 (A. 28)	matutinal	13./14. stol.
CZ–Pu, XIII E 2	gradual	14. stol.
A-Vn, Cod. 1866	gradual	14. stol.
A-Gu, Ms 376	gradual	15. stol.
A-Gu, Ms 7	antifonal	15. stol.
A-Gu, Ms 18	antifonal	15. stol.
A-Gu, Ms 21	antifonal	15. stol.
A-Gu, Ms 51	antifonal	15. stol.
A-Gu, Ms 145	antifonal	15. stol.
A-Gu, Ms 556	psalter	15. stol.
A-Vn, Cod. 1789	antifonal	1466
NUK, Ms 21	psalter	15. stol.

Zelo bogato koralno zapuščino ima kartuzija Žiče, kjer je bila po pričevanju P. Santonina tudi sicer obsežna knjižnica.³⁵ Doslej je znano 14 glasbenih rokopisov, ki izvirajo iz te pomembne ustanove.³⁶ Vprašanje, kateri od teh so v Žičah nastali in kateri so bili tam le

and collecting fragments of medieval books, ur. Linda L. Brownrigg in Margaret M. Smith, Los Altos Hills, Anderson Lovelace, London, The Red Gull Press, 2000, str. 152, 154–155.

³² Bolzano, Museo Civico, Ms 1304. Rokopis je prvi opisal: Marco Gozzi, *Tre sconosciuti manoscritti liturgici con notazione del Museo Civico di Bolzano, Studi Trentini di Scienze Storiche* 82, Sezione 1–4, Trento 2003, str. 731–746. Tu so tudi faksimili več strani rokopisa. O vsebini rokopisa gl. Jurij Snoj, Ruotlibus de Laybaco in njegov notirani misal, *Stoletja glasbe na Slovenskem*, ur. Primož Kuret, Ljubljana, Festival, 2006, str. 180–187.

³³ Dušan Kos, *Pismo, pisava, pisar*, Ljubljana, Založba ZRC, 1994, str. 205.

³⁴ A-Gu: Gradec, Univerzitetna knjižnica; A-Vn: Dunaj, Avstrijska narodna knjižnica; CZ–Pu: Praga, Národní knihovna; GB-PM: Parkminster, St Hugh's Charterhouse.

³⁵ G. Vale, nav. delo, str. 257.

³⁶ Z izjemo dveh so ti rokopisi vključeni v katalog vseh doslej znanih žiških kodeksov: Nataša Golob, *Srednjeveški rokopisi iz kartuzije Žiče (1160–1560)*, str. 121–129 (katalog). Faksimili žiških glasbenih rokopisov so na str. 20, 30, 37, 45, 48, 49, 51, 55, 56, 57, 71, 87, 89, 91, 103. Osnovni podatki o teh rokopisih so dostopni tudi na spletnih straneh projekta Avstrijske akademije znanosti *Musikalische Quellen des Mittelalters in der Österreichischen Nationalbibliothek*, ki ga vodi Robert Klugseder, in na spletno dostopnem katalogu rokopisov Univerzitetne knjižnice v Gradcu, ki ga oskrbuje Hans Zotter.

v rabi, ni docela pojasnjeno.³⁷ En koralni rokopis, antifonal v kvadratni notaciji, ki je bil kopiran sredi 15. stol., se je ohranil tudi iz kartuzije Jurklošter (Gairach).³⁸ Ob koncu tega pregleda naj bo omenjeno, da se v knjižnicah zunaj slovenskih meja zelo verjetno skriva še kateri doslej nepoznani, na Slovenskem uporabljani glasbeni kodeksi.³⁹

Druga vrsta virov za srednjeveško enoglasje so zgodovinski viri. Sem sodijo zlasti različne ustanovne listine, v katerih je predpisano peto koralno bogoslužje. V skladu s srednjeveškim načinom življenja so nekateri imovitejši posamezniki del svojega premoženja namenjali cerkvam, ki naj bi za to opravljale v ustanovni listini določeno bogoslužje. To je pogosto vključevalo tudi petje. Doslej je s slovenskega ozemlja znano 39 glasbo omenjajočih listin te vrste, od katerih ni nobena izpred 15. stol., a gotovo jih je več.⁴⁰ Na podoben način je peto bogoslužje izrecno določeno v ustanovni listini ljubljanske škofije oz. kapitlja iz leta 1461⁴¹ in tako je moralo biti tudi v izgubljeni ustanovni listini novomeškega kapitlja iz leta 1493.⁴² Poleg teh pričajo o koralnem bogoslužju še drugi dokumenti. Nekatero omembe glasbe iz Santoninovega popotnega dnevnika se zelo verjetno nanašajo na liturgično enoglasje;⁴³ petje zadevajo posamezne določbe v statutu in protokolih ljubljanskega kapitlja, ki se večkrat dotikajo vprašanj v zvezi z opravljanjem oficija;⁴⁴ podobne

³⁷ O žiškkih glasbenih rokopisih so pisali: Rudolf Flotzinger, *Die notierten mittelalterlichen Handschriften aus der Kartause Seiz, Srednjeveška glasba na Slovenskem in njene evropske vzporednice*, ur. Jurij Snoj, Ljubljana, Založba ZRC, 1998, str. 51–65; Katarina Šter, *Two antiphonals from the Carthusian monastery in Žiče: Manuscripts 273 and 7 from the Graz University Library, De musica disserenda 4/2* (2008), str. 7–20; Katarina Šter, *Paleografske značilnosti rokopisa MS 273 iz Univerzitetne knjižnice v Gradcu, De musica disserenda 5/1* (2009), str. 107–135.

³⁸ A-Gu, Ms 375. Gl. spletno dostopen katalog Univerzitetne knjižnice v Gradcu.

³⁹ Po Folnesicsu je bilo v koprskem frančiškanskem samostanu, konventu sv. Ane, 12 glasbenih rokopisov. Hans Folnesics, *Die illuminierten Handschriften im österreichischen Küstenlande, in Istrien und der Stadt Triest*, Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich VII, ur. Franz Wickhoff in Max Dvořák, Leipzig 1917, str. 30–40, št. 26–37. Kje so ti rokopisi danes, ni znano.

⁴⁰ Zadnji obravnavi tovrstnih virov sta: Janez Höfler, *Glasba v poznosrednjeveških beneficijah na Slovenskem, Srednjeveška glasba na Slovenskem in njene evropske vzporednice*, ur. Jurij Snoj, Ljubljana, Založba ZRC, 1998, str. 85–94; Jurij Snoj, *Zgodovinski viri o glasbenem življenju na Slovenskem do konca srednjega veka, 300 let. Academia Philharmonicorum Labacensium*, ur. Ivan Klemenčič, Ljubljana, Založba ZRC, 2004, str. 114–116.

⁴¹ Listina je objavljena v delu: Lilijana Žnidaršič Golec, *Duhovniki kranjskega dela ljubljanske škofije do tridentinskega koncila*, Acta Ecclesiastica Sloveniae 22, Ljubljana, Teološka fakulteta Univerze v Ljubljani, 2000, str. 307–313, zlasti str. 309.

⁴² Slovenski povzetek nemškega regista izgubljene listine pravi, da bodo kanoniki "opravljali skupno molitveno bogoslužje, kakor je navada v kolegiatnih cerkvah, in vsak dan peli jutranjo mašo". Gl. France Baraga, *Kapiteljski arhiv Novo mesto. Regesti listin in popis gradiva*, Acta Ecclesiastica Sloveniae 17, Ljubljana, Inštitut za zgodovino cerkve pri Teološki fakulteti Univerze v Ljubljani, 1995, št. 144, str. 97–98.

⁴³ Škofjeloške klarise pojejo pri maši (G. Vale, nav. delo, str. 181). Velesovske dominikanke na višje postavljenem koru pojejo pri maši s sladkimi glasovi in umetniško dovršeno (»per artem«, G. Vale, nav. delo, str. 187); dostavek, da je bilo to petje umetniško, nakazuje možnost, da je bilo večglasno.

⁴⁴ L. Žnidaršič Golec, nav. delo, str. 82–88.

drobce o liturgičnem petju bi bilo mogoče najti tudi ob ustreznem študiju dokumentov drugih cerkvenih ustanov, predvsem samostanskih; slednjič se liturgično enoglasje večkrat omenja v spisih piscev 16. stol., zlasti reformatorskih, in čeprav izvirajo iz mlajšega časa, se te omembe nanašajo na staro, po izvoru še srednjeveško izročilo.

Tretja vrsta virov za liturgično enoglasje so srednjeveški glasbenoteoretični spisi. Znani so trije: med stišskimi kodeksi, ki so bili kopirani v 12. stol., je kopija spisa *Etymologiarum sive originum libri* Izidorja iz Sevilje, ki vključuje med mnogimi poglavji, »knjigami«, tudi knjigo o glasbi;⁴⁵ v enem od rokopisov iz kartuzije Bistra, kompiliranem v 14. stol., je daljša jezikoslovna razprava, ob koncu katere je prikaz recitacijskih glasbenih obrazcev;⁴⁶ slednjič je v fragmentarno ohranjenem gradivu folij, ki vsebuje odlomka iz dveh razprav Gvida Areškega: *Micrologus* in *Prologus in Antiphonarium*. Rokopis, ki mu je ohranjeni folij pripadal, izvira iz 12. stol.; njegov izvor ni pojasnjen.⁴⁷

Glagoljaško petje. O glagoljaški liturgiji in glagoljaškem petju bi lahko posredno pričali fragmentarno ohranjeni ostanki glagoljaških liturgičnih knjig, ki so se – podobno kot fragmenti koralnih kodeksov – ohranili kot knjigoveško gradivo. V slovenskih knjižnicah je razmeroma veliko število posamičnih pergamentnih listov iz uničenih glagoljaških misalov in brevirjev. Ker nimajo glasbenega zapisa, pričajo le o obstoju glagoljaške liturgije, ne pa tudi o glagoljaškem petju. Kje natančno so bili rokopisi, ki so jim tako ohranjeni listi nekdanj pripadali, v rabi, ni znano: morda je kateri iz glagoljaškega samostana v Kopru, morda je bil kateri v lasti kakega v obalnem pasu delujočega glagoljaškega duhovnika, možno pa je tudi, da izvirajo s hrvaškega primorja, kjer je bilo glagoljaštvo običajno.⁴⁸ Od tovrstnih virov se loči dvolistni, v NUK najdeni fragment, ki izhaja iz poznega 15. ali 16. stol. in na katerem je nekaj v glagolici zapisanih spevov z glasbenim zapisom v gotski notaciji. Medtem ko enega od zapisanih spevov ni bilo mogoče identificirati, imajo ostali štirje besedila in glasbo iz sočasnega latinskega repertoarja. Ta fragment skoraj gotovo ni povezan s slovenskim prostorom in je v Ljubljani zgolj slučajno.⁴⁹ Poleg teh bi o glagoljaškem petju lahko pričali tudi viri v zvezi z edino izrecno glagoljaško ustanovo na Slovenskem, glagoljaškim frančiškanskim samostanom v Kopru.⁵⁰

Komponirano večglasje. Obstoj umetnega večglasja na Slovenskem nakazuje nekaj omemb iz poznega 15. in 16. stol. P. Santonino, avtor že omenjenega popotnega dnevnika, je bil sicer predvsem humanistično usmerjen literat, ki glasbe ni opisoval s poznavalsko preciznostjo. Kljub temu je nekatere njegove omembe mogoče razumeti tako, kot da se

⁴⁵ NUK, Ms 16. Faksimile strani je dostopen v delu: J. Snoj, *Srednjeveški glasbeni kodeksi*, str. 61.

⁴⁶ NUK, Ms 46, fol. 187v–190r. Faksimile strani je dostopen v delu: J. Snoj, *Srednjeveški glasbeni kodeksi*, str. 68.

⁴⁷ NUK, R (brez signature). Fragment je obravnavan v delu: Jurij Snoj, Ljubljanski prepis traktatov Gvidona Aretinskega, *Muzikološki zbornik* 28 (1992), str. 63–71. Faksimile dveh strani je dostopen v delu: J. Snoj, *Srednjeveški glasbeni kodeksi*, str. 64–65.

⁴⁸ Janez Zor, Glagolska pričevanja na Slovenskem, *Bogoslovni vestnik* 45/2 (1985), str. 183–191.

⁴⁹ Jurij Snoj, The Glagolitic chant fragment from the National and University Library in Ljubljana (v tisku).

⁵⁰ Vjekoslav Štefanič, *Glagoljaši u Kopru: G. 1467–1806*, Zagreb, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1956. (Objavljeno tudi v publikaciji *Starine* 46 (1956), str. 203–329.)

nanašajo na umetno večglasje; slišal naj bi ga v kranjski župnijski cerkvi ter v Konjicah.⁵¹ Tudi nekaj deset let mlajši pisci 16. stol. večkrat omenjajo polifono glasbo⁵² in med njihovimi omembami sta znani zlasti dve: P. Trubar se spominja petglasnega petja v ljubljanski špitalski cerkvi,⁵³ A. Bohorič pa leta 1582 ponuja svojo knjižnico v odkup deželnim stanovom; v njej naj bi bilo po njegovih besedah tudi ok. 2000 večglasnih kompozicij, tiskanih in rokopisnih.⁵⁴

Druga skupina virov za komponirano večglasje na Slovenskem so ohranjeni zapisi posamičnih večglasnih kompozicij. Znani so trije: 1. Fragment v italijanski notaciji, ki sestoji iz nekaj drobnih odrezkov. Ohranjeni zapis je nepopoln in zelo težko čitljiv, zaradi česar zapisane glasbe, ki bi mogla pripadati italijanskemu večglasju 14. ali 15. stol., doslej ni bilo mogoče prepoznati.⁵⁵ 2. Zapis triglasne nemenzurirane formule za petje jutranjičnih lekcij. Rokopis, na začetku katerega je formula zapisana, je iz 15. stol. in ohranil se je v knjižnici kranjskega župnišča.⁵⁶ 3. Dva papirnata lista, ostanek zvežčiča s kompozicijami 15. stol. Ohranjena glasba pripada franko-flamski polifoniji.⁵⁷ Za drugega in tretjega od navedenih virov obstajajo sicer nejasni kazalci, da sta bila v rabi na Slovenskem.

Minnesang. Edino, kar priča o obstoju minnesanga na Slovenskem, so ohranjena besedila treh pesnikov, ki so živeli na južnem Štajerskem. Najstarejši vir, v katerem so zapisana, je velika Manessejeva zbirka, ki je nastala na začetku 14. stol. in v kateri je zbrana vsa lirika v srednji visoki nemščini, ki jo je njen kompilator mogel najti. Pesmi zbirke so urejene po avtorjih in med njimi so tudi trije iz treh južnoštajerskih plemiških rodbin: Žovneški, Gornjegrajski ter Ostrovrški (v rokopisu so navedeni le s temi imeni: »von Suonegge«, »von Obernburg« in »von Scharpfenberg«). Čeprav je bil minnesang namenjen petju, Manessejeva zbirka ne vključuje melodij.⁵⁸ O glasbeni podobi nemškega minnesanga se tudi sicer ne ve veliko, saj se je ohranilo znatno manj melodij kot besedil in še te so šele iz 14. in 15. stol. Domneva se, da so se pesmi nemških pesnikov pele po

⁵¹ V kranjski župnijski cerkvi so se pri maši glasile orgle ter pevci (G. Vale, nav. delo, str. 183, 184). Še bolj izrazito nakazuje večglasje opis iz Konjic (»figuratis notis cecinerunt«, G. Vale, nav. delo, str. 252, 254).

⁵² Kot je bilo že omenjeno, so domala vsa glasbo na Slovenskem zadevajoča mesta v pisnih virih 16. stol. zbrana in obravnavana v delu: A. Rijavec, *Glasbeno delo na Slovenskem v obdobju protestantizma*.

⁵³ Primož Trubar, *Eni psalmi*, Tübingen 1567 (nemško pisano posvetilo Juriju Khislu). O tem razpravlja: A. Rijavec, nav. delo, str. 99–101.

⁵⁴ A. Rijavec, nav. delo, str. 139–143. Faksimile Bohoričevega pisma je na str. 140–141.

⁵⁵ NŠAL, Pergamentni ovitki z rokopisi, brez sign. O vsebini je pisal Janez Höfler, Menzuralni fragment iz Nadškofijskega arhiva v Ljubljani, *Muzikološki zbornik* 2 (1966), str. 12–17 (tu tudi faksimile); isti, *Tokovi glasbene kulture na Slovenskem*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1970, str. 20.

⁵⁶ Janez Höfler, Primer primitivnega srednjeveškega večglasja iz Kranja, *Muzikološki zbornik* 5 (1969), str. 5–9; J. Snoj, *Srednjeveški glasbeni kodekci*, str. 70–72 (tu tudi faksimile).

⁵⁷ Jurij Snoj, Dva lista z Binchoisovo in brezimno glasbo 15. stoletja v ljubljanski Narodni in univerzitetni knjižnici, *Muzikološki zbornik* 24 (1988), str. 5–20 (tu tudi faksimile).

⁵⁸ Anton Janko, Nikolaus Henkel, *Nemški viteški liriki s slovenskih tal*, Ljubljana, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1997, str. 12–13, 24–25. V navedenem delu so objavljene tudi same pesmi.

različnih melodijah, ki so jih pesniki oz. pevci znali na pamet in ki so ustrezale posamičnim pesniškim oblikam.⁵⁹ Verjetno so se tako pele tudi pesmi južnoštajerskih pesnikov.

Zgodovina liturgičnega enoglasja na Slovenskem

Nedvomno je imela vsaka od glasbenih zvrsti, ki so obstajale na Slovenskem, svojo časovno razsežnost, vendar dopušča zgodovinski pregled le liturgično enoglasje. Strogo vzeto je predpogoj zgodovine katere koli glasbene zvrsti to, da ni obstajala le v ustnem izročilu, pač pa v obliki pisne kulture. Podobno kot liturgično enoglasje je bilo pisna kultura tudi srednjeveško komponirano večglasje in ohranjeni drobci srednjeveškega večglasja na Slovenskem zaslužijo kar največjo študijsko pozornost. Vendar med njimi ni mogoče vzpostaviti prave zgodovinske povezave: italijansko večglasje 14. ali 15. stol. je zgodovinsko le posredno povezano s franko-flamsko polifonijo 15. stol., od obeh pa se močno oddaljuje nemenzurirano, »primitivno« večglasje. Nasprotno temu so ohranjeni, s slovenskega ozemlja izvirajoči koralni rokopisi – kljub temu, da pripadajo različnim tokovom, po svoji vsebini toliko medsebojno povezani, da skupaj z drugimi zgodovinskimi pričevanji o liturgičnem enoglasju vendarle omogočajo zgodovinsko interpretiranje, se pravi predstavitev v obliki zgodovine.

O obstoju gregorijanskega koralna na Slovenskem pričajo ohranjeni rokopisi, poleg njih pa tudi omembe v zgodovinskih virih. Zgodovinski pregled mora upoštevati oboje. A kot je bilo prikazano, je bil marsikateri na Slovenskem uporabljeni koralni rokopis bodisi uničen ali odtujen in najstarejši glasbeni kodeks, ki ga je z večjo mero gotovosti mogoče povezati s slovenskim ozemljem, je šele s prehoda 12. v 13. stol. Prav zaradi fragmentarnosti in izgube primarnih glasbenozgodovinskih virov, glasbenih rokopisov samih, je zgodovinski pregled večkrat prisiljen v zgodovinopisno deduciranje iz splošnega na posamično; na sklepanje, da je nekaj obstajalo zato, ker je bilo v splošnem tako tudi drugje.

Prav v smislu takšnega sklepanja je mogoče razmišljati o morebitni prisotnosti liturgičnega enoglasja v sklopu misijonske dejavnosti med predniki kasnejših Slovencev. Kot je znano, so bili ti skladno s cerkveno razmejitvijo pokristjanjeni po eni strani s severa, zlasti v sklopu salzburškega misijona, po drugi pa v sklopu oglejskega misijona. Salzburški misijon ima svoje začetke v 8. stol., ko je bila pokristjanjena družina karantanskega vojvode in ko je salzburški škof Virgil, eden od mnogih na kontinentu delujočih Ircev, poslal v Karantanijo, h Gospe Sveti, pokrajinskega škofa Modesta.⁶⁰ O pokristjanjevanju Slovanov južno od Drave, se pravi s strani oglejske cerkve, je manj znanega. Gotovo je bil v zgodnejšem času ena od ključnih osebnosti pri tem delu patriarh Pavlin II., ki je bil dejaven tudi pri dokončni določitve meje med salzburško in oglejsko cerkveno pokrajino. Znano je, da je Pavlin odkrito zagovarjal stališče, da pokristjanjevanje ni politično, ampak versko delovanje.⁶¹ Čas pokristjanjevanja Slovanov je bil čas, ko je latinska liturgija v

⁵⁹ Horst Brunner, Minnesang, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 6, Kassel [...], Bärenreiter, 1997, stolpca 306–307.

⁶⁰ P. Štih in V. Simoniti, *Na stičišču svetov*, str. 35–38.

⁶¹ Nav. delo, str. 52–53. O načinu pokristjanjevanja Slovanov govori med drugim spis *Ordo de*

sklopu Frankovske države komaj dobivala ustaljeno obliko. Glasba se v tem času še ni zapisovala ali pa se je v nekaterih frankovskih središčih komaj začela zapisovati. Iz tega časa ni niti oglejskih niti salzburških liturgičnih rokopisov in niti o oglejskem niti o salzburškem liturgičnem petju ni za ta čas znano nič določnega.⁶² Razpravljanje o petju v sklopu zgodnje misijonske dejavnosti se mora zato ustaviti pri splošni domnevi z ohlapno vsebino: možno je, da je latinska liturgija med pokristjanjenimi Slovani vključevala tudi neko nedoločljivo petje, ki se ni zapisovalo, pač pa obstajalo le v ustnem izročilu.

Do podobne domneve more privedi tudi razmišljanje o misiji »slovanskih apostolov« Cirila in Metoda, ki sta se potem, ko sta odšla z Moravskega, ustavila pri slovanskem knezu Koclju, kjer naj bi bila v letih 869–870.⁶³ Ciril, s pravim imenom Konstantin, in Metod sta bila Grka, ki sta vzpostavila slovansko bogoslužje. To bogoslužje je imelo za zgled sočasno grško, bizantinsko liturgijo in bizantinsko liturgično petje v grščini. A podobno kot na evropskem zahodu se je grško liturgično petje v 9. stol. komaj začelo zapisovati, saj so iz tega časa znani le danes nerazberljivi zapisi v ekfonetski notaciji.⁶⁴ Toliko težje je reči kaj določnega o možni glasbeni podobi petja slovanskih liturgičnih besedil.

Govoreč o liturgičnem petju v 9. stol. naj bo vendarle omenjeno, da eden od spisov, ki poročajo o pokristjanjenju Slovanov, izrecno imenuje petje in nakazuje, da je v tistem daljnem času bogoslužje vendarle vključevalo tudi glasbo. Ta spis je *Conversio Bagoariorum et Carantanorum*, ki je pisan s stališča interesov salzburške škofije in prikazuje zato Metodovo delovanje – omenja le njega, v slabi luči. Tu izvemo, kako se je Pribina (Priwina) dve desetletji pred prihodom solunskih bratov naselil v močvirjih reke Zale (v »Blatenskem kostelu«, nekje ob izlivu Zale v Balaton), kjer je salzburški škof Liuprammus dne 24. 1. 850 posvetil novo cerkev sv. Marije. Ob tej priložnosti je bil navzoč tudi Pribinov sin Kocelj (Chezil). Škof je dovolil, da v tej cerkvi deluje duhovnik Dominik (Dominicus) in zanj vir izrecno pravi, da mu je dal dovoljenje »peti mašo« v njegovi, tj. salzburški škofiji, ki je takrat vključevala tudi Spodnjo Panonijo.⁶⁵

Do začetka 12. stol. je bila na slovenskem ozemlju vzpostavljena mreža najstarejših župnij,⁶⁶ ki so bile v nadaljnjem času povezane v pokrajinsko razmejene arhidiakonate in

catechizandis rudibus iz 9. stol. Faksimile prve strani vsebuje *Enciklopedija Slovenije* 9, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1995, str. 62. – Pavlin je bil tudi pesnik in v neki svoji pesmi omenja več slovenskih rek. Gl. Primož Simoniti, *Florarium Mediaevale / Srednjeveški cvetnik*, Ljubljana, Slovenska matica, 2000, str. 72–83.

⁶² Glasbeni rokopisi z današnjega avstrijskega prostora so šele iz 11. in 12. stol.: Rudolf Flotzinger, Gernot Gruber, *Musikgeschichte Österreichs 1. Von den Anfängen zum Barock*, Dunaj, Köln, Weimar, Böhlau Verlag, 1995, str. 58. Tudi oglejski glasbeni rokopisi izvirajo šele iz časa od 12. stol. dalje: Raffaella Camilot-Oswald, *Die liturgischen Musikhandschriften aus dem mittelalterlichen Patriarchat Aquileia*, Monumenta monodica medii aevi, Subsidia 2, Kassel [...], Bärenreiter, 1997, str. XXIX–XXXI.

⁶³ P. Štih in V. Simoniti, *Na stičišču svetov*, str. 69.

⁶⁴ Kenneth Levy in Christian Troelsgård, Byzantine chant, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition* 4, London, Macmillan, 2001, str. 734.

⁶⁵ »... licentiam ... missam canendi ...« *Conversio Bagoariorum et Carantanorum, Sveta brata Ciril in Metod v zgodovinskih virih*, Acta Ecclesiastica Sloveniae 7, Ljubljana, Teološka fakulteta v Ljubljani, 1985, str. 38.

⁶⁶ J. Mlinarič, *Cerkev na Slovenskem v srednjem veku*, str. 70–71.

prek arhidiakonov podrejene bodisi salzburški nadškofiji bodisi oglejskemu patriarhatu.⁶⁷ Če spregledamo v političnem smislu beneško usmerjeno obalo, kjer je obstajala škofija že konec 6. stol., so vse do 15. stol. kot mesta svetnega (nesamostanskega) bogoslužja obstajale na Slovenskem le župnije. Šele v 15. stol. so se župnijam pridružile nekatere nove svetne (nesamostanske) liturgične skupnosti: škofija s kapitljem v Ljubljani⁶⁸ ter kapitelj v Novem mestu.⁶⁹

Kar zadeva sam liturgični red, ritus, naj bi vse nesamostanske cerkve na ozemlju oglejskega patriarhata sledile oglejskemu obredu, one severno od Drave pa salzburškemu. Vendar se ob študiju liturgičnih rokopisov pogosto vzbuja vtis, da je bila v srednjem veku, v obdobjih pred Tridentinskim koncilom, liturgična praksa razmeroma ohlapna: v dani cerkveni pokrajini, ki je imela svoj liturgični red, se niso nujno uporabljale le takšne liturgične knjige, ki bi strogo sledile veljavnemu liturgičnemu redu, pač pa tudi druge. V oglejskem delu bi se tako mogel uporabljati tudi rokopis s salzburškim ali kakim drugim liturgičnim redom, ali pa rokopis, ki bi bil kompilacija na osnovi več liturgičnih izročil oz. obredij.

Medtem ko si je za kapitlje in škofije lažje predstavljati peto bogoslužje, se postavlja vprašanje, kako je v srednjem veku izgledalo bogoslužje v podeželskih ali mestnih župnijskih cerkvah, predvsem tistih, kjer je bilo malo duhovnikov ali pa en sam. To vprašanje nima razločnega odgovora, saj se liturgična in glasbena zgodovina raje posvečata drugim, pomembnejšim in preko virov – rokopisov – bolj oprijemljivim temam. Z izjemo kranjskega antifonala, ki si ga je konec 15. stol. omislila župnijska cerkva v Kranju, med ohranjenimi rokopisi ali njihovimi fragmenti ni nobenega, ki bi ga bilo mogoče zanesljivo prisoditi kateri od župnij. Župnijske cerkve najbrž niso imele koralnih rokopisov, saj jih tudi niso potrebovale: en sam duhovnik najbrž ni prepeval ne mašnega proprija niti ni opravljal petega oficija, za kar vse je bila potrebna večja skupina pevcev. Vendar je tudi za župnijske cerkve mogoče predvideti neke vrste latinsko liturgično petje. Da je obstajalo, je razvidno iz listin, tistih, ki izrecno omenjajo petje in se nanašajo na svetne, nesamostanske cerkve. Kot je bilo prikazano, so tovrstne listine šele iz 15. stol., vendar si je mogoče predstavljati, da je tisto, kar omenjajo za 15. stol., do določene mere obstajalo tudi že poprej.

Srednjeveške župnijske cerkve, kot so obstajale do izteka srednjega veka, so običajno imele le misal in brevir s psalterjem, kjer sta bili zapisani mašna in oficijska liturgija. Načeloma naj bi bili ti rokopisi v skladu z liturgičnim redom cerkvene pokrajine, oglejskega patriarhata ali salzburške škofije, vendar je bila realna praksa, kot je bilo že omenjeno, v tem pogledu ohlapna. Oficij se je najverjetneje opravljal privatno – duhovnik ga je bral sam, javna maša pa tako, da so bila petju namenjena besedila mašnega proprija le brana ali recitirana in najbrž ne peta. Peti bi mogli biti nekateri drugi deli maše. Misliti si je mogoče, da je celebrant pomnil nekaj preprostih koralnih glasbenih obrazcev, po katerih je lahko pel nekatera branju ali recitiranju namenjena proprijska besedila: mašno berilo, evangelij in mašne molitve. Temu bi bilo mogoče dodati še nekatere mašne speve, morda

⁶⁷ Nav. delo, str. 66–68.

⁶⁸ Nav. delo, str. 73–74.

⁶⁹ Nav. delo, str. 84.

tiste, ki so v sicer nenotiranih misalih včasih vendarle opremljeni z glasbenim zapisom.⁷⁰ Med temi so mašne prefacije za različna obdobja oz. praznike liturgičnega leta in zaključni vzklik *Ite missa est*. Morda je poleg omenjenega srednjeveški duhovnik pomnil še nekatere zelo znane posamične gregorijanske speve, npr. velikonočni *Exsultet iam angelica turba caelorum*, ali pa marijansko antifono *Salve regina*. Ta je bila sicer del oficijske liturgije, vendar se je prepevala tudi zunaj svojega siceršnjega liturgičnega mesta, kar je med drugim razvidno iz dejstva, da je bila v 15. stol. prevedena v slovenščino. Čeprav so bili omenjeni glasbeni obrazci ter omenjeni spevi del gregorijanskega repertoarja, se pravi pisne glasbene kulture, je petje v župnijskih cerkvah zelo verjetno potekalo brez glasbenega zapisa; celebrant je pel po spominu, in sicer tisto, kar se je naučil v času svojega študija.

Kot je bilo prikazano, je latinsko liturgično petje v srednjeveških župnijskih cerkvah potekalo domnevno brez glasbenih zapisov. Če spregledamo samostane, se 13. stol. tako kaže kot v glasbenem pogledu nepismeni čas. In vendar je konec 13. in na začetku 14. stol. v Ljubljani deloval pisec, ki je leta 1296 kompiliral notirani misal: že omenjeni Ruotlibus. Ker je listinsko izpričano, da je Ruotlibus deloval v Ljubljani, je zelo verjetno, da je njegov v nemških adiastematskih nevmah pisani rokopis nastal tu. Ali je Ruotlibus kompiliral le besedila ali pa tudi glasbo, po katerih predlogah je rokopis izdelal, po čigavem naročilu in za koga, na vsa ta vprašanja bi lahko odgovorila posebna razprava. Kljub tem nejasnostim je z ozirom na to, da iz 13. in – z izjemo Kopra – tudi iz 14. stol. ni glasbenih rokopisov, ki bi izvirali iz svetnih, nesamostanskih cerkva, nastanek Ruotlibovega rokopisa presenetljiv.

Medtem ko je za starejši čas – za čas do 15. stol. – v zvezi z liturgijo svetnih cerkva komaj mogoče reči kaj izrecnega, je nekaj več znano o liturgičnem enoglasju slovenskih samostanov. Če odštejemo obalni pas, je najstarejši med slovenskimi samostani cistercijski v Stični. O glasbi v zgodnjem obdobju tega samostana pričajo trije stiški rokopisi. Prvi je že omenjeni gradual, ki izvira s konca 12. ali začetka 13. stol. in po katerem je v samostanu potekalo mašno bogoslužje. Da je bil ta rokopis v rabi daljši čas, verjetno več stoletij, ne pričajo le obrabljeni robovi njegovih folijev, ampak tudi kasnejši vpisi, med katerimi so tudi razmeroma številni glasbeni.⁷¹ Obstoj nekaj glasbenoteoretičnega znanja nakazuje stiški prepis Izidorjevih *Etimologij*, ki vsebujejo tudi knjigo o glasbi. Vendar je treba ob tem omeniti, da je bila Izidorjeva teorija tudi v 12. stol. že davna preteklost; znanje, ki ga podaja, nikakor ne vključuje tistega, kar je bilo potrebno za razumevanje v stiškem gradualu zapisane glasbe. Tretji stiški glasbeni spomenik je pesem iz štirih petju namenjenih latinskih heksametrov, zapisana na začetku sicer neglasbenega kodeksa NUK, Ms 8/III iz 12. stol. Melodija, po katerih naj bi se peli, je ozko povezana z besedilom oz. obratno: besedilo je sestavljeno tako, da se vsaka beseda začne s črko, ki označuje ton, po kateri naj bi se peli vsi njeni zlogi. Poleg tega je ta melodija podana še s srednjeveškimi solmizacijskimi zlogi, zapisanimi nad posameznimi besedami pesmi. Pesem daje vtis, da je bila učno sredstvo za zapominjanje imen tonov in za osnovno spoznavanje tonskega

⁷⁰ Oglejski, leta 1494 v Augsburgu tiskani misal (izvod v NUK, 13 349), ima notirano tole: intonacije za *Gloria in excelsis*, intonacije za *Credo*, prefacije in vrsto melodij za zaključni *Ite missa est* oz. *Benedicamus domino*.

⁷¹ J. Snoj, *The Gradual of Stična / Sittich*, str. 477–479, reprodukcije na str. 481–483.

sistema.⁷² Taka nakazuje možnost glasbenega pouka. Stiški cistercijani so morali opravljati tudi oficij, a o ustreznem antifonalu ni nobenega sledu.

Drugi samostan z bogato glasbeno zapuščino je kartuzija Žiče, iz katere je znano 14 glasbenih rokopisov (gl. tabelo 2). Najstarejši med njimi je antifonal, ki je nastal najbrž konec 13. stol. Možno je, da je bil ta rokopis kopiran oz. kompiliran v Franciji, od koder je bil prenesen v Žiče.⁷³ Oficijsko bogoslužje je v Žičah zelo verjetno potekalo po tem rokopisu, ki je bil domnevno tudi predloga, po kateri so bili kopirani ostali žiški antifonali. Čeprav so ti rokopisi nastali v Žičah, najbrž niso bili kopirani za potrebe tega, pač pa drugih kartuzijanskih samostanov, saj žiška skupnost ni potrebovala toliko antifonalov. Podobno je mogoče soditi o psalterju NUK, Ms 21, ki je nastal v Žičah, vendar se je ohranil preko pleterske knjižnice. Najstarejši žiški gradual, po katerem je v Žičah potekalo mašno bogoslužje, je iz 14. stol. in možno je, da je bil ta rokopis tudi predloga drugemu, mlajšemu žiškemu gradualu.

Na Slovenskem so obstajale kar štiri kartuzije in od teh ima poleg Žič starejšo glasbeno zapuščino še Bistra, od koder zelo verjetno izhaja gradual NUK, Ms 22. Zdi se, da so menihi, ki so okoli leta 1260 naselili Bistvo in prišli tja domnevno iz Italije, prinesli s sabo tudi ta rokopis. To je razvidno iz dejstva, da bistrski gradual prvotno ni imel praznika oglejskih mučencev Mohorja in Fortunata; ta praznik je bil z ozirom na to, da je bil samostan na področju oglejskega patriarhata, vnesen v rokopis šele kasneje.⁷⁴ Po tem rokopisu so morali bistrski kartuzijani opravljati mašo več stoletij, saj kažejo listi rokopisa sledove dolgotrajne rabe. Iz Bistre izvira tudi besedilo o recitacijskih formulah, ki je sicer zasnovano kot teoretični traktat, vendar bi moglo biti uporabno pri glasbenem podajanju nekaterih liturgičnih besedil. Poleg maše so bistrski kartuzijani opravljali tudi peti oficij, a o ustreznem antifonalu ni sledu.

V času pred 15. stol. je na Slovenskem obstajala še cela vrsta drugih samostanov. Pomembnejši med njimi so bili benediktinski v Gornjem gradu, cistercijanski v Kostanjevici, kartuzijanska v Jurkloštru in Pleterjah.⁷⁵ Koralni rokopisi teh ustanov z izjemo pleterskega psalterja in jurklošterskega antifonala niso znani. Za gornjegrajski samostan je mogoče domnevati, da so bili njegovi rokopisi odtujeni in pogubljeni ob njegovi razpustitvi. Ob ustanovitvi ljubljanske škofije je bil namreč ta samostan dodeljen njej, vendar se menihi s to odločitvijo niso hoteli sprijazniti, zaradi česar je bil samostan leta 1474 ukinjen.⁷⁶

Nekaj več kot za čas od 12. do 14. stol. je mogoče reči za 15. in 16. stol., kar velja zlasti za svetne ustanove. Še preden je bila v Ljubljani pri cerkvi sv. Nikolaja, podružnici župnije sv. Petra, ustanovljena škofija, je tu obstajala šola, katere gojenci so se nedvomno ukvarjali tudi s petjem, in sicer z liturgičnim enoglasjem. Da so gojenci v resnici prepevali koral, je razvidno iz ustreznih določil v tistih ustanovnih listinah, ki omenjajo

⁷² J. Höfler, *Tokovi glasbene kulture na Slovenskem*, str. 12; J. Snoj, *Srednjeveški glasbeni kodeksi*, str. 51–53 (tu tudi faksimile).

⁷³ R. Flotzinger, *Die notierten mittelalterlichen Handschriften aus der Kartause Seiz*, str. 56.

⁷⁴ J. Snoj, *Graduals from the Charterhouses Žiče (Seiz) and Bistra (Freudenthal)*, str. 581–582.

⁷⁵ F. M. Dolinar, *Svetne in redovne kleriške skupnosti v srednjem veku na Slovenskem*, str. 30–32.

⁷⁶ Nav. delo, str. 31.

učitelja in učence.⁷⁷ Kako je izgledal pouk glasbe, kakšno je bilo morebitno sodelovanje gojencev pri bogoslužju, o vsem tem je težko reči kaj določnega. Potem, ko je bila v letih 1461–1462 pri cerkvi sv. Nikolaja ustanovljena škofija s kapitljem, je tu gotovo obstajalo stalno, vsakodnevno peto oficijsko in mašno bogoslužje. V ustanovni listini škofije je jasno zapisano, naj kanoniki, 10 po številu, opravljajo peti oficij, in sicer po obrednem redu oglejske cerkve.⁷⁸ Ljubljanska škofija, ki je bila sprva zelo majhna, je bila sicer izločena iz oglejskega patriarhata, vendar je obdržala oglejski obrednik, ki je tu veljal že stoletja poprej. Kapiteljski protokoli za naslednja desetletja večkrat omenjajo liturgijo in natančneje določajo njen potek oz. posamičnosti v zvezi z njo.⁷⁹ Liturgija je morala nedvomno potekati po ustreznih koralnih rokopisih. Obstajati sta morala vsaj antifonal ter gradual ljubljanske stolnice, vendar danes nista poznana. Domnevati je mogoče, da so bili stolnični liturgični rokopisi sredi 17. stol., ko je bil v času škofov Scarlichija in Rabatte oglejski obred zamenjan s tridentinskim,⁸⁰ uničeni. Med foliji uničenih koralnih rokopisov, hranjenih v Ljubljani, je obsežnejši fragment dvodelnega antifonala ter z isto roko pisani fragment psalterja, ki bi tako po svoji starosti kot po liturgičnih značilnostih mogla biti ostanka v stolnici rabljenih glasbenih knjig.⁸¹

Tudi v sicer izgubljeni ustanovni listini novomeškega kapitlja je bilo določeno opravljanje petega bogoslužja. A tako kot v primeru ljubljanske stolnice lahko možne preostanke novomeških liturgičnih knjig iščemo le med ohranjenimi fragmenti. Morda je fragment nekega antifonala, katerega listi so se ohranili le na platnicah z Dolenjske izvirajočih knjig, preostanek rokopisa, po katerem se je opravljal oficij v novomeškem kapitlju.⁸²

Več kot o ljubljanski škofiji in novomeškem kapitlju je mogoče reči o cerkvi sv. Kancijana v Kranju, središču kranjske župnije, ki v 15. stol. še ni bila del ljubljanske škofije.⁸³ Kot je razvidno iz Santoninovega opisa iz leta 1486, so bile v kranjski župnijski cerkvi orgle, ki jih je dal postaviti takratni župnik Matthias Operta. Santonino omenja tudi petje in njegov sicer literarni opis dopušča domnevo, da je v kranjski cerkvi zvenelo večglasje.⁸⁴ Kranjsko župnišče je imelo razmeroma bogato knjižnico in v njej so bili vsaj trije z glasbenega stališča zanimivi kodeksi. Prvi je lekcionar iz 14. stol., ki vsebuje med drugim tudi vse štiri pasijone. Ti so v rokopisu opremljeni z znaki, ki določajo, kateri pevec naj poje kateri del besedila, mestoma pa tudi z glasbenim zapisom. Obstoj tega rokopisa nakazuje, da se je v Kranju v sklopu liturgije velikega tedna pel enoglasni koralni

⁷⁷ J. Höfler, *Glasba v poznosrednjeveških beneficijah na Slovenskem*, str. 89–92.

⁷⁸ Gl. ustrežno mesto v že omenjeni ustanovni listini: L. Žnidaršič Golec, nav. delo, str. 309.

⁷⁹ Gl. op. 44.

⁸⁰ France Ušeničnik, *Obrednik oglejske cerkve v ljubljanski škofiji*, *Bogoslovni vestnik* 4 (1924), str. 119–121.

⁸¹ Jurij Snoj, *Fragmenti srednjeveških glasbenih rokopisov s poznogotsko notacijo v Ljubljani*, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, 1987 (doktorsko delo), »Fragment 65«, »Fragment 66«, »Fragment 67«.

⁸² J. Snoj, nav. delo, »Fragment 63«.

⁸³ Prvotni obseg ljubljanske škofije je podan v delu: J. Mlinarič, *Cerkev na Slovenskem v srednjem veku*, str. 74.

⁸⁴ »... missam ... audivimus, quam organa et suavissime cantorum voces iucundiores prebuere ...« G. Vale, nav. delo, str. 183, 184.

pasijon.⁸⁵ Nadalje se je v Kranju ohranil že omenjeni zapis triglasnega glasbenega obrazca za petje jutranjčnih lekcij. Zapis na prvi strani sicer neglasbenega kodeksa izvira iz 15. stol.; ali je nastal v Kranju ali kje drugje, ni razvidno.

Bolj razločno kot ta dva je s kranjsko cerkvijo povezan tretji glasbeno zanimivi kodeks nekdanje župnijske knjižnice, že omenjeni dvodelni antifonal. Liturgični red tega, zelo verjetno za cerkev sv. Kancijana nastalega rokopisa, ni strogo oglejski v tem smislu, da bi se razpored spevov v njem povsem ujemal z onim v oglejskih rokopisih in tiskih, kot je npr. tiskani oglejski brevir iz leta 1496.⁸⁶ Nedvomno pa je oglejski v tem, da vsebuje verzificirane oficije za nekatere pomembnejše oglejske svetnike. Ti so: 1. Helarij in Tacijan, 2. Kancij, Kancijan, Kancijanila in Prot, 3. Mohor in Fortunat, 4. Evfemija, Doroteja, Tekla in Erazma. Rokopis je kompiliral Ioannes von Werd de Augusta, ki je bil torej doma iz Donauwörtha⁸⁷ v bližini Augsburga na Bavarskem. Ioannes je nedvomno kompiliral besedila, glasbeni zapis pa je morda njegovo ali pa delo katerega od njegovih pomočnikov. Pri kompiliranju kranjskega rokopisa so pisci morali imeti pred sabo več predlog, med katerimi so bili tudi oglejski antifonali, iz katerih so prevzeli verzificirane oficije za oglejske svetnike. Vendar pa enega od verzificiranih oficijev kranjskega antifonala v oglejskih kodeksih ni: to je oficij za praznik patrona kranjske župnijske cerkve sv. Kancijana, točneje verzificirani oficij za pravkar omenjeno skupino mučencev Kancijev. Ta oficij, ta pesniška in glasbena stvaritev je po današnjem vedenju ohranjena le v kranjskem rokopisu. Iz tega je mogoče sklepati, da je kranjski antifonal nastal prav za cerkev v Kranju, morda po naročilu župnika Operte, in da je bil hkrati z novim rokopisom spensjem in uglasben tudi nov verzificirani oficij v čast njenim patronom.⁸⁸ Vse to se dobro ujema s siceršnjimi dejavnostmi kranjske župnije: približno v istem času je bila cerkev sv. Kancijana obnovljena, nekaj kasneje pa je naročila nov krilni oltar, ki je med drugim prikazoval mučeništvo Kancijev, o katerem govori tudi pesniško oblikovano besedilo oficija.⁸⁹

Od svetnih ustanov imata ohranjene glasbene rokopise še škofija v Kopru ter kapitelj v Izoli. Kot je bilo omenjeno, je v Kopru obstajala škofija že v zgodnjem srednjem veku, vendar je ponovna, nepretrgana vrsta koprskih škofov izpričana šele za čas po 12. stol. To daje vtis, da je bila koprška škofija po nekajstoletnem zamrtju v 12. stol. obnovljena.⁹⁰ Hipotetično je sicer mogoče predpostaviti, da je v Kopru koralno peto bogoslužje obstajalo že v 12. stol., a ohranjeni rokopisi koprške stolnice so mlajši. Dvodelni gradual je

⁸⁵ NŠAL, Rkp 5. J. Snoj, *Srednjeveški glasbeni kodeksi*, str. 29–31 (tu tudi faksimile).

⁸⁶ *Breviarium Aquileiense*, Benetke 1496 (izvoda v NUK, 13 814 in 14 425).

⁸⁷ Staro ime za ta kraj je Werd.

⁸⁸ Jurij Snoj, *Historia Cantiorum in the Antiphonary from Kranj, Cantus Planus. Papers read at the 9th meeting, Esztergom & Visegrád, 1998*, ur. László Dobszay, Budapest, Hungarian Academy of Sciences, Institute for Musicology, 2001, str. 254–257; Jurij Snoj, *Pesniški oficij Kancijev v antifonalu iz Kranja, Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca*, ur. Jurij Snoj in Darja Frelj, Ljubljana, Založba ZRC, 2000, str. 45–50. Obstoji znanstvenokritična izdaja tega oficija: Jurij Snoj, *Two Aquileian poetic offices*, Musicological Studies 65/8, Ottawa, The Institute of Mediaeval Music, 2003.

⁸⁹ *Enciklopedija Slovenije* 5, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1991, str. 385, 395.

⁹⁰ Darko Darovec, *Koprška škofija in Slovani od srednjega do novega veka, Acta Histriae* 9/1 (2001), str. 83–85.

iz 14. stol., prvotno šestdelni, zdaj petdelni antifonal pa iz 15. stol. Sam gradual je delo več piscev in isto velja tudi za antifonal. S tem dajejo koprski rokopisi vtis, da niso bili pridobljeni naenkrat, pač pa postopoma, tako da je bil celotni komplet za peto liturgijo potrebnih rokopisov v stolnici prisoten šele sredi 15. stol. Zanimivo je tole: koprška škofija je bila del oglejskega patriarhata in koprski škof je bil oglejski sufragan.⁹¹ Kljub temu pa koprski rokopisi ne sledijo oglejskemu liturgičnemu redu, kar je med drugim razvidno tudi iz tega, da v sanktoralu ne navajajo niti enega od tipičnih oglejskih svetnikov.⁹² Zelo verjetno so bili – z izjemo enega – izdelani oz. nabavljeni v več različnih neoglejskih skriptorijih,⁹³ in sicer kot rokopisi brez kakih za bodoče mesto uporabe značilnih sestavin, se pravi kot rokopisi, ki bi se lahko rabili kjer koli. V Kopru je nedvomno nastal le eden. Kot je razvidno iz eksplicita, je tisti del antifonala, ki vsebuje skupne svetniške oficije, kopiral »Nazarius de Iustinopoli«, se pravi 'Nazarij iz Kopra'. Morda je ta Nazarij oseba, ki si je leta 1431 pri čedadskem kapitlju izposodila rokopis, in morda je bil ta rokopis prav tisti, po katerem je nastal Nazarijev kodeks.⁹⁴ Ne oziraje se na verjetnost te podmene je gotovo, da se je v Kopru v 15. stol. zapisovala in kopirala glasba.

V svoji prvotni obliki ne vsebujejo koprski kodeksi nič takega, kar bi jih vezalo na kraj uporabe, Koper. Vendar ima Nazarijev antifonal kasnejši dodatek, ki sicer ni delo Nazarijeve roke, je pa izključno koprski: oficij za god prvega koprskega škofa in mestnega zavetnika sv. Nazarija. Ob koncu rokopisa sta dve verziji omenjene stvaritve: krajša, ki je starejša, in obsežnejša mlajša. Zapis starejše sodi po paleografskih značilnostih sodeč še v tradicijo srednjeveškega pismenstva, medtem ko je zapis mlajše verzije delo pisca 16. ali celo 17. stol. Z veliko mero gotovosti je mogoče reči, da je to pesniško in glasbeno delo nastalo v Kopru, in sicer za liturgijo koprške stolnice. Verjetno je bila najprej spesnena krajša verzija, ki je bila kasneje predelana v popoln oficij. Nazarijev oficij priča, da je na pragu novega veka obstajala v Kopru literarna in glasbena tvornost.⁹⁵

Z beneške obale se je ohranil tudi štiridelni antifonal. Bil je v rabi izolskega kapitlja, ki je od poznega srednjega veka dalje obstajal pri cerkvi sv. Mavra.⁹⁶ Po paleografskih značilnostih sodeč so izolski rokopisi iz 15. stol.; z glasbenozgodovinskega stališča doslej še niso bili natančneje pregledani.

V tistih že omenjenih samostanih, ki imajo glasbene rokopise izpred 15. stol. (Stična, Žiče, Bistra), se je v 15. in 16. stol. nadaljevalo takrat že več stoletij staro izročilo. V Žičah je v tem času mogoče opaziti povečano produkcijo novih glasbenih kodeksov, saj jih je med znanimi kar devet iz 15. stol. (gl. tabelo 2). A poleg teh imajo za 15. stol. izpričano liturgično enoglasje še nekateri drugi samostani. Ustanovne listine, kolikor so poznane, omenjajo kot mesta s peto liturgijo samostan mariborskih minoritov, maltezarjev v Meljah, križnikov v Ljubljani in Metliki, avguštincev v Ljubljani, samostan dominikank v Radljah ter samostana ljubljanskih in novomeških frančiškanov.⁹⁷ Iz slednjih dveh samostanov,

⁹¹ J. Mlinarič, *Cerkev na Slovenskem v srednjem veku*, str. 62.

⁹² J. Snoj, *Koralni kodeksi koprške stolnice*, str. 130–133.

⁹³ Nav. delo, str. 135.

⁹⁴ Nav. delo, str. 135–136.

⁹⁵ J. Snoj, nav. delo, str. 136–137 (tu tudi faksimile).

⁹⁶ J. Mlinarič, *Cerkev na Slovenskem v srednjem veku*, str. 84.

⁹⁷ J. Snoj, *Zgodovinski viri o glasbenem življenju na Slovenskem do konca srednjega veka*, str. 115.

tj. ljubljanskega in novomeškega frančiškanskega samostana, so se ohranili tudi sami koralni rokopisi.

Zanimiv primer predstavljata graduala iz novomeškega frančiškanskega samostana. Ta dva rokopisa, ki sta si po vsebini zelo podobna, sta z ozirom na liturgični red nedvomno kartuzijanska,⁹⁸ ne frančiškanska, in morda sta bila kopirana v Žičah. Glede uporabe liturgičnih knjig srednjeveške skupnosti niso bile vedno toge in možno je, da so novomeški frančiškani, ki so se pri cerkvi sv. Lenarta naselili leta 1472,⁹⁹ opravljali mašo po kartuzijanskem obredu.

Drugače je bilo v Ljubljani. Leta 1491 so ljubljanski frančiškanski samostan prevzeli observantje in nekaj kasneje je bila tu ustanovljena samostojna nova kustodija.¹⁰⁰ Morda so bili prav ob tej priložnosti oskrbljeni novi rokopisi, po katerih naj bi potekalo samostansko bogoslužje. Ti rokopisi, ki so nastali konec 15. ali pa že na začetku 16. stol., so po svoji vsebini, po svojem liturgičnem redu frančiškanski.¹⁰¹ Po njih se je v ljubljanskem samostanu pelo več stoletij.

Če si ob koncu tega pregleda priključimo v zavest vse ustanove, kjer je izpričano obstajal gregorijanski koral oz. liturgično enoglasje, bodisi svetne (Koper: stolnica, Izola: kapitelj, Ljubljana: stolnica, Novo mesto: kapitelj, Kranj: župnija itd.) bodisi samostanske (cisterca Stična, kartuzije Žiče, Jurkloster, Pleterje, Bistra, frančiškanska samostana v Novem mestu in Ljubljani itd.), vidimo, da njihovo število ni bilo majhno. Mreža na Slovenskem obstoječih ustanov z liturgičnim enoglasjem je bila razmeroma gosta in z ozirom na liturgično in glasbeno raznolikost tudi pestra.

Možnosti prihodnjega študija

Kot je razvidno iz doslejnjega prikaza, je glasba različnih zvrsti, ki so obstajale v srednjem veku na Slovenskem, le sestavni del širših evropskih glasbenih tokov. Zaradi tega je ni mogoče obravnavati in preučevati izolirano, ločeno, pač pa v ustreznih sklopih. Ohranjeni drobcu polifone umetnosti, ki so si med sabo zelo različni, so tako predstavniki treh različnih smeri oz. plasti v srednjeveškem večglasju: nemenzuriranega večglasja, italijanske polifonije ter franko-flamske polifonije v srednji Evropi. Štajerski pesniki sodijo v kompleks nemškega minnesanga, glagoljaši v sklop srednjeveškega glagoljaštva. Podobno je potrebno v ustreznih okvirih obravnavati tudi srednjeveško liturgično enoglasje na Slovenskem: cistercijanski rokopis sodi v sklop razprave o cistercijanski liturgiji in glasbi, kartuzijanski rokopisi v zgodovino liturgične glasbe srednjeveških kartuzijanov, frančiškanski v sklop liturgične glasbe srednjeveških frančiškanov, liturgično enoglasje

⁹⁸ To je na prvi pogled razvidno iz serije aleluj za pobinkošne nedelje, ki je ista kot v kartuzijanskem gradualu NUK, Ms 22.

⁹⁹ J. Mlinarič, nav. delo, str. 81.

¹⁰⁰ Guido Rant, *Die Franziskaner der österreichischen Provinz, ihr Wirken in Nieder-Österreich, Steiermark und Krain*, Kamnik, 1908, str. 63–65; Jože Škofljanec, Red manjših bratov in Provinca sv. Križa, *Frančiškani v Ljubljani*, ur. Silvin Krajnc, Ljubljana, Samostan in župnija Marijinega oznanjenja, 2000, str. 35.

¹⁰¹ J. Snoj, *The Franciscans in Carniola and their Chant* (v tisku).

svetnih cerkva pa v sklop zgodovine gregorijanskega korala v srednji Evropi oz. v oglejskem patriarhatu in salzburški škofiji. A prav zaradi prikazane vezanosti so možnosti študija in spoznavanja na Slovenskem obstoječe glasbe odvisne od splošne stopnje poznavanja glasbenih tokov, ki jim pripadajo. Kako daleč je mogoče prodreti v žiške rokopise, je npr. v veliki meri odvisno od poznavanja srednjeveškega kartuzijanskega rokopisja sploh.

Od glasbenih zvrsti, ki so v srednjem veku obstajale na Slovenskem, je daleč najpomembnejše liturgično enoglasje. Nadaljnje raziskovanje tega področja more potekati iz dveh različnih, vendar v zgodovinskih sintezah dopolnjujočih se izhodišč: prvo je natančnejši študij na Slovenskem uporabljanih glasbenih kodeksov, drugo pa ustrezni študij zgodovine posamičnih ustanov, kjer je peto koralno bogoslužje dejansko obstajalo.

V zvezi s študijem rokopisov je treba poudariti, da je iz njih samih le redko razvidno, kje je bil kateri v rabi in kje je nastal, in toliko manj je mesto izvora in uporabe razvidno v primeru fragmentov. Ko gre za spomenike srednjeveške umetnosti, je ugotavljanje izvora pogosteje cilj kot pa izhodišče raziskave. Prav zaradi tega je smiselno, da se študijsko preučujejo vsi na Slovenskem ohranjeni spomeniki srednjeveškega enoglasja ne glede na to, koliko so popolni, in ne glede na to, ali so avtohtoni ali pa se tu hranijo le slučajno. Ob tem je razumljivo, da zahteva fragmentarno gradivo, se pravi naključno ohranjeni listi iz uničenih rokopisov, drugačen pristop kot celi kodeksi. Rokopise, ki so jim preostali fragmenti nekdanj pripadali, je potrebno rekonstruirati. To pomeni: v množici najdenih in zajetih folijev je treba prepoznati tiste, ki izhajajo iz istih, nekdanj popolnih, kasneje pa uničenih knjig. Predvideti je treba mesta, ki so jih v uničenih rokopisih imeli, in o teh si je potrebno na osnovi tovrstnih rekonstrukcij ustvariti kar najbolj popolno predstavo. Šele ko je vse to opravljeno, je v tem smislu rekonstruirane rokopise mogoče postaviti ob bok tistim, ki so v celoti ohranjeni.

Pred časom so bile z namenom, najti vse srednjeveške fragmente z glasbenim zapisom, natančno pregledane vse ljubljanske knjižnice in arhivi. Najdeno je bilo ustrezno popisano in fotografirano. To delo bi se lahko nadaljevalo, in sicer v smislu trojne širitve: 1. Koralni rokopisi so hkrati tudi liturgični rokopisi in marsikatero vprašanje v zvezi z njimi je hkrati tudi liturgičnozgodovinsko vprašanje. Smiselno bi bilo, da bi se obenem z glasbenimi iskali in popisovali tudi fragmenti uničenih liturgičnih rokopisov brez glasbenega zapisa (fragmenti brevirjev, misalov, lekcionarjev itd.). Katalog fragmentov z glasbenim zapisom bi bil tako razširjen s katalogom fragmentov, ki vsebujejo petju namenjena besedila, vendar brez glasbenega zapisa. S tem bi bilo popisano domala vse srednjeveško fragmentarno rokopisje na Slovenskem, saj so fragmenti z drugimi vsebinami v slovenskih kot tudi drugih knjižnicah zelo redki. Študij liturgičnih rokopisov oz. njihovih fragmentov bi omogočal zanesljivejše reševanje zgodovinskih vprašanj v zvezi s koralnimi rokopisi. 2. Iskanje in popisovanje fragmentov srednjeveških rokopisov bi bilo treba razširiti na druga slovenska mesta. V poštev pridejo vse tiste knjižnice in arhivi, ki imajo gradivo izpred sredine 18. stol. Kolikor te ustanove še nimajo ustreznih seznamov, bi bilo potrebno natančno prečesati vse njihove knjižne oz. arhivske fonde do omenjenega časa. Ker so pergamentni foliji ali odrezki iz uničenih kodeksov v knjižnih vezavah pogosto skriti, bi bilo treba iti od knjižne police do knjižne police oz. od fascikla do fascikla in pregledati vsako, do sredine 18. stol. nastalo vezavo. Vse najdeno bi bilo treba ustrezno popisati in fotografirati. 3. Za vse popisane fragmente bi bilo potrebno izdelati ustrezne vsebinske

indekse, iz katerih bi bilo razvidno, katere vsebinske enote – speve – dejansko vsebujejo. Vse to bi omogočilo rekonstrukcijo uničenih rokopisov do mere, ki bi jo dopuščal obseg ohranjenega. S tem bi bilo fragmentarno gradivo pripravljeno za nadaljnji študij.

V celoti ohranjeni rokopisi narekujejo drugačen pristop. Rekonstrukcijska dela tu niso potrebna, vendar je ob osnovnem kodikološkem opisu za vsakega od njih potrebno izdelati indeks. Srednjeveški gradual vsebuje nekaj sto, antifonal pa nekaj tisoč spevov in v vsakem rokopisu so ti razporejeni nekoliko drugače. Strokovna obravnava katerega koli srednjeveškega koralnega ali liturgičnega kodeksa ni možna brez natančnega poznavanja njegove vsebine oz. brez možnosti dostopa do nje. Dostop do vsebine rokopisa omogočajo ustrezni indeksi. Doslej je bil v podatkovno bazo, namenjeno vsebinam srednjeveških antifonalov, vključen le antifonal iz Kranja.¹⁰² Indekse, kakršen je bil izdelan za ta rokopis, bi potrebovali tudi ostali na Slovenskem hranjeni koralni rokopisi.

Drugo izhodišče za spoznavanje koralne zgodovine na Slovenskem je študij zgodovine ustanov, kjer je obstajalo koralno bogoslužje. Sem sodijo samostani, ljubljanska in koprška škofija, novomeški, izolski in piranski kapitelj, nenazadnje pa tudi župnije, predvsem mestne. Mnoge od omenjenih ustanov, zlasti samostanske, so že bile deležne natančnejših zgodovinskih prikazov, ki bodo v izdatno pomoč raziskovalcem njihove liturgije. Vendar bi bilo za poznavanje njihove liturgične in glasbene zgodovine potrebno ohranjene zgodovinske vire preučiti posebej z ozirom na njihovo liturgično in glasbeno vsebino. V strokovni glasbenozgodovinski literaturi se pogosto omenjajo posamični glasbeno zanimivi drobci iz zgodovine raznih ustanov, a tematsko osrediščeni prikazi liturgičnega in glasbenega življenja posamičnih srednjeveških liturgičnih skupnosti na Slovenskem doslej še niso bili narejeni. Eden od razlogov za to je zelo verjetno dejstvo, da je ustrezno gradivo raztreseno in pičlo, zaradi česar na prvi pogled ne obeta veliko. Študij liturgične in glasbene zgodovine posamičnih na Slovenskem obstoječih liturgičnih skupnosti vključuje tudi iskanje njihovih v celoti ali fragmentarno ohranjenih rokopisov bodisi na Slovenskem bodisi drugje.

Kot je bilo že omenjeno, je poznavanje vsega tistega, kar je obstajalo na Slovenskem, v veliki meri odvisno od splošnega vedenja o srednjeveškem koralnem rokopisju in njegovi zgodovini. To velja za liturgično in glasbeno zgodovino na Slovenskem obstoječih liturgičnih ustanov, za tu hranjene rokopise, še zlasti pa za fragmente. Le natančno poznavanje sorodnega fragmentarnega gradiva v drugih hraniščih, hkrati pa tudi natančno poznavanje topografije srednjeveških skriptorijev ter značilnosti v njih nastalih kodeksov bi lahko razkrilo izvor tistih uničenih rokopisov, o katerih obstoju pričajo na Slovenskem ohranjeni foliji.

Delo s fragmenti, osnovni študij v celoti ohranjenih rokopisov, branje zgodovinskih virov, vse to odpira raziskovalcu vrsto vnaprej težko predvidljivih pogledov. Ti lahko postanejo teme razprav z najrazličnejšimi, tudi tu podane okvire presegajočimi vsebinami.

¹⁰²*Cantus: A Database for Latin Ecclesiastical Chant*, ur. Debra Lacoste.

GENRES OF MUSIC IN SLOVENIA IN THE MIDDLE AGES

Summary

The music that was present in Slovenian ethnic territory in the Middle Ages cannot be referred to merely as “medieval music”; as indicated by both direct and indirect sources, several more-or-less independent genres of music existed in this territory in the Middle Ages (see abstract). These belonged to broader European medieval cultural currents, and must therefore be studied in accordance with this important fact.

Vernacular singing, or music in the oral tradition of the Slovenian-, German-, or Italian-speaking populations, is confirmed for the most part by incidental sporadic remarks in the writings of medieval authors as well as by some preserved texts (without music). The presence of Glagolitic chant may be inferred from the fact that there were communities that celebrated the liturgy in Old Church Slavic (e.g., the monastery of the Tertiary friars in Koper). The presence of Minnesang may be surmised based on the fact that three of the poets included in the Codex Manesse came from southern Styria. However, the melodies of their preserved poems were very likely never written down. The sporadic remnants of medieval polyphony found in Slovenian libraries belong to various stylistic layers of polyphonic music and cannot be interpreted as relating to one and the same tradition. The existence of polyphonic singing can also be conjectured on the basis of literary reports.

Of all the genres of music that existed in Slovenian regions, only liturgical monody can be studied on the basis of preserved music manuscripts. In Slovenian libraries there are twenty-three music codices (see Table 1); in addition to these, several hundred one- or two-folio fragments of destroyed music manuscripts have been discovered and described. Some music manuscripts that were in use in ethnically Slovenian regions are preserved elsewhere: fourteen music manuscripts that are today mostly kept in Graz originated at the Carthusian monastery in Žiže (Germ. *Seitz*) in southern Styria (see Table 2), and another one from the Carthusian monastery in Jurklošter (Germ. *Gairach*; also currently held in Graz). The monastic manuscripts are written in square or Cistercian notation; those of secular churches are either in square notation (in the coastal, historically Venetian areas) or one specific type of Gothic notation (in the province of Carniola). Among the preserved fragments whose origin and place of use are difficult to define, there are several written in German adiaematic neumes. In addition to being preserved in the manuscripts, liturgical chanting is mentioned in several historical documents; taking into consideration both historical documents as well as the preserved manuscripts, a rather dense web of institutions (churches) practicing sung liturgy in Slovenian ethnic territory can be identified. However, the liturgical singing of these churches did not belong to just one tradition. All the preserved manuscripts or fragments must therefore be studied in their proper historical contexts: those from the monasteries in the context of the liturgy of the appropriate monastic order, and those from the secular churches in the context of the liturgy and music of the appropriate metropolitan church (Aquileia or Salzburg).

Avtorji

Nataša Cigoj Krstulović, doktorica glasbene pedagogike in magistra muzikologije, je raziskovalka na Muzikološkem inštitutu ZRC SAZU. Naslov: Novi trg 2, p. p. 306, SI-1001 Ljubljana. E-pošta: natasa@zrc-sazu.si

Metoda Kokole, doktorica muzikoloških znanosti, je raziskovalka na Muzikološkem inštitutu ZRC SAZU. Naslov: Novi trg 2, p. p. 306, SI-1001 Ljubljana. E-pošta: metoda.kokole@zrc-sazu.si

Gregor Pompe, doktor muzikoloških znanosti, je profesor na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Naslov: Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana. E-pošta: gregor.pompe@ff.uni-lj.si

Jurij Snoj, doktor muzikoloških znanosti, je raziskovalec na Muzikološkem inštitutu ZRC SAZU. Naslov: Novi trg 2, p.p. 306, SI-1001 Ljubljana. E-pošta: snoj@zrc-sazu.si

Leon Stefanija, doktor muzikoloških znanosti, je profesor na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Naslov: Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana. E-pošta: leon.stefanija@ff.uni-lj.si

Radovan Škrjanc, doktor muzikoloških znanosti, je sodelavec Muzikološkega inštituta ZRC SAZU in glasbeni pedagog na Glasbeni šoli Ljubljana Vič-Rudnik. Naslov: Novi trg 2, p. p. 306, SI-1001 Ljubljana. E-pošta: radovan.skrjanc@zrc-sazu.si

Authors

Nataša Cigoj Krstulović, Ph.D. – music pedagogy, MA – musicology, is a researcher at the Institute of Musicology ZRC SAZU. Address: Novi trg 2, p. p. 306, SI-1001 Ljubljana. E-mail: natasa@zrc-sazu.si

Metoda Kokole, Ph.D. – musicology, is a researcher at the Institute of Musicology ZRC SAZU. Address: Novi trg 2, p. p. 306, SI-1001 Ljubljana. E-mail: metoda.kokole@zrc-sazu.si

Gregor Pompe, Ph.D. – musicology, is a professor at the University of Ljubljana, Faculty of Arts. Address: Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana. E-mail: gregor.pompe@ff.uni-lj.si

Jurij Snoj, Ph.D. – musicology, is a researcher at the Institute of Musicology ZRC SAZU. Address: Novi trg 2, p.p. 306, SI-1001 Ljubljana. E-mail: snoj@zrc-sazu.si

Leon Stefanija, Ph.D. – musicology, is a professor at the University of Ljubljana, Faculty of Arts. Address: Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana. E-mail: leon.stefanija@ff.uni-lj.si

Radovan Škrjanc, Ph.D. – musicology, is a researcher at the Institute of musicology ZRC SAZU and a teacher at the music school Glasbena šola Ljubljana Vič-Rudnik. Address: Novi trg 2, p. p. 306, SI-1001 Ljubljana. E-mail: radovan.skrjanc@zrc-sazu.si