

# Ikonografija glasbil: kaj nam povedo dekoracije orgelskih omar

## Uvod

Glasbeni motivi in njihovi simboli, ki jih opazimo tudi na orgelskih omarah in ostenju cerkvenih korov ter ilustrirajo najrazličnejše umetniške teme, so lahko povedni dokumenti za poznavanje glasbenih inštrumentov in njihovih simbolov. Njihovo prepoznavanje ni le tematika za glasbene pedagoge različnih stopenj, temveč tudi koristno gradivo za medpredmetne povezave, ki pa je zaradi premajhne pozornosti strokovne javnosti običajno prezrto. Ker je tematika glasbenih upodobitev razvejana in prepletena s številnimi znanstvenimi področji, je interdisciplinarno povezovanje z drugimi vedami naravno oziroma nujno. Posebno tesno sta prepleteni likovna in glasbena umetnost, ki se jima pridružujejo literarne in zgodovinske vede ter discipline s področja socialne zgodovine. Vzajemnost likovne in glasbene govorice je ustvarila bogato bero umetniških del in predmetov umetne obrti, ki so dragoceni pričevalci glasbene zgodovine, njenih značilnosti, pomenov in izvajalske prakse. Med najpogostejšimi atributi so inštrumenti, ki so slikarje in kiparje zanimali že od nekdaj. Njihove upodobitve imajo predvsem ilustrativno vlogo, ob tem pa prikazujejo razvoj glasbe v teoretičnih in praktičnih razsežnostih. Tovrstno gradivo je posebej dragoceno za poznavanje organoloških značilnosti posameznih inštrumentov, predvsem tistih, ki so bili značilni

za obdobja pred 17. in do konca 18. stoletja, ko je ohranjena materialna dediščina dokaj redka.

Slikarji, kiparji in rezbarji so glasbene simbole večkrat upodobili fantazijsko ali v nasprotju z resničnostjo, kar je ugotovljeno za mistično in poetično interpretacijo Biblije, kjer so glasbila v rokah angelov velikokrat v nasprotju z resničnimi inštrumenti časa upodobitve. Vzrok je lahko nepoznavanje posameznih inštrumentov. Ob tem pa poznavalci upodobitve angelskega zbora, ki prikazuje grandiozen ansambel kot primer nebeške glasbe, dokazujejo, da takšna vsakodnevna praksa ni obstajala in da je bilo kopičenje inštrumentarija le posledica želje po povečevanju boga z vsemi pomenskimi sredstvi. Podobno lahko ugotovimo za likovno dekoracijo orgelskih omar, kjer prav tako najdemo različna glasbila, ki v več primerih ne predstavljajo verodostojnosti glasbil ali ansamblov v času nastanka orgel. Kljub odstopanju od resničnosti je veliko primerov, ki glasbeno-ikonografski stroki omogočajo natančno prepoznavanje inštrumentov in njihovih značilnosti. Natančno določanje tipov glasbil, njihovih oblik, tehničnih lastnosti ter značilnosti izvajalske prakse lahko pomaga osvetliti razvoj inštrumentarija ter glasbenozgodovinske in kulturološke značilnosti nekega časa. Interdisciplinarno proučevanje likovnih virov z glasbenimi simboli ustvarjalno prispeva k celovitejšemu poznavanju simbolnega pomena umetnin

ter družbenih in kulturnih značilnosti civilizacije. Vzajemnost različnih strok, ki je pri analiziranju umetnosti nepogrešljiva, umetnostnozgodovinski in glasbeni stroki narekuje skupna raziskovalna izhodišča. Obe se opirata na študije enega izmed očetov umetnostne ikonografije<sup>1</sup> Erwina Panofskega (1892–1968) ter na njegove številne naslednike, med katerimi moramo posebej omeniti Emanuela Winternitza (1898–1983), glasbenika in umetnostnega zgodovinarja, ki je postavil temelje glasbene ikonografije<sup>2</sup>. Njeno jedro je analitično prepoznavanje glasbenih upodobitev in nadgrajevanje vedenj o vsebini umetnine, glasbeni in kulturni zgodovini ter o duhovnih razsežnostih umetnosti.

Glasbena ikonografija sledi metodologiji Panofskega in obsega tri osnovne stopnje v procesu študija likovnih upodobitev oziroma umetniških predmetov. Predikonografska metoda se posveča natančnemu opazovanju predmeta, njegovim značilnostim, kompoziciji, barvam, emocionalnemu izrazu ipd. Ikonografska analiza ugotavlja temo, prepozna upodobljene figure, literarne vire, grafične liste ter združuje in kombinira motive z zgodbami, miti, alegorijami. Ikonografska interpretacija ugotavlja sekundarni ali abstraktni pomen, ki sta ga imela v mislih umetnik oziroma naročnik. Proučevalce zanima tudi pomen umetnine, o katerem umetnik ni eksplicitno razmišljal, kar skušajo ugotovljati z metodologijo ikonološke interpretacije<sup>3</sup>, ki vsebuje kulturno, sociološko in zgodovinsko ozadje tem, ugotavlja, zakaj je bila umetnina naročena v določenem času in prostoru ter skuša prepoznati vplive na umetnika in odsev družbe v likovni umetnosti. Podobni koraki so nujni tudi pri študiju umetnin z upodobitvami glasbenih simbolov in predmetov, ki so del muzikoloških študij. Glasbeni ikonograf poglablja razlago likovnih podob, jih podrobno opiše in ugotavlja značilnosti. Sledi temeljita analiza upodobitve, ki proučevalcu nudi ugotovitve in razumevanje o glasbenem predmetu, izvajalski praksi, o zgodovini inštrumentov ali o splošni kulturni podobi določenega časa in okolja. Najpogostejši glasbeni simboli so inštrumenti, ki ilustrirajo različne teme, kot so sedem svobodnih umetnosti, pet čutov in alegorija sluha. Nastopajo kot atributi planetov, mesecev in zodiakovih znakov, v personifikacijah glasbe, bibličnih prizorih, harmoniji sfer, ljubezenskih prizorih, kot del glasbene prakse cerkvene liturgije in povečevanja božjega ter kot atributi figur kralja Davida, sv. Cecilije, Apolona in muz, Orfeja, Dioniza ...<sup>4</sup>

Pri rezultatih glasbene ikonografije ne moremo pričakovati absolutne resnice, lahko pa določene ugotovitve pripomorejo k novim ali drugačnim spoznanjem o glasbeni in likovni umetnosti,

1 Ikonografija (sestavljena iz gr. *eikon* in *graphein* = slika in pisati) je veda, ki se ukvarja z določanjem in poimenovanjem upodobljene snovi oziroma z opisovanjem likovnih upodobitev. Prim. Luc Menaše, *Evropski umetnostnozgodovinski leksikon*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1971, str. 888–889.

2 Glasbena ikonografija je veda, ki sodi na področje zgodovinske muzikologije in se ukvarja z razlago in interpretacijo glasbenih simbolov na likovnih upodobitvah. Prim. *The New Grove, Dictionary of Musical Instruments* (ur. S. Sadie), zv. 2, London, New York: Macmillan Press, 1995, geslo: Iconography of Music, str. 271.

3 Ikonologija (gr. *eikon* in *logos* = slika in študij) je veda, ki razlaga likovne upodobitve oziroma interpretira njihove vsebine. Prim. L. Menaše, prav tam, str. 889.

4 Prim. *The New Grove, Dictionary of Musical Instruments*, n. d., str. 271–277.

njunih značilnostih ter vlogi v nekem času in prostoru. Naslikana glasbila so del kulturne zgodovine, poznavanje njihovih značilnosti in rabe v določenem okolju in času pa pripomore k boljšemu razumevanju vloge glasbe v razvoju človeštva. Posamezni inštrumenti odražajo tudi stanje na področju umetne obrti, sposobnosti izdelovalcev in zahteve naročnikov. Ob tem moramo upoštevati, da inštrument morda ni natančno oziroma korektno upodobljen, pa tudi to, da navidezno zelo natančne podobe včasih ne upoštevajo detajlov, pomembnih za spoznavanje ali prepoznavanje strukture oziroma konstrukcijskih značilnosti glasbila. Za organologijo<sup>5</sup> glasbil so pomembne številne lastnosti in podrobnosti v materialih, oblikah in mehaniki inštrumentov. Na likovnih upodobitvah lahko prepoznamo pomembne značilnosti, kot so vrsta in tip glasbila, o določenih detajlih pa lahko zgolj ugibamo, saj nam jih likovna sredstva ne omogočajo ugotavljati. Pri pihalih in trobilih lahko iz likovnega gradiva prepoznamo obliko in dolžino resonančne cevi, njene dele, vrsto ustnika, število luknjic za pokrivanje s prsti, mehaniko z zaklopkami, pokrovkami in drugimi vzvodi, mehanizem za poteg, vrste in število ventilov, obliko odmevnika ipd. Pri godalih in brenkalih lahko ugotavljamo tip glasbila, velikost in obliko trupa, obliko zvočnic in rozet, število strun, obliko vijačnice ter število vijakov in njihovo razporeditev, proporce med resonančnim telesom, ubiralko in vijačnico. Glasbila s tipkami so prepoznavna po obliki in velikosti ohišja, po klaviaturi, njenem obsegu, velikosti tipk ter po številu registrov oziroma pedalov. Iz likovnih virov prepoznavamo oblike in vrste tolkal, najrazličnejše velikosti in tipe orgel ter nenazadnje tudi fantazijsko oblikovana glasbila, ki prav tako odpirajo številna vprašanja.

## Baročne orgle Johanna Franciška Janečka

Poznavanje pomena glasbene ikonografije in njenih dosežkov lahko spoznamo tudi na primeru orgelske dediščine na Slovenskem, ki je primerljiva s srednjeevropskim prostorom, na kate-rega se je pogosto tudi naslanjala. Za ozemlje današnje Slovenije je bila od 16. do 19. stoletja značilna intenzivna migracija izdelovalcev orgel, ki so prihajali predvsem iz Italije, Nemčije in s Češke in so v slovenskih cerkvah pustili pomembne sledove. Priseljevanje in delovanje orglarjev iz dežel nekdanje Češke je dokazano od zgodnjega 18. stoletja naprej. V času od leta 1700 do sredine 19. stoletja je na primer samo na Moravskem dokazanih okrog 170 orglarjev, zato ne preseneča, da so nekateri med njimi iskali nova, bolj oddaljena tržišča<sup>6</sup>. Kdaj natančno so Slovenijo dosegli vplivi čeških orglarskih delavnic, ni znano, zanesljivo pa je bil med prvimi uspešnimi orglarji, ki so postavljali orgle v cerkvah današnje Slovenije, Johann Francišek Janeček

5 Organologija (gr. *organon* in *logos* = instrument in študij) je veda, ki se ukvarja s proučevanjem lastnosti, opisovanjem in razvojem glasbil ter poustvarjalno prakso. Prim. *The New Grove, Dictionary of Musical Instruments*, n. d., str. 916.

6 Prim. Jiří Sehnal, *Barokní varhanářství na Moravě*, zv. 1, Brno: Univerzita Palackého v Olomouci, 2004.

(ok. 1700–ok. 1777), ki izhaja iz češke rodbine izdelovalcev inštrumentov. Johann Francišek Janeček je od mladosti deloval v Celju in bil utemeljitelj tako imenovanega celjskega kroga orglarjev, ki mu sledimo poldrugo stoletje. Njegova delavnica je bila aktivna vsaj od poznih dvajsetih let 18. stoletja. Janeček velja za najpomembnejšega mojstra baročnih orgel na Slovenskem. Njegovi izdelki so imeli kvalitetno mehaniko, ki je bila vgrajena v ohišja dobrih obrtnikov. Številne orgle so okrašene z angeli in svetniki z glasbili, ki so jih izdelali znani rezbarski in kiparski mojstri. V Janečkovi delavnici so v obdobju petdesetih let izdelali okrog 150 orgel, in sicer za naročnike iz slovenskega okolja pa tudi za cerkve v severnem delu Hrvaške, kjer je njegova delavnica pogosto zastopana. Med naročniki so bili tudi cerkveni dostojanstveniki iz najimenitnejših cerkva v Ljubljani in Zagrebu ter pomembnejši samostani. Janeček je v sapnice svojih orgel dosledno pritržil listek s signaturo »Joannes Franciscus / Janeček, Burger / und Orgel Macher / in Zilla« ter dodal letnico izdelave inštrumenta. Do danes je v Sloveniji in na Hrvaškem ohranjenih okrog 30 njegovih orgel. Večje so bile dvomanualne, večina pa je enomanualnih. Med njimi je bilo veliko manjših pozitivov (4–6 registrov), od katerih je nekaj t. i. procesijskih orgel. V Pokrajinskem muzeju Ptuj so v tamkajšnji zbirki glasbenih inštrumentov ohranjene procesijske orgle z letnico 1739<sup>7</sup>.

Proučevanje orgelskih omar in njihovih dekorativnih elementov na pročeljnih inštrumentov je na Slovenskem dokaj sveže in na začetku dolgotrajne raziskovalne poti, vendar že prvi izsledki kažejo zanimive rezultate. V nadaljevanju bomo na primeru Janečkovih orgel iz Marijine cerkve v Rušah, ki so ene njegovih najimenitnejših med vsemi ohranjenimi, spoznali pomen glasbene ikonografije ter njenih povezav z likovno dediščino. Poglobili se bomo v značilnosti omenjene orgelske omare, nadalje bomo osvetlil, kdo so bili Janečkovi sodelavci in kakšni likovni elementi so značilni za orgelska ohišja te priznane celjske delavnice. Med okrasjem posebej izstopajo angeli z glasbili, ki simbolizirajo nebeško harmonijo, ter figure kralja Davida s harfo. Janečkove orgle pa niso le pričevalci baročne glasbene poustvarjalnosti, temveč tudi izraz likovne opreme baročnih cerkva na Slovenskem. Orgelsko piščalje je bilo pri zgodnjih orglah tja do poznega srednjega veka odprto oziroma brez lesenega ohišja. Od poznega srednjega veka pa so ga začeli vgrajevati v leseno omaro, ki je imela sprva zgolj varovalno vlogo kot zaščita pred prahom. Za prednjo stran omare so bila značilna dvokrilna vrata, okrašena z naslikanimi svetniškimi podobami, med katerimi sta se sčasoma ustalila kralj David s harfo in sv. Cecilija z orglami. Baročni čas je prinesel orgelskim omaram nove likovne značilnosti, kot so pozlačene rezbarije, razgibani arhitekturni elementi in skulpture angelov z glasbili. V tem obdobju so orgle skupaj z okrašenim ohišjem postajale tudi izraz veličastja cerkvene opreme ter po-

7 Prim. Milko Bizjak, Celjske orglarske delavnice v obdobju baroka, *Cerkveni glasbenik* 77 (1984), str. 41–45; Milko Bizjak/Edo Škulj, *Orgle na Slovenskem*, Ljubljana: DZS, 1985; Darja Koter, *Glasbilarstvo na Slovenskem*, Maribor: Založba Obzorja, 2001.

udarjanja statusa naročnikov inštrumentov<sup>8</sup>. Ker domnevamo, da je Johann Francišek Janeček češkega rodu in se je orglarstva najverjetneje izučil v domačem okolju, je treba upoštevati tudi značilnosti orgelskih omar mojstrov nekdanjih čeških dežel obravnavanega časa. Za Janečkove orgle je že ugotovljeno, da so v svojem glasbenem ustroju sorodne češkim inštrumentom ter da se je pri načrtovanju orgelskih omar zgledoval pri tamkajšnjih navadah, in sicer v smislu arhitekture ohišja, v razporeditvi piščal-li v prospektu ter v rezbarijah in figuraliki. Čeprav so ohišja običajno izdelovali mizarji in rezbarji, so ta nastajala v sodelovanju z orglarskim mojstrom. Med Janečkovimi pomembnejšimi izdelki, ki imajo na orgelskih omarah poleg rezbarskega okrasja tudi figure z inštrumenti, so orgle v stolnici sv. Nikolaja v Ljubljani (datirane z letnico 1734), od katerih je ohranjena le omara, enomanualni pozitiv v župni cerkvi v Rušah (izdelan 1755), na Sladki Gori blizu Celja (izdelan 1755) in v Čermožišah pri Žetalah (izdelan 1763) ter ene dvomanualne orgle iz samostanske cerkve v Olimju pri Podčetrtku (izdelane 1764)<sup>9</sup>.

## Dekoracija orgelskih omar v Ruški cerkvi

Orgle za župnijsko romarsko cerkev Sv. Marije v Rušah so bile izdelane leta 1755. Notranjost starejše gotske cerkve je bila na začetku 18. stoletja temeljito prenovljena in barokizirana. Takrat so pozidali baročni prezbitერიj in ladjo ter dodali bogato baročno štukaturo in poslikave. Opremo cerkve so izdelali mojstri iz Gradca in Celovca ter domači umetniki iz bližnjega Maribora, ki je bil v avstrijskem cesarstvu center Spodnje Štajerske<sup>10</sup>. Med bogato opremo sodijo tudi enomanualne Janečkove orgle s 13 registri in z nekaterimi posebnostmi, ki jih pri drugih njegovih inštrumentih ne zasledimo. Orgelsko omaro sestavljajo trije ločeni deli, marmorirani v modro rdečih tonih. Obe stranski omari –



Orgelske omare v cerkvi Sv. Marije v Rušah (foto B. Kovačič)

8 Prim. *The Organ Encyclopedia* (ur. Douglas. E. Bush), New York – London: Routledge, 2006, str. 95.

9 D. Koter, Likovna oprema baročnih orgel: Johann Francišek Janeček in dekoracija njegovih orgelskih omar, *Muzikološki zbornik* 45/1 (2009), str. 45–63.

10 Prim. Sergej Vrišer, *Baročno kiparstvo na Slovenskem*. Ljubljana: Slovenska matica, str. 120–136.



pozitiva – sta oblikovani kot skrinji, na osrednjem delu inštrumenta pa je piščalje, na pročelju razdeljeno na tri polja, od katerih je srednje povišano zaradi 8-čveljskega principala. Dekoracija te omare je bogata in pozlačena. Rezbarije predstavljajo volutasto okrasje, stilizirano cvetje in oblačke. Lesene skulpture na omarah je izdelal Jožef (Joseph) Straub, kipar iz Maribora, po rodu iz dežele Württemberg v Nemčiji, ki je pomembno ime štajerskega baročnega kiparstva. Straub je bil najvidnejši baročni kipar na ozemlju takratne Štajerske, kjer je ustvaril številne oltarje, prižnice ter kipe za fasade, orgle in druge umetnine. Njegova bogata dediščina je ohranjena v številnih štajerskih cerkvah ter v Pokrajinskem muzeju Maribor. Za Straubove kipe so značilne izrazito razgibane poze z močno gestikuliranimi gibi ter ekspresiven, celo ekstatičen izraz na obrazih, ki v določenih plas-



Detajl z leve omare: angel s trobento, J. Straub (foto B. Kovačič)

tikah deluje portretno. Z njegovim opusom je kiparstvo na Slovenskem preseglo provincialne značilnosti in dobilo nadih baročnih središč tedanje Srednje Evrope. Baročno ornamentiko omar je leta 1755 pozlatil Dominik Cocconi, ki je na stranski orgelski omari naslikal še sv. Gregorja in sv. Cecilijo. Imenitno delo je tudi pevska empora, ki jo je za potrebe orgel leta 1753 povečal mizar iz Maribora Franz Leeb, Cocconi pa je nanjo naslikal prizore čudežev<sup>11</sup>. Stranski omari sta okrašeni s simetrično postavljenima celopostavnima skulpturama angelov z naravnima trobentama. To so tipi glasbil, nastali pred uporabo ventilov, v praksi do 19. stoletja, njihovo zlato obdobje pa je bilo v času med letoma 1600 in 1750. V baročnem času je bila trobenta pomemben inštrument v vojaških formacijah, glasbilo za igranje na prostem v različnih sestavih ter v prostornih palačah in cerkvah. Že Stari testament jo omenja kot sveto glasbilo, saj je Cerkev njen zvok pojmovala kot zvok angelov ali božji glas. Figuri sta monumentalni in kažeta kiparja Strauba v njegovi najboljši luči. Njuna inštrumenta predstavljata naravni zaviti trobenti, značilni za zgodnje 18. stoletje. Izdelani sta precej realistično in okrašeni z značilno ovito vrstico, a brez cofov. Angela držita glasbili precej ležerno z eno roko, ustnik naslanjata na ustnice, medtem ko je druga roka v obeh primerih v lahni raztegnjeni pozi,

<sup>11</sup> Isti, *Vodnik po ruskih cerkvah*, Ruše: Župnijski urad, 1995, str. 6, 14.

kar ne aludira na igranje, temveč zgolj na simbolno vlogo glasbil. Srednja omara s piščalmi v perspektivi ima obliko, ki se pri Janečkovih orglah večkrat ponavlja (Ruše, Sladka Gora, Crngrob pri Škofji Loki ...); je tridelna, s povišanim srednjim delom in okrašena z baročno ornamentiko. Nanjo je nameščenih sedem lesenih skulptur, od katerih je šest puttov, ki se proti vrhu po velikosti proporcionalno zmanjšujejo. Prvotno so imeli verjetno vsi putti v rokah inštrumente (danes so štirje brez glasbenih atributov). Na vrhu omare je velika figura kralja Davida s harfo, ki je bila prav tako značilna skulptura Janečkovih orgel (ohranjena je tudi na orgelski omari na Sladki Gori), najdemo pa jo tudi na orgelskih omarah v cerkvah na Češkem oziroma Moravskem. Tako kot celopostavna angela na stranskih omarah tudi druge figure kažejo značilne Straubove umetniške poteze, drža telesa in rok pa ni prilagojena igranju na inštrumente, kar je posledica že omenjene »brezbrižnosti« do realne upodobitve glasbenika, nepoznavanje igranja na inštrumente ali najverjetneje na zavesten odmik od poustvarjalne prakse. Danes sta spodnja putta brez inštrumentov, na srednjem delu je na levi strani putt z liro simbolične oblike, ki je stilizirana, v formi baročnega značaja in ima dve struni iz vrvi. V tem primeru lahko liro razumemo le simbolno, kot upodobitev glasbe in ne glasbila. V vrhnjem delu omare sta še dva putta. Levi, tik pod Davidovo skulpturo, je nekoč imel v roki knjigo kot simbol Davidovih psalmov in nebeške glasbe, putt na desni pa je igral na triangel s tremi obročki. Oba atributa sta danes izgubljeni, vendar ju omenja starejša dokumentacija. Desna figura ima v naročju trombo marino, ki jo drži v skoraj ležečem položaju, kar ni v skladu z izvajalsko prakso (trombo marino so pri igranju prislanjali na prsi navpično navzdol). Po obliki spominja na realistične inštrumente: izdelana je v enem kosu, ima trikotno obliko in dve struni iz vrvi (običajna je bila ena struna), visok mostič ter volutasto zaključen vrat. Lok je izgubljen. Tromba marina (nem. Trumscheit) ali tako imenovana *Nonnengeige* je basovsko godalo, ki je bilo v rabi med 15. in 18. stoletjem, tako v umetni kot v ljudski glasbi, predvsem pa kot glasbilo ženskih samostanov, kjer je nadomeščalo trobento oziroma basovske vokalne glasove. Trikotno resonančno telo, proti vrhu konično zoženo, je na spodnji strani odprto. Običajna je



Detajl na vrhu glavne omare: David s harfo in putt s trombo marino (foto D. Koter)

ena, precej debela črvena struna, napeta čez desno nogo kobilice, ki jo potiska na resonančni pokrov, medtem ko levi opornik kobilice visi v zraku in se ob nihanju strune rahlo dotika pokrova, pri čemer nastane močan brneč zvok v jakosti trobente. Godec je lok vlekel nad prsti, ki so prijemale struno, oglašali pa so se le predirni flažoletni toni. Od tod namen glasbila, ki je nadomeščalo basovske pevske glasove, potrebne v izvajalski praksi ženskih samostanov. Trombe marine so bile preproste, neumetelne izdelave, na kar kaže tudi puttov atribut na orgelski omari v Rušah. Na vrhu omare je kot krona okrasja nadnaravno velik kip kralja Davida, ki se z levico naslanja na harfo, torej ne igra. Kipi nadnaravne velikosti sicer predstavljajo eno izmed značilnosti Straubove oltarne plastike, v danem primeru pa je velikost povezana tudi z veličino kralja Davida. Harfa je lesena, po obliki aludira na preprosto diatonično harfo, kakršne so bile v rabi v 17. in še v 18. stoletju med potujočimi glasbeniki, ko je imelo glasbilo še značaj diatoničnega inštrumenta, resonančno telo pa je bilo zelo preprosto, neokrašeno in brez mehanike s pedali. Diatonične harfe so imele do 30 strun in niso omogočale prehajanja med tonalitetami. Naslednja stopnja so bile t.i. kljukaste harfe s posameznimi kaveljčki za zviševanje tonov oziroma izvajanje poltonov. Davidova harfa na ruških orglah ima 17 vijakov, na katere so napete strune iz vrvi (v praksi so bile črvene) in ni sledov kaveljčkov. V nekaterih primerih imajo harfe ob Davidu le 10 strun, kar je v simbolni povezavi z desetimi božjimi zapovedmi in kaže na to, da orgelsko okrasje ni imelo namena poustvariti resničnosti, temveč glasbene predmete uporabiti v simbolne namene. Zaradi manjkajočih inštrumentov, ki so se skozi stoletja pri prenovi orgelskega ohišja verjetno izgubili, ne moremo ugotoviti nekdanje zasedbe muzicirajočih figur na orgelskih omarah Janečkovih orgel iz cerkve v Rušah. Ohranjene pa kažejo na to, da je kipar, najverjetneje ob sugestijah orglarja, izbiral arhaična glasbila, kot je lira, in inštrumente svojega časa, kot so naravna trobenta, tromba marina, triangel in harfa. Vse figure drže glasbila v pozah, ki ne aludirajo na igranje, kar kaže na to, da je glasbena praksa drugotnega pomena. Vse to kaže na to, da pri dekoraciji ni bilo pomembno upodabljati aktualne poustvarjalne prakse, npr. cerkvenih glasbenih kapel, ki so združevale godala, pihala, trobila in tolkala, temveč so posegali po sredstvih, za katera so menili, da vernikom največ povedo o svetosti nebeškega hrama. Kljub velikost orgel in njihovi dekoraciji v celotni likovni kompoziciji na koru dominirata angela s trobentama na stranskih omarah, ob njiju pa kot vrh trikotnika David s harfo. Angela trobentarja, David s harfo in putti z glasbenimi simboli skupaj predstavljajo nebeško glasbo kot simbol poveličevanja<sup>12</sup>.

## Zaključek

Celjski orglar Johann Frančišek Janeček, ki ga poznamo kot vodilnega baročnega mojstra na Slovenskem, njegovi inštrumenti

<sup>12</sup> Prim. D. Koter (2009), n. d., str. 53–56.

pa kažejo na povezave s češkim prostorom, je od tam povzel tudi dekoracije svojih orgel. Nekateri ohranjeni primerki Janečkovih orgelskih omar namreč kažejo na skupne točke v oblikovanju orgelskih ohišij in njihovem okrasju. Najlepšo primerjavo najdemo v praški cerkvi sv. Katarine, kjer je orgle v letih 1734 in 1741 postavil Martin Janeček, dokončal pa njegov naslednik Jan Storck. Če si bomo ogledali orgelsko ohišje v ljubljanski stolnici sv. Nikolaja in v omenjeni praški cerkvi, bo primerjava očitna. Za dekoracijo orgelskih omar na Janečkovih enomanualnih orglah v Marijinih cerkvah v Rušah in na Sladki Gori pri Celju je ugotovljeno, da je nastala sočasno z orglami (1755) in da so figure angelov z glasbili v obeh primerih delo mariborskega kiparja in rezbarja Josefa Strauba. Čeprav sta arhitektura obeh orgel in postavitev piščali skorajda identični, razporeditev figur in njihovo število nista enaki. Prav tako se angeli razlikujejo po vrsti inštrumentov, obe omari pa imata na vrhu figuro kralja Davida s harfo. Skulpture na obeh omarah lahko označimo kot ene najkakovostnejših baročnih lesenih plastik, ki so ohranjene na Janečkovih orglah, njihova kakovost pa izstopa tudi v širši slovenski dediščini. Straub je edini po imenu znan kipar, ki je sodeloval pri likovni opremi obravnavane celjske delavnice. Kljub številnim sorodnostim pa oba primera potrjujeta, da je bila likovna oprema orgelske omare skrbno načrtovana ter odvisna od velikosti pevske empore in celotne zasnove cerkvene opreme. Omenjene ugotovitve kažejo tudi na to, da je Janeček poznal prakso oblikovanja orgelskih omar, ki se je v prvi polovici 18. stoletja ustalila v nekdanjih čeških deželah, ter da je skupaj z mizarji, rezbarji in s kiparji, ki so izdelovali ohišja njegovih orgel, posnemal likovne vzore v arhitekturi omar, razporeditvi piščali v prospektu ter v rezbarijah, figuraliki in simboliki<sup>13</sup>. Slovenska baročna orgelska dediščina je tako tesno vpeta v razvojne tokove nekdanje češke glasbene kulture, ki je imela v Srednji Evropi vidno mesto.

<sup>13</sup> Prav tam, str. 61–63.

## # Viri in literatura

1. Winternitz, E. 1979. *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art*. New Haven: Yale University Press.
2. Vrišer, S. 1992. *Baročno kiparstvo na Slovenskem*. Ljubljana: Slovenska matica.
3. Panofsky, E. 1994. *Pomen v likovni umetnosti*. Ljubljana: ŠKUC, Znanstveni inštitut FF.
4. Vrišer, S. 1995. *Vodnik po ruških cerkvah*. Ruše: Župnijski urad.
5. Sehnal, J. 2004. *Barokni varhanárství na Morave I, II*. Brno: Muzejní a vlastovědná společnost v Brně, Univerzita Paleckého Olomouci.
6. Koter, D. (2009). Likovna oprema baročnih orgel: Johan Frančišek Janeček in dekoracija njegovih orgelskih omar. *Muzikološki zbornik*, l. 45, št. 1, str. 45–63.