

Muzikološki zbornik

MUSICOLOGICAL ANNUAL

ZVEZEK | VOLUME

XIX

LJUBLJANA 1983

Urejuje uredniški
odbor
Urednik
Uredništvo

Prepared by
the Editorial Board
Editor
Editorial Address

Andrej Rijavec
Odd. za muzikologijo
Filozofska fakulteta
Aškerčeva 12
61000 Ljubljana
Yugoslavia

Izdal

Published by

Oddelek za
muzikologijo
Filozofske fakultete

Izdajo zbornika je
omogočila
Raziskovalna
skupnost Slovenije

VSEBINA

CONTENTS

Jurij Snoj	Fragmenti srednjeveških koralnih rokopisov v ljubljanski Semeniški knjižnici Fragments of Mediaeval Choral Manuscripts in the Ljubljana Seminary Library	5
Jože Sivec	Stilna orientacija glasbe protestantizma na Slovenskem Stylistic Orientation of Protestant Music in Slovenia	17
Dubravka Franković	O kompozitorskom liku Avgusta Armina Lebana (1847-1879) na temelju gradje za Biografski i muzikografski leksikon Franje Kuhača Composer Avgust Armin Leban (1847-1879) in the Materials for the Biographic and Musicographic Lexicon of Franjo Kuhač	31
Primož Kuret	Jubilejna koncertna sezona 1901-1902 ljubljanske Filharmonične družbe The 1901-1902 Jubilee Concert Season of the Ljubljana Philharmonic Society	41
Monika Kartin-Duh	Peta simfonija Lucijana Marije Škerjanca The Fifth Symphony of Lucijan Marija Škerjanc	51
Niall O'Loughlin	The Music of Lojze Lebič Glasba Lojzeta Lebiča	71
Pierluigi Petrobelli	La Libellula di Pavle Merku Kačji pastir Pavla Merkuja	83
	Imensko kazalo Index	93

UDK 091:783 (497.12 Ljubljana)

Jurij Snoj
LjubljanaFRAGMENTI SREDNJEVEŠKIH KORALNIH
ROKOPISOV V LJUBLJANSKI SEMENIŠKI
KNJIŽNICI

Kot so pokazale do zdaj objavljene razprave s področja srednjeveške gregorijanike na Slovenskem, je število v celoti ohranjenih srednjeveških koralnih rokopisov na Slovenskem majhno, razmeroma obsežno in bogato pa je nepopolno, fragmentarno gradivo, ohranjeno bolj ali manj slučajno kot pergamentni knjigoveški material.¹ V vezavah posameznih starejših tiskov, rokopisov in uradnih knjig, na njihovih hrbtih ali platnicah so se tako ohranili posamični foliji nekdanj popolnih, kasneje pa uničenih srednjeveških koralnih rokopisov, ki so potem, ko so zaradi liturgičnih reform izgubili praktično vrednost, rabili kot knjigoveški material pri vezavi drugih knjig.² Dosedanji podatki v razpravah s tega področja kažejo, da je tako ohranjeno srednjeveško koralno gradivo razmeroma obsežno in ga je potrebno obravnavati kot fragmentaren ostanek nekdanj razmeroma bogatega koralnega rokopisja in žive koralne prakse na ozemlju današnje Slovenije.

Kot povsod, kjer je večje število vezanih knjig izpred srede 18. stol., so se posamezni foliji srednjeveških koralnih rokopisov ohranili tudi v vezavah nekaterih knjig ljubljanske Semeniške knjižnice.³ Upošteva je tudi nadrobnejše odrezke, šteje srednjeveško rokopisno koralno gradivo v Semeniški knjižnici 39 fragmentov.⁴ Nekateri od teh so fragmenti istih rokopisov. Natančna analiza je pokazala, da pripada 39 fragmentov sedemnajstim različnim, nekdanj popolnim rokopisom.

1 Cvetko, D., *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem I*, Ljubljana 1958, str. 331, op. 7, kjer so poleg kompletnih srednjeveških koralnih rokopisov in fragmentarnih nevmatskih zapisov navedeni tudi fragmenti nekdanj popolnih knjig, ki so se ohranili kot knjigoveški material. Prim. Hbfler, J., *Starejša gregorijanika v ljubljanskih knjižnicah in arhivih*, *Kronika XIII*, Ljubljana 1955, str. 164-181. Hbflerjeva razprava, ki se nanaša le na gregorijaniko izpred srede 15. stol., obravnava 24 virov, med katerimi so poleg enega kompletnega in enega delno ohranjenega kodeksa večinoma fragmenti, ohranjeni kot knjigoveški material. Prim. tudi Hbfler, J., *Gorenjski prispevki k najstarejši glasbeni zgodovini na Slovenskem*, *Kronika XIV*, Ljubljana 1966, str. 91-100, kjer je poleg enega kompletnega kodeksa obravnavano gradivo, ki se je ohranilo na enak način.

Ohranjeno srednjeveško koralno gradivo Semeniške knjižnice je razmeroma mlajšega datuma. Kot kaže notacija, pripada času od približno srede 14. stol. do srede 16. stol., času tik pred pojavom tiskanih knjig in času pred liturgičnimi reformami tridentinskega koncila. Razdeliti ga je mogoče v dve neenaki skupini: prvo in številčno močnejšo tvorijo fragmenti v gotski notaciji (nem. Hufnagelschrift), drugo, številčno manjšo pa fragmenti v kvadratni notaciji. Obe, gotška in kvadratna notacija predstavljata končni razvojni stopnji vseh srednjeveških nevmatskih dialektov, pri čemer je bila kvadratna notacija vezana na romanske dežele in Anglijo, gotška notacija pa na Nemško, Nizozemsko in dežele, ki so bile z njima kulturno povezane.⁵

Med sedemnajstimi fragmenti srednjeveških koralnih rokopisov jih je štirinajst pisanih v gotski notaciji. Čeprav gre v vseh primerih za isto notacijo (od te delno odstopata drugi notni rokopis na platnicah knjige T IV 31 in rokopis na platnicah knjige X VI 9, glej ustrezna mesta v nadaljevanju), je iz rokopisnih značilnosti posameznih fragmentov razvidno, da knjige, katerim so nekdanj pripadali, niso nastale v istem času; njihova notacija kaže različne faze poznosrednjeveške gotške notacije. Najstarejši koralni fragment iz Semeniške knjižnice, ki je obenem edini, ki je bil doslej v strokovni literaturi evidentiran in obravnavan, je datiran v "XIV. ali prvo polovico XV. stol."⁶ Najmlajši fragmenti iz Semeniške knjižnice se po izgledu notacije ujemajo s kranjskim antifonalom v ŠAL, ki je nastal leta 1491.⁷ Nastanek najmlajših je glede na to mogoče postaviti v konec 15. ali pa v prvo polovico 16. stol.⁸

- 2 *Na ta način se niso ohranili le posamezni fragmenti glasbenih rokopisov, ampak fragmenti srednjeveških rokopisov sploh.*
- 3 *Semeniška knjižnica, ki se je prvotno imenovala Javna škofijska knjižnica in ki je bila prva javna knjižnica v Ljubljani, je bila ustanovljena l. 1701, njen prvotni knjižni fond pa so sestavljale knjige, ki so jih javni uporabi odstopili nekateri člani znamenite ljubljanske Akademije operozov in ustanovitelji knjižnice, sami tudi člani Akademije. Po drugi svetovni vojni, ko je bila knjižnica razglašena za kulturni spomenik, je bila urejena po katalogu J. Volča iz srede 19. stol., pri urejanju knjižnice pa so se našle knjige, ki od prvega knjižničarja dalje niso bile več katalogizirane. Te knjige so danes urejene. Prim. Smolik, M., Semeniška knjižnica v Ljubljani, Ljubljana 1975, str. 5-6, 13.*
- 4 *Seznam knjig, v vezavah katerih so se ohranili fragmenti srednjeveških koralnih rokopisov, je izdelal dr. M. Smolik.*
- 5 *Lipphardt, W., Die ma. Choralnotation, MGG 9, stolpca 1624, 1625. Lipphardt uporablja tako za kvadratno kot za gotško notacijo naziv "gotška", le da slednjo označuje kot nemško gotško. Splošnejša praksa je, da se nemška gotška notacija označuje le kot gotška.*
- 6 *Hbfler, J., Starejša gregorijanika v ljubljanskih knjižnicah in arhivih, str. 174.*
- 7 *O njem prim.: Kos, M., Srednjeveški rokopisi v Sloveniji, Ljubljana 1931, št. 105; Cvetko, D., Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem I, str. 33 in str. 331, op. 7; Hbfler, J., Gorenjski prispevki k najstarejši glasbeni zgodovini na Slovenskem, str. 96-98.*
- 8 *V tako določenem časovnem intervalu je težko točno določiti nastanek posameznih knjig, katerim so fragmenti nekdanj pripadali. V nadaljevanju podana datacija ima le relativen pomen: izpeljana je iz splošnega razvoja poznosrednjeveške koralne notacije, ne upošteva je*

Razlika med starejšimi in mlajšimi fazami poznosrednjeveške koralne notacije ne zadeva njenega bista, ampak le njen zunanji izgled. V starejših fragmentih so posamezna notna znamenja razmeroma drobna, pisava pa kaže individualne rokopišne značilnosti prepisovalca. V kasnejšem razvoju postajajo posamezne poteze vse debelejše in večje, obenem pa dobivajo vse bolj brezosebne in geometrično pravilne oblike. V končni razvojni stopnji se izgled gotske notacije le še malo razlikuje od izgleda gotske notacije v zgodnjih koralnih tiskih.

Najstarejši koralni fragment v Semeniški knjižnici se je ohranil kot zalepek na platnicah rokopisa Rkp 123.⁹ Na njem je zapisan konec sekvence *Dies irae*,¹⁰ kateri sledi daljši spev v zvezi s sv. Jernejem. Tega speva se za zdaj ni posrečilo identificirati, iz njegove melodične zgradbe pa je razvidno, da gre za neko kitično obliko, najbrž tudi sekvenco. Za obliko sekvence govori značilnost, da vsaka melodična kitica nastopi dvakrat. Zapisa obeh spevov sta delo dveh različnih rok: zapis sekvence *Dies irae* je datiran v 14. ali prvo polovico 15. stol., zapis druge sekvence pa kaže "že stopnjo notacije prve polovice XV. stol."¹¹

Iz približno istega ali le nekoliko mlajšega časa kot fragment na platnicah Rkp 123 so še štirje drugi fragmenti, ohranjeni kot zalepki na platnicah mlajših zvezkov. Na platnicah rokopisa Rkp 99¹² se je ohranil en nepopoln folij,¹³ fragment antifonala. Na njem je zapisano sedem antifon s pripadajočimi diferencami. Prve med njimi, antifona *Quam pulchra es et quam decora*, ni bilo mogoče identificirati,¹⁴ ostale pa pripadajo splošno znanemu starejšemu gregorijanskemu repertoarju.¹⁵ Notacija fragmenta kaže še razmeroma drobne poteze, zaradi česar je nastanek knjige, ki ji je fragment nekdanj pripadal, možno postaviti na konec 14. ali v prvo polovico 15. stol.

možnih zakasnitev ali prehitovanj.

- 9 Rkp 123 je iz konca 17. stol. Pisec ni znan. Gl. rokopisni katalog rokopisov Semeniške knjižnice, ki ga je sestavil dr. M. Smolik. Format folija na platnicah Rkp 123 je 37,3 x 23,2 cm. Na njem je 9 vrst. Na desni strani je folij odrezan, tako da zaključki vrstic niso ohranjeni.
- 10 Latinski naslovi posameznih spevov so pravopisno popravljeni, če ni navedeno drugače.
- 11 Gl. op. 6.
- 12 Pisec rokopisa Rkp 99 ni znan. Rokopis je nastal verjetno sredi 17. stol. Gl. Smolikov katalog. Na rokopisu je podpis Janeza Antona Dolničarja. O njem prim. Smolik, M., *Thalnitsher Janez Anton*, SBL IV, str. 72.
- 13 Format folija je 27,5 x 18,6 cm, na njem je 10 vrst. Je nepopoln, na zgornjem delu je odrezan.
- 14 Hesbert, R.-J., *Corpus antiphonalium officii*, vol. III, *Invitatoria et antiphonae*, Roma 1968, v nadaljevanju CAO III, navaja sicer pod številko 4436 antifono s tem naslovom, vendar gre za antifono z drugačnim tekstom. Tudi *An Index of Gregorian Chant, Volume I, Alphabetical Index, Compiled by John R. Bryden and David G. Hughes*, Cambridge, Massachusetts 1969, ki navaja splošneje poznani gregorijanski repertoar, navaja antifono s temi začetnimi besedami. Navaja jo za kodeks Worcester F. 160, *Paléographie musicale XII*, str. 361, vendar gre tudi v tem primeru za antifono z drugačnim tekstom in melodijo.
- 15 Te antifone so: *Vidi speciosam, Veni electa mea, Ista est speciosa*,

Približno enako stopnjo razvoja koralne pisave kot fragment na platnicah Rkp 99 kaže tudi prvi od treh različnih rokopisov, s katerimi je popisan folij, ki se je ohranil kot platnice knjige s signaturo T IV 31.¹⁶ Folij je oštevilčen z rimsko številko 44, na njem pa je s tremi različnimi notnimi rokopisi in dvema različnima tekstovnim rokopisoma zapisano pet mašnih spevov.¹⁷ Za prvo roko so značilne drobne in lepo izdelane poteze, ki kažejo precej individualnih rokopisnih lastnosti njihovega pisca, zaradi česar je nastanek tega rokopisa možno postaviti na konec 14. ali v prvo polovico 15. stol. Drugače je z ostalima dvema notnima rokopisoma. Drugi kaže grobe, debele in nevesče poteze, zaradi česar je njegov nastanek možno postaviti v drugo pol. 15. stol. ali pa celo v 16. stol. Značilnost tega rokopisa je v tem, da se izogiblje uporabi virge kot znamenja za en sam ton. Namesto nje uporablja vedno punctum. Tudi v ligaturah je uporaba virge precej redka. Znano je, da rokopisi v gotski notaciji glede uporabe virge in punctuma kot znamenj za en sam ton nad enim samim zlogom ali znamenj za en sam ton v ligaturi niso enotni. Nekateri uporabljajo češče punctum, drugi pa uporabljajo kot znamenje za en sam ton nad enim samim zlogom češče virgo, v ligaturah pa obe znamenji. češča uporaba rombičnega punctuma kot znamenja za en sam ton nad enim samim zlogom in kot znamenja za en ton v ligaturah je karakteristična za vzhodne dežele, zlasti za češko.¹⁸ Tretji notni rokopis, s katerim je zapisano le nekaj notnih znamenj nad *communijem* *Quicumque fecerit*, kaže drobne poteze, vendar je iz tekstovnega rokopisa *communija*, ki nima več ostrih potez gotske minuskule, možno sklepati, da je še mlajši in da izvira iz 16. ali celo 17. stol.

Na foliju zapisani spevi niso niti deli mašnega proprija niti jih ni mogoče razložiti kot sosledje enakovrstnih spevov v skupnem delu (*commune*). Poleg tega so bili zapisani v različnih časovnih obdobjih, zapis zadnjega pa je nepopoln, kar vse vodi k domnevi, da folij na platnicah knjige T IV 31 tak, kakor se je ohranil do danes, ni bil del nekega popolnega gradualnega rokopisa.¹⁹

Ornatam in monilibus, Tota pulchra es in Quam pulchra es. Gl. CAO III, št. 5407, 5323, 3416, 4197, 5161, 4434.

- 16 *Knjiga s signaturo T IV 31 je bila izdana l. 1537 v Baslu. Iz ekslibrisa je razvidno, da je bil njen lastnik zdravnik M. Grbec. O njem prim. SBL I, str. 245. Format kot platnice ohranjenega folija je 26,8 x 20,3 cm. Na njem je 11 vrstic.*
- 17 *S prvo, najstarejšo roko je zapisan nek spev, ki se v prvi vrsti konča in ki ga zato ni bilo mogoče določiti. Sledi mu z isto roko pisani *communio* *Signa eos qui in me credunt*. Za tem je nad istim tekstovnim rokopisom nevesče zapisan z drugo, mlajšo roko *communio* *Beati mundo corde*. Temu sledi s prvo roko zapisana aleluja *Gaudete justi in Domino*. Za alelujo je z drugo tekstovno roko zapisan tekst *communija* *Quicumque fecerit*, nad katerim je zapisanih le nekaj notnih znamenj s tretjo notno roko. Spodnja, 11. notna vrsta je prazna.*
- 18 *Prim. Wolf, J., Handbuch der Notationskunde, I. Teil, Wiesbaden 1963, str. 162, 166, 167. To zvrst gotske notacije izpeljuje Lipphardt iz metenskih nevm, ki uporabljajo kot znamenje za en sam ton vedno le punctum. Prim. Lipphardt, W., ib., stolpec 1617 in tam navedene primere. Tudi K. Szigeti izpeljuje to zvrst gotske notacije iz metenskih nevm. Imenuje jo rombska notacija. Prim. Szigeti, K.,*

Med starejše fragmente v Semeniški knjižnici spada tudi nepopolno ohranjen folij na platnicah knjige s signaturo Y VI 10.²⁰ Glede na krhke in drobne poteze je nastanek knjige, ki ji je nekdanj pripadal, mogoče postaviti na začetek 15. stol. Na ohranjenem fragmentu je zapisana antifona s pripadajočo diferenco,²¹ ki ji sledi nek drug spev, verjetno tudi antifona, ki ga pa zaradi poškodovanosti zapisa ni bilo mogoče določiti.²² Ohranjeni fragment je tako glede na vsebino del nekega uničenega antifonala manjšega formata.

Šest fragmentov srednjeveških koralnih rokopisov Semeniške knjižnice pripada glede na rokopisne značilnosti sredini ali drugi polovici 15. stol. Notacija teh fragmentov kaže še precej izrazit individualni značaj, vendar so punci in virge zapisani s precej debelimi in grobimi potezami, ki so v nekaterih primerih geometrično pravilnih oblik. Formati teh fragmentov so v splošnem večji, obenem s tem je širše tudi notno črtovje.

Na platnicah rokopisov Rkp 113, Rkp 114, Rkp 121 in na platnicah knjige s signaturo E VII 20²³ se je ohranilo sedem folijev nekega samostojnega sekvenciarja.²⁴ Vsi foliji niso v celoti ohranjeni. Kot zalepki na platnicah so čitljivi le na eni strani, poleg tega pa verjetno niso sosednji foliji knjige, iz katere so bili izrezani. Na njih zapisane sekvence zato niso v celoti čitljive, mnogim manjkajo začetki ali pa zaključki. Kljub temu jih je bilo mogoče v celoti identificirati.²⁵ Nobena od njih ne odstopa od že poznane in obravnavane repertoarja sekvenc na Slovenskem.²⁶ V skupini rokopisov iz srede ali druge polovice 15. stol. je obravnavani fragment sekvenciarja verjetno najstarejši. Na to kažejo precej izrazite rokopisne poteze njegovega prepisovalca oziroma prireditelja.

Denkmäler des gregorianischen Chorals aus dem ungarischen Mittelalter, Studia musicologica IV, fasciculi 1-2, str. 142.

- 19 *Tej domnevi nasprotuje foliacija, ki priča, da je folij izrezan iz neke knjige, graduala. Verjetno je bil iz neznanega razloga izrezan iz graduala, še preden je bil popisán z drugo in tretjo roko.*
- 20 *Knjiga s signaturo Y VI 10 je bila izdana v Hannoveru l. 1619, njen lastnik je bil Janez Anton Dolničar. Folij na njenih platnicah ima velikost 16,1 x 18,5 cm. Na njem je 7 vrst. Na spodnjem delu je odrezan. Prvotno je bil višji in je imel več vrst.*
- 21 *Antifona O crux splendidior, CAO III, št. 4019.*
- 22 *Iz čitljivega nadaljevanja speva je razvidno, da ne gre za spev, ki v kodeksu Hartker (Paléographie musicale, Deuxieme série I, str. 259), v kodeksu Worcester F. 160 (Paléographie musicale XII, str. 309) in v kodeksu Lucca 601 (Paléographie musicale IX, str. 399) neposredno sledi antifoni O crux splendidior.*
- 23 *Pisec rokopisov Rkp 113 in Rkp 114 je J. Barth. Gladič. Nastala sta v letih 1644 in 1645 na Dunaju. Pisec rokopisa Rkp 121 je Jurij Andrej Gladič. Rokopis je nastal l. 1680 na Dunaju. Gl. Smolnikov katalog. O Juriju Andreju Gladiču prim. SBL I, str. 214. Članek v SBL J. Barth. Gladiča ne omenja. Ravno tako ne omenja bivanja in študija Jurija Andreja na Dunaju. Knjiga E VII 20 je izšla v KBlnu l. 1672. Iz ekslibrisa je razvidno, da je bil njen lastnik Janez Krstnik Prešeren, eden od ustanoviteljev Akademije operozov. O njem prim. SBL II, str. 564.*
- 24 *Iz velikosti posameznih folijev je mogoče rekonstruirati njihov prvotni format, 37,5 x 25 cm. Na vsaki strani je 9 vrstic.*
- 25 *Gre za naslednje sekvence: Hanc concordi famulatu, Joannes Jesu*

Najobsežnejši srednjeveški koralni fragment v Semeniški knjižnici se je ohranil na platnicah rokopisov Rkp 115 - Rkp 120, Rkp 122, Rkp 124 - Rkp 130.²⁷ Na njih se je ohranilo 14 celih folijev in nekaj odrezkov antifonala.²⁸ Notacija antifonala ima debele in geometrično pravilne poteze, ki pa še vedno kažejo nekaj individualnih potez prepisovalca. Glede na to in glede na manjši format listov je antifonale, katerega fragmenti so se ohranili na platnicah Gladičevih zvezkov, nastal verjetno v sredini 15. stol. Na platnicah Rkp 120 se je ohranil del oficija sv. Erazma, na platnicah Rkp 119 je konec oficija sv. Hipolita²⁹ in začetek oficija *In assumptione*.³⁰ Slednji se nadaljuje na platnicah Rkp 116,³¹ Rkp 130³² in verjetno tudi na platnicah Rkp 127, kjer so zapisane štiri antifone. Prve od teh ni bilo mogoče identificirati, ker je na foliju zapisan le njen konec. Druga pripada poznanemu starejšemu gregorijanskemu repertoarju,³³ tretje in četrte antifone, *Speciosa facta es* in *Ego flos campi*, pa v objavljenih virih ni bilo mogoče najti.³⁴ Na foliju na platnicah Rkp 124 je konec oficija sv. Katarine in začetek oficija sv. Andreja,³⁵ h kateremu spada verjetno tudi odrezek, ki se je ohranil kot zalepek poleg celega folija na platnicah Rkp 126.³⁶ Na platnicah Rkp 122, Rkp 126 in Rkp 129 je del oficija sv. Barbare, na platnicah Rkp 117, Rkp 118 in Rkp 115 pa del oficija *In conceptione*. K slednjemu spadata tudi rezponzorija, ki sta se delno ohranila na drobnih odrezkih, ki so poleg celega folija prilepljeni na platnicah Rkp 117, Rkp 125 in Rkp 115. Na platnicah Rkp 128 je del oficija neznanega svetnika mučenca, na platnicah Rkp 125 pa je del skupnega oficija apostolov.³⁷

- Christo, Laus tibi Christe, Sancti spiritus assit nobis gratia, Veni sancte spiritus, Dixit dominus: ex bassan, Concertu parili, Celi enarrant gloriam dei, Plausu chorus letabundo, O beata beatorum martirum sollempnia.* Sekvence so bile identificirane na podlagi *Missale Aquileiense* iz leta 1494, NUK 13 349. Na tem mestu so pravopisno navedene kot v Hßflerjevem seznamu, gl. op. 26.
- 26 Hßfler, J., *Rekonstrukcija srednjeveškega sekvenciarija v osrednji Sloveniji*, Muzikološki zbornik III, Ljubljana 1967, str. 12-15.
- 27 *Pisec navedenih rokopisov je Jurij Andrej Gladič. Rokopisi so nastali koncem 17. stol. na Dunaju. Gl. Smolikov katalog.*
- 28 *Format folijev je približno 35,5 x 24,9 cm. Na vsakem je 10 vrst.*
- 29 *Na začetku folija je konec antifone Exemplum merear in antifona Orante sanctus Hippolytus, gl. CAO III, št. 2782 in 4186.*
- 30 *Pod napisom In assumptione so antifone Ecce tu pulchra es, Descendi in hortum nucum in Anima mea liquefacta est, gl. CAO III, št. 2547, 2155, 1418.*
- 31 *Na foliju s platnic Rkp 116 je konec rezponzorija Sicut cedrus in rezponzorij Quae est ista. Rezponzorija sta zadnja dva v prvem nokturnu, gl. Hesbert, R.-J., Corpus antiphonarium officii, fol. IV, Responsoria, versus, hymni et varia, Roma 1970, v nadaljevanju CAO IV, št. 7657, 7455. Rubriki za drugi nokturno sledijo tri antifone: Specie tua, Adjuvabit eam, Sicut laetantium, gl. CAO III, št. 4987, 1282, 4936. Tem sledi začetek rezponzorija Beata es virgo, gl. CAO IV, št. 6165.*
- 32 *Na platnicah Rkp 130 je konec rezponzorija Ornatam in monilibus, gl. CAO IV, št. 7340. Rubriki za tretji nokturno sledijo antifone: Gaude Maria virgo, Dignare me, laudare te in Post partum virgo, gl. CAO III, št. 2924, 2217, 4332. Sledi jim začetek rezponzorija Ista est speciosa, gl. CAO IV, št. 6994.*
- 33 *Antifona Vidi speciosam, gl. CAO III, št. 5407.*

Oficije na platnicah Gladičevih zvezkov je mogoče razdeliti v dve skupini. Oficiji sv. Hipolita, In assumptione, sv. Andreja in skupni oficij apostolov spadajo v starejši gregorijanski repertoar, kot se je izoblikoval v prvem tisočletju. Kot je razvidno iz publikacije *Corpus antiphonalium officii*, vsebujejo najstarejši antifonali z redkimi izjemami vse njihove speve. Drugače je z ostalimi, na ohranjenih folijih platnic Gladičevih zvezkov ohranjenimi oficiji: so delo kasnejših stoletij in pripadajo zvrsti tako imenovanih rimanih oficijev, zvrsti, ki je cvetela v poznem srednjem veku z vrhuncem v 13. stol. v Franciji. Rimani oficiji so sestavljeni kot oficiji nasploh iz antifon in rezponzorijev, le da imajo ti tekst v verzni obliki. Tako kot sekvence so tudi rimani oficiji del srednjeveškega latinskega religioznega pesništva, vendar je razlika med obema zvrstema v tem, da imajo sekvence silabično melodiko in glasbeno obliko usklajeno s kitično obliko teksta, rimani oficiji pa so kljub rimam in metriki v glasbenem pogledu obdržali stil antifon in rezponzorijev. Število rimanih oficijev je zelo veliko, njihov repertoar pa je krajevno pogojen kot v primeru sekvenc, saj so nastajali ravno v zvezi z novimi svetniki. Tako kot sekvence in trope je tridentinski koncil odpravil tudi rimane oficije.³⁸

Na platnicah knjig s signaturami C IV 8, V III 17 in R I 2539 so se ohranili štirje foliji kiriala.⁴⁰ Notacija kaže neosebne in geometrično pravilne poteze, zaradi česar lahko nastanek kiriala postavimo v sredino ali drugo polovico 15. stol. Na ohranjenih folijih je vsega skupaj pet spevov *Kyrie eleison* in šest spevov *Gloria*. Med temi je nekatere mogoče določiti s pomočjo *Liber usualis*.⁴¹

- 34 *CAO III sicer vsebuje pod št. 4988 antifono z naslovom Speciosa facta es, vendar ima precej krajši tekst kot antifona s tem naslovom na obravnavanem foliju. Istoimenska antifona v Liber usualis, str. 1259, se ujema s tisto, ki jo navaja CAO III. An Index of Gregorian Chant navaja to antifono še za več drugih virov. Morda je na platnicah Rkp 127 zapisana antifona, ki jo An Index of Gregorian Chant navaja za Processionale monasticum, Solesmes 1893, gl. An Index of Gregorian Chant, Volume I, str. 398. Antifone Ego flos campi ne navaja niti CAO III niti An Index of Gregorian Chant.*
- 35 *Na platnicah Rkp 124 so naslednji spevi oficija sv. Andreja: antifoni Ambulans Jesus in Mox ut vocem ter invitatorij Adoremus victoriosissimum regem, gl. CAO III, št. 1366, 3813, 1019.*
- 36 *Na odrezku je viden začetek rezponzorija Salve crux, gl. CAO IV, št. 7563.*
- 37 *Na foliju so naslednji spevi: konec rezponzorija Tollite jugum in rezponzorij Dum steteritis ante reges, gl. CAO IV, št. 7770, 6564. Rezponzorija sta zadnja dva v prvem nokturnu. Sledijo tri antifone drugega nokturna: Principes populorum, Dedisti haereditatem in Annuntiaverunt opera, gl. CAO III, št. 4379, 2133, 1429. Trem antifonam sledi rezponzorij Vidi conjunctos viros, gl. CAO IV, št. 7837.*
- 38 *Wagner, P., Einführung in die gregorianischen Melodien I, Hildesheim, Wiesbaden 1970, str. 300-318.*
- 39 *Knjiga s signaturo C IV 8 je izšla l. 1681 na Dunaju. Njen lastnik je bil J. K. Prešeren. Knjiga s signaturo R I 25 je izšla l. 1692 na Dunaju. Njen lastnik ni znan. Knjiga s signaturo V III 17 je bila izdana na Dunaju l. 1689. Njen lastnik je bil Janez Anton Dolničar.*
- 40 *Vsi foliji niso v celoti ohranjeni. Njegov prvotni format je bil 36,1 x 27 cm. Na veakem je bilo po osem vrstic.*

Štirje drobni odrezki koralnega rokopisa so se ohranili kot zalepki na hrbtnih dveh medicinskih knjig s signaturama T VI 10 in T VII 1.⁴² Obe knjigi sta bili verjetno istočasno vezani, pri čemer je knjigovez uporabil kosce istega antifonala večjega formata, katerega nastanek je glede na precej debele in pravilne poteze mogoče postaviti v drugo polovico 15. stol. Na odrezkih sta bolj ali manj popolno ohranjeni dve antifoni in en rezponzorij, ki pripadajo verjetno istemu oficiju.⁴³

Dva folija gradualnega rokopisa sta se ohranila na platnicah Rkp 5, to je na platnicah znamenitega rokopisa J. Gr. Dolničarja Cathedralis Basilicae Labacensis Historia.⁴⁴ Graduale, kateremu sta folija nekdam pripadala, izvira glede na precej debele in brezosebne oblike posameznih potez notacije iz srede ali druge polovice 15. stol. Na obeh ohranjenih folijih je več mašnih spevov.⁴⁵

Na platnicah Rkp 7, ki je ravno tako delo J. Gr. Dolničarja,⁴⁶ so se ohranili trije odrezki nekega drugega koralnega rokopisa.⁴⁷ Glede na rokopisne značilnosti notacije je koralni rokopis, katerega odrezki so se ohranili na platnicah Rkp 7, približno iz istega časa kot fragment na platnicah Rkp 5. Na odrezkih s platnic Rkp 7 je vidno vsega skupaj le nekaj besed z notnimi znamenji, ki jih za zdaj ni bilo mogoče določiti, tako kot tudi ne tipa knjige, kateri so odrezki nekdam pripadali.

V 15. stol. je mogoče postaviti tudi nastanek koralne knjige, katere drobni fragmenti so se ohranili kot zalepki na robovih knjig s signaturama Z III 3 in Z III 4.⁴⁸ Ohranjeni odrezki so predrobni, da bi bilo o njih mogoče ugotoviti kaj več; razmeroma drobna notna znamenja vodijo k domnevi, da so ohranjeni fragmenti bolj verjetno iz prve kot pa iz druge polovice 15. stol.

41 Na folijih so poleg drugih zapisani *Kyrie eleison* iz maš IX in XI, *Kyrie VIII ad libitum*, *Gloria* iz maš IX, XII in XV ter *Gloria I ad libitum*.

42 Knjiga s signaturo T IV 10 je izšla l. 1680 na Dunaju. Iz ekslibrisa je razvidno, da je bila last zdravnika M. Grbca. Knjiga s signaturo T VII 1 je bila izdana l. 1600. Ekslibrisa nima, verjetno pa je bila ravno tako last zdravnika Grbca (iz pogovora z dr. M. Smolikom). Velikost največjega odrezka je 13,8 x 32,8 cm. Na njem sta ohranjeni dve vrsti v celoti, od ene pa je viden le tekstovni del. Po dolžini so vrste v celoti ohranjene.

43 Zapisani antifoni sta *Qui habitat in Templum Domini*, gl. CAO III, št. 4474 in 5128. Od druge antifone je viden le začetek. Responzorij, od katerega je viden le verz, je responzorij *Visita quaesumus*, gl. CAO IV, št. 7908.

44 Rokopis je bil začel l. 1701. Prim. Smolik, M., Thalnitscher Janez Gregor, SBL IV, str. 75. Format folijev na platnicah je 34,6 x 26,1 cm. Na vsakem je 8 vrst.

45 Na enem foliju sta graduala *Propter veritatem in Audi filia*, na drugem pa začetek proprija *In commemoratione beate Mariae z introitusom Salve sancta parens in gradualom Benedicta et venerabilis es*. Pred introitusom je konec nekega speva, ki se ga za zdaj ni posrečilo identificirati.

46 Gre za rokopis *Antiquitates urbis Labacensis* iz leta 1693. Prim. Smolik, M., Thalnitscher Janez Gregor, SBL IV, str. 75.

47 Velikost odrezka na enem od robov je 7,4 x 28,6. Natančne velikosti ni mogoče podati, ker je na več mestih preplepljen. Na njem sta nepopolno ohranjeni dve vrsti. Vrsti sta po dolžini verjetno v celoti ohranjeni, vendar sta preplepljeni, tako da nista v celoti čitljivi.

Trije koralni fragmenti, ohranjeni v Semeniški knjižnici, so glede na velikost formatov in pisave iz konca 15. stol. ali iz prve polovice 16. stol. Na platnicah knjige s signaturo Z VI 214⁹ je ohranjen del folija antifonala večjega formata.⁵⁰ Na njem zapisanega speva zaradi fragmentarnosti sicer ni mogoče določiti, da pa je fragment del antifonala, je razvidno iz melodičnega zapisa, ki vsebuje standardno psalmodično formulo responzorijev sedmega modusa. Notacija kaže debele in geometrično pravilne poteze, katerih izgled je blizu izgledu zgodnjih koralnih tiskov.

Kot tisk izgleda tudi zapis na nepopolnem foliju, ki se je ohranil na platnicah knjige s signaturo X VI 9.⁵¹ Strogo rombična oblika punctumov in pa značilna oblika podatusa kažeta, da je notacija obravnavanega primera blizu notaciji, ki jo predstavlja tudi drugi notni rokopis na foliju s platnic knjige T IV 31 in ki je značilna za vzhodne dežele, zlasti za češko.⁵² Na fragmentu zapisanega speva, ki mu manjkata tako začetek kot konec, ni bilo mogoče določiti, skoraj gotovo pa je sekvenca. Na to kažeta kitična oblika speva in pa dejstvo, da sta prvi dve ohranjeni kitični melodično enaki, kar ustreza pogosti obliki sekvence, pri kateri se vsaka melodična kitica z izjemo prve in zadnje ponovi.

Kot je bilo že omenjeno, so se na robovih knjig s signaturama Z III 3 in Z III 4 ohranili drobni fragmenti nekega koralnega rokopisa. Na hrbtih istih dveh Thallmainerjevih knjig z opernimi libreti, ki sta bili verjetno istočasno vezani, sta se poleg tega ohranila dva odrezka nekega drugega koralnega rokopisa. Semeniška knjižnica hrani poleg teh dveh odrezkov še dva cela folija istega rokopisa.⁵³ Na odrezkih s hrbtov knjig Z III 3 in Z III 4 sta nepopolno zapisana dva responzorija,⁵⁴ na obeh folijih pa je del oficija sv. Krištofa.⁵⁵ Notacija kaže velike, debele in rahlo poševne poteze. Antifonale, kateremu so fragmenti nekdanj pripadali, je glede na to nastal koncem 15. stol. ali v prvi polovici 16. stol.

V Semeniški knjižnici so se poleg obravnavanih fragmentov v gotski notaciji ohranili tudi trije fragmenti v kvadratni notaciji. Tako kot gotška notacija je tudi kvadratna notacija proti koncu srednjega veka dobivala vse debelejšje, večje in geometrično bolj pravilne poteze. Take poteze kažejo fragmenti Semeniške knjižnice, zaradi česar je nastanek knjig, ki so jim nekdanj pripadali, mogoče postaviti približno v isti čas kot nastanek knjig, ki so jim nekdanj pripadali ohranjeni fragmenti v gotski notaciji.

- 48 *Knjigi s signaturama Z III 3 in Z III 4 sta zbirki opernih libretov in dramskih tekstov s konca 17. stol., ki jih je verjetno dal vezati prvi znani knjižničar takratne Javne škofijske knjižnice, Frančišek Jožef Thallmainer (iz pogovora z dr. M. Smolikom). O Thallmainerju prim. Smolík, M., Thallmainer Frančišek Jožef, SBL IV, str. 70. Velikost nepopolnih odrezkov je približno 3,5 x 7,2 cm.*
- 49 *Knjiga je bila izdana l. 1639 v Rimu. Njen lastnik je bil Janez Andrej Gladiš. SBL ga ne omenja. Poleg njegovega ekslibrisa je letnica 1661.*
- 50 *Velikost ohranjenega dela folija je 21,6 x 16,1 cm. Folij ni popoln niti po višini niti po širini. Na njem je 5 nepopolno ohranjenih vrst.*
- 51 *Knjiga s signaturo X VI 9 je bila izdana l. 1664. Bila je last C. J. Apfaltrerja, ki ga SBL ne omenja. Velikost nepopolno ohranjenega, na zgornjem koncu odrezanega folija na njenih platnicah je 13 x 28 cm. Na njem so ohranjene štiri vrste.*
- 52 *Gl. op. 18.*

Med fragmenti s kvadratno notacijo v Semeniški knjižnici je najstarejši folij, ohranjen kot zalepek na lesenih platnicah inkunabule s signaturo G VIII 13.⁵⁶ Na njegovo starost kažejo opazne rokopisne značilnosti notacije kot tudi dejstvo, da je bila knjiga G VIII 13 vezana v času natisa,⁵⁷ kar pomeni, da je bil rokopis, ki mu je na njenih platnicah ohranjeni folij nekdanj pripadal, uničen že koncem 15. stol. Nastati je moral vsaj petdeset let prej, kar pomeni v prvi polovici 15. stol. Ohranjeni folij je del graduala⁵⁸ in je foliiran s številom 134.

Del antifonala se je ohranil na platnicah knjige O III 2,⁵⁹ droben odrezek graduala pa na hrbtu knjige X II 12.⁶⁰ Graduale, ki mu je nekdanj pripadal, je imel zelo velik format, na kar kaže precej obsežna širina štirih notnih črt. Knjigi, katerih fragmenta sta se ohranila na obeh navedenih knjigah, sta sodeč po notaciji nastala koncem 15. ali v prvi polovici 16. stol.

Ob razmeroma bogatem srednjeveškem koralnem gradivu v Semeniški knjižnici se poraja vprašanje, kateri od ohranjenih fragmentov so del doma uporabljanih koralnih knjig in kateri so obenem s knjigami, na katerih so se ohranili kot knjigoveški material, prišli od drugod. Domnevati je možno, da so tisti fragmenti, ki so se ohranili v zvezi z doma, v Ljubljani vezanimi knjigami, nepopoln preostanek domačih koralnih rokopisov. Ob tem pa je domačo vezavo možno predpostaviti za tiste rokopise ali tiske, ki so nastali oziroma bili izdani v različnih mestih v različnem času in so enako vezani in za tiste rokopisne zvezke, ki so nastali v Ljubljani. Oba Dolničarjeva rokopisa sta nastala v Ljubljani⁶¹ in bila v Ljubljani tudi vezana. Pergamentna fragmenta, ki sta bila pri tem uporabljena, sta zelo verjetno del dveh uničenih domačih, ljubljanskih koralnih rokopisov. Isto je mogoče domnevati za fragmente obeh rokopisov, ki sta se ohranila na obeh zvezkih Thallmainerjeve zbirke libretov in dramskih besedil. Dva folija tistega rokopisa, ki se je ohranil na hrbtih obeh navedenih zvezkov, sta se poleg tega ohranila tudi v zvezi z dvema drugima vezavama v Semeniški knjižnici.⁶² Glede na to je bil ta rokopis gotovo uporabljan v Ljubljani. Malo verjetno je, da bi

- 53 *Tudi ta dva folija sta se ohranila kot knjigoveški material, vendar sta bila odlepljena s platnic, na katerih sta se ohranila. Hranita se posebej in nista signirana. Format večjega je 44,1 x 33,2 cm. Na njiju je po 8 vrst.*
- 54 *Responsorija sta De ore prudentis in Isti sunt agni novelli, CAO IV, št. 6396, 7012.*
- 55 *Posameznih spevov oficija na podlagi CAO in An Index of Gregorian Chant ni bilo mogoče identificirati. Iz tega je možno sklepati, da gre za mlajši, visokosrednjeveški ali poznosrednjeveški oficij.*
- 56 *Knjiga je bila izdana leta 1483/4 v Benetkah. Njen lastnik je bil leta 1595 Michael Barthall. Gl. Gspan, A., Badalič, J., Inkunabule v Sloveniji, Ljubljana 1957, št. 345.*
- 57 *Gl. ib., opis primerka št. 345, str. 346.*
- 58 *Format folija je 48,8 x 31,3 in ima 9 vrst. Na njem so zapisani naslednji spevi: konec introitusu Benedicite Dominum omnes angeli... ad audiendam in graduale Benedicite Dominum.*
- 59 *Knjiga s signaturo O III 2 vsebuje tri tiske, izdane v začetku 17. stol. v Antwerpnu. Kot kaže ekslibris (S. C. E. L.) je bil lastnik knjige ljubljanski škof Sigismund Krištof Herberstein. Velikost nepopolno ohranjenega folija je 37,5 x 20,8 cm. Folij je spodaj odrezan, na njem so ohranjene 4 vrste. Na njem je del versa O custos hominum, ki pripada responsoriju Nocte os meum perforatur doloribus,*

enake vezave dveh dunajskih rokopisov J. Barth. Gladiča iz srede 17. stol., enega dunajskega rokopisa Jurija Andreja Gladiča iz konca 17. stol. in knjige, ki je izšla koncem 17. stol. v Kölnu,⁶³ nastale kje drugje kot v Ljubljani, kjer so se vsa ta dela ohranila. Ob tem pa je zelo verjetno, da je fragment sekvenciarja, ki se je ohranil kot knjigoveški material na platnicah vseh naštetih del, nepopoln ostanek domačega koralnega rokopisa. Podobno je mogoče sklepati tudi za fragment rokopisa, ki se je ohranil na obeh Grbčevih knjigah, ki izvirata iz različnega časa in kraja.⁶⁴ Seveda je tudi možno, da ju je dal Grbec vezati kje drugje ali pa da je vezane že dobil od koga drugega. Bolj nejasen je izvor kiriala, ki se je fragmentarno ohranil na platnicah treh dunajskih tiskov s konca 17. stol.⁶⁵ Nejasen je tudi izvor antifonala s platnic Gladičevih dunajskih študijskih zvezkov s konca 17. stol.⁶⁶ V obeh primerih je možno, da gre za uničena dunajska ali ljubljanska rokopisa. Bolj gotova sodba o izvoru teh dveh kot tudi ostalih srednjeveških koralnih fragmentov bo možna, ko bo evidentirano in študijsko primerjano celotno srednjeveško rokopisno koralno gradivo v Ljubljani in Sloveniji. Če zanemarimo fragment nekoliko negotovega izvora na platnicah dveh Grbčevih knjig, je za zdaj možna domneva, da je med sedemnajstimi fragmenti srednjeveških koralnih rokopisov v Semeniški knjižnici pet fragmentov doma uporabljanih in kasneje uničenih knjig.

Kljub temu, da o izvoru ostalih fragmentov ni možno reči nič gotovega, je v zvezi z njimi vendarle mogoča ugotovitev, da so notacijsko v skladu z notacijsko podobo poznosrednjeveške gregorijanike na Slovenskem, kakršno posredujejo doslej objavljene študije s tega področja.

SUMMARY

The Seminary Library in Ljubljana, founded in 1701, keeps 17 fragments from destroyed choral books. These are fragments accidentally preserved as paper-material used on the backs and on the inside of book-covers of younger, bound manuscripts and prints. 14 fragments are written in the Gothic notation (Hufnagelschrift), 3 in the square one. The choral books from which they come are by type graduals, sequenciaries and antiphonals, from the time extending from the 2nd half of the 14th until the end of the first half of the 15th century. For

gl. CAO IV, št. 7212.

60 *Knjiga je izšla l. 1703. Velikost fragmenta, ki je zalepljen na hrbet knjige in ki je nepopoln tako po višini kot po širini, je 10 x 17,5 cm. Na njem sta dve nepopolni vrsti. Iz nekaj zlogov in notnih znamenj je bilo mogoče ugotoviti, da je na njem zapisan psalmov verz Bonum est confiteri nekega introitusa v šestem modusu.*

61 *Gl. op. 44 in 46.*

62 *Gl. op. 48 in 53.*

63 *Gl. op. 23.*

64 *Gl. op. 42.*

65 *Gl. op. 39.*

66 *Gl. op. 27.*

five of the fragments it is possible to believe that they come from five native, in Ljubljana originating, choral manuscripts, while the source of the remaining ones as yet cannot be more exactly identified.

UDK 78.01:284.1(497.12)"15"

Jože Sivec
LjubljanaSTILNA ORIENTACIJA GLASBE
PROTESTANTIZMA NA SLOVENSKEM

V 16. stoletju so bile družbene in gospodarske razmere na Slovenskem vse prej kot ugodne. Socialna nasprotja med cesarjem in plemstvom so se zaostrovala, slednje pa je vedno bolj pritiskalo na kmeta, ki je iskal izhod iz krivic, ki so se mu godile, v uporih. Razen tega so bili turški vpadi, ki so pustošili mesta, vasi, gradove in samostane, za deželo huda nadloga. Živiljenjska raven vseh slojev prebivalstva se je znatno znižala.¹ Tako so bili pogoji za rast umetnosti vse prej kot spodbudni. Bolj kot kdajkoli poprej so odhajali slovenski glasbeniki v tujino, med njimi je tudi Jakob Gallus, ena velikih osebnosti glasbene renesanse.²

Čeprav je reformacija dosegla slovensko ozemlje že na začetku tridesetih let 16. stoletja, so lahko postala njena prizadevanja na glasbenem področju bolj zavestna in načrtna šele od srede stoletja, potem ko se je novo versko gibanje močneje uveljavilo in razširilo.³ O pomenu in vlogi glasbe so imeli slovenski reformatorji povsem ista naziranja kot nemški. Tudi njih so vodila ideološka načela, medtem ko so bila estetska in čisto umetniška drugotnega pomena. Glasba je v službi ideologije in ima svoj pomen predvsem kot najboljše sredstvo za razširjanje in osvajanje novega verskega nauka. Zato velja prednost protestantskemu koralu, enoglasnemu petju v narodnem jeziku, ki zajema vso skupnost vernikov in predstavlja težišče glasbenega repertoarja v okviru bogoslužja.⁴ Da bi uresničil cilje slovenske reformacije glede razširjanja novega nauka s petjem, je izdal njen duhovni vodja Primož Trubar leta 1567 prvo slovensko pesmarico "Eni psalmi", ki je pozneje doživela še več izdaj (1574, 1579, 1584, 1595), pri čemer se je

- 1 B. Grafenauer, *Zgodovina slovenskega naroda III*, Ljubljana 1956, 91-92; isti, *Kmečki upori na Slovenskem*, Ljubljana 1962, 111; V. Schmidt, *Zgodovina šolstva in pedagogike na Slovenskem I*, Ljubljana 1963, 21, 41.
- 2 D. Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem I*, Ljubljana 1958, 74, 75; isti, *Musikgeschichte der Südslawen*, Kassel-Maribor 1975, 60-63.
- 3 A. Rižavec, *Glasbeno delo na Slovenskem v obdobju protestantizma*, Ljubljana 1967, 40, 41; F. Kidrič, *Zgodovina slovenskega slovstva*, Ljubljana 1938, 18, 23, 27; B. Grafenauer, *Zgodovina III*, 151-154; M. Rupel, *Primož Trubar*, Ljubljana 1962, 45-59.

krog sodelavcev širil in število pesmi pomnožilo. Kot so pokazala že raziskovanja J. Čerina, so se izdajatelji naslanjali na nemške vire in zato tudi ne preseneča močna povezanost z melodičnim repertoarjem nemške reformacije.⁵ Razen tega je važno, da so upoštevali slovensko srednjeveško pesem, ki ima izvor v ljudski pesmi ter nemških in latinskih predlogah. Slovenska besedila so večkrat dokaj svobodne prepesnitve nemških, ni pa znano, da bi kdo od izdajateljev zložil kak nov napev. Čeprav pri omenjenih pesmaricah, ki nikoli niso presegle okvir enoglasja, ne more biti govora o zavestnem uvajanju novih estetskih stilnih principov, le ni mogoče prezreti, da se način oblikovanja, kot je značilen za protestantski koral z njegovimi preprostimi, umirjenimi in silabičnimi melodijami, ujema z osnovnimi načeli glasbene miselnosti renesanse. Prav v tem pa je ta koral tudi odraz svoje dobe.⁶

V majhnih krajih, kjer ni bilo kantorjev in organistov, je morala biti pevška praksa enostranska in se omejevali na koral. Kjer pa se je reformacija močneje utrdila in je imela na voljo tehnična sredstva - kar velja predvsem za Ljubljano kot središče slovenskega etničnega ozemlja in Celovec, kjer je bilo od leta 1572 bogoslužje v slovenskem jeziku v špitalski cerkvi - so lahko bili protestanti dovolj širokogrudni in so pridružili ideološkimi vidikom tudi umetniške. Tako so, sledeč nemškemu zgledom, upoštevali poleg enoglasnega koral, ki mu je sicer pripadala dominantna vloga, še večglasno glasbo.⁷ Neposreden dokaz, da je bilo v ljubljanski protestantski cerkvi figuravno petje, je Trubarjevo posvetilo Juriju Khislu v pesmarici iz leta 1567, kjer Trubar med drugim pravi: "... Kadarkoli so v Ljubljani peli ‚Nun bitten wir den hey. Geyst' ali ‚Oča, Sin, Duh, nebeski Kral' itd. peteroglasno ob regalu, pozavnah, cinkih in šalmajih, sem vedno občutil v sebi posebno veselje, ljubezen, željo in resnobo do pridiganja." Razen tega je figuravno petje predvideno v cerkvenem redu, ki ga je sestavil leta 1574 za štajersko David Chyträus in je bil 1578 prevzet na Koroškem in Kranjskem.⁸

- 4 H.J. Moser, *Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland*, Berlin-Darmstadt 1954, 27, 38, 39; F. Blume, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Kassel 1965, 8-10; M. Rupel, *Slovenski protestantski pisci*, Ljubljana, 1934, 2, 103; D. Cvetko, *Die Musik der slowenischen Protestanten, Abhandlungen über die slowenische Reformation*, München 1968, 111-112.
- 5 *Med viri sta najpomembnejša Geystlich Gesangk-Bychlein (1524) J. Waltherja in Geystliche Lieder (1545) V. Babsta; sicer pa prihajajo v poštev še: Achtliederbuch (1524), Psalmodia (1553) L. Lossiusa, Enchiridon (1525), Psalmen und geystliche Lieder (1537) W. Koppela, Ein new Gesangbuechlein (1531) M. Weissa in posredno še pesmarica Čeških bratov Pysnicky duchovai (1501, 1508), kolikor so iz nje črpali nemški avtorji. Prim. J. Čerin, *Pesmi slovenskih protestantskih pesmaric, njih viri in njih uporaba v poreformacijskih časih*, Trubarjev zbornik, Ljubljana 1908, 126 ss; D. Cvetko, *Das erste slowenische Gesangbuch, Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*, 12. Band 1967, 164-166.*
- 6 S. Vurnik, *Trubar in vokalna glasba*, Zbori III, 1927, 3-5; prim. še D. Cvetko, *Zgodovina I*, 339, op. 76.
- 7 D. Cvetko, *Zgodovina I*, 108-110; isti, *Musikgeschichte*, 53-54; isti, *Die Musik der slowenischen Protestanten*, 118-119; A. Rijavec, *ibid.*, 99, 134 ss.
- 8 H. Federhofer, *Die Musikpflege an der evangelischen Stiftskirche in*

Medtem ko imamo o enoglasnem petju jasno predstavo, ker se je ohranila pesmarica z vsemi njenimi poznejšimi izdajami, pa je vprašanje repertoarja in stilne usmerjenosti duhovnega večglasja zaradi izredno pomanjkljivega gradiva zelo težavno. Kdo so bili avtorji večglasnih vokalnih kompozicij, ki so jih izvajali v slovenskih protestantskih cerkvah, ne povedo viri nič konkretnega. Vendar se zdi kar nemogoče, da bi pri nas ne poznali večglasnih koralnih obdelav Johanna Waltherja. Zbori njegove zbirke "Geystlich Gesangk-Bychlein", ki je izšla leta 1524 v Wittenbergu in je nato doživela še več ponatisov, so namreč spadali v železni repertoar vsake večje evangelske cerkve. Stilno je ta zbirka pretežno konservativna; v večini cerkov leži koralni cantus firmus povsem nespremenjen in navadno v enakomerno dolgih notnih vrednostih v tenorju, medtem ko tvorijo ostali glasovi svoboden kontrapunktski sklop. Imitacija nastopa le redko na začetku vrstic koralnega napeva. Vendar ne moremo spregledati dejstva, da je tu prisoten tudi drugačen tip kompozicij. Čeprav leži v teh koral še vedno v tenorju, je struktura strogo akordična, homoritmčna in jasno členjena s kadenciranjem ob koncu posameznih vrstic. Tako se torej pri Waltherju stikata dva načina umetniškega oblikovanja: pozno srednjeveški, ki odraža hkrati konstruktivistični in iracionalni red ter renesančni, ki je povezan z nemškim humanizmom in teži za preprostostjo in razumljivostjo.⁹ Naprednejši kancionalni stil z melodijo v gornjem glasu, ki je dobil končnoveljavno podobo leta 1586 v zbirki "Fünfftzig Geistliche Lieder und Psalmen" Lucasa Osiandra, pa za glasbeno prakso slovenskih protestantskih cerkva še ni mogel biti tipičen, ker se je v protestantskih deželah močneje uveljavil šele v 17. stoletju.¹⁰ Prav tako kot nemški so morali tudi slovenski reformatorji še deloma uporabljati večglasne vokalne skladbe katoliških avtorjev nemške ali drugih narodnosti, kolikor pač besedilo ni bilo nasprotno njihovemu verskemu prepričanju. Že zbirka "Neue Deutsche Geistliche Gesenge CXXIII" Georga Rhaua (Rau, Rhaw, Raw) iz leta 1544, ki so jo gotovo poznali in po vsej priliki uporabljali iz Nemčije prihajajoči glasbeniki, je vsebovala poleg kompozicij zgodnjih protestantskih skladateljev tudi dela nekaterih katoliških avtorjev, med njimi Arnolda de Brucka in Ludwiga Senfla, ki so prenesli kompozicijska sredstva Josquinove motetne tehnike na večglasne obdelave evangelskega korala.¹¹ Tako torej ne pogrešimo, če sklepamo, da se je tudi glasbena reprodukcija in produkcija protestantizma na Slovenskem odvijala podobno kot v Nemčiji in drugih avstrijskih deželah v območju večglasnih koralnih obdelav starejšega načina in preimitiranega koralnega moteta. Med deli, ki so jih našim deželnim stanovom posvečali na Kranjskem ali drugod delujoči kantorji, so bile skoro gotovo tudi različne takšne koralne kompozicije.¹²

Graz, Jahrbuch der Gesellschaft für die Geschichte des Protestantismus in Österreich 68/69, 1953, 70; B. Grafenauer, *Zgodovina III*, 164.

9 F. Blume, *ibid.*, 42-47; *The New Oxford History of Music IV*, London 1968, 420-421; G. Reese, *Music in the Renaissance*, New York 1954, 677-678.

10 *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (=MGG) X*, 428; F. Blume, *Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik*, Leipzig 1925, 37 ss.; *isti*, *Geschichte*, 85-87.

11 F. Blume, *Geschichte*, 49-57; H.J. Moser, *Die Musik im früh-evangelischen Österreich*, Kassel 1954, 13-15; *The New Oxford History of Music IV*,

Ob tem nas zanima še vprašanje, koliko so se lahko v protestantski glasbeni produkciji in reprodukciji na Slovenskem uveljavili elementi nove italijanske renesančne smeri. Za nemško mesto Hof imamo na primer konkretne podatke, da je okrog leta 1592 glasbeni repertoar v evangelskih cerkvah obsegal zelo različne stilne smeri od starejše nizozemske pa do rimske in beneške šole.¹³ Ne glede na to opažamo marsikje v nemških protestantskih deželah nenaklonjenost sodobni italijanski glasbi in prav močno konservativnost, kar v zadostni meri izpričujejo pevski učbeniki ter cerkveni in šolski redi.¹⁴ Zato bi mogli pričakovati toliko manj širokogrudnosti in strpnosti nasproti novejšim katoliškim skladateljem od protestantov na mejnem ozemlju kot sta bili Kranjska ali sosednja Koroška. Vsekakor tudi ne smemo pozabiti, da se je nahajalo mesto Hof globoko v protestantskem ozemlju in zato tam reformacija ni bila ogrožena. Ker pa se je moral protestantizem na Slovenskem neprestano boriti za svoj obstoj, so tu toliko močnejše izstopale ideološke tendence. Zato je bil tudi evangelski koral s svojimi večglasnimi obdelavami toliko aktualnejši in slovenskim protestantom so se zdele kompozicije iz katoliške Italije ideološko nevarnejše kot reformatorjem v Nemčiji. Čeravno se reformacija vsaj v svoji zgodnji razvojni fazi ni mogla navduševati za italijansko renesančno glasbo, pa je le ni mogla kratkoma obiti. Kot bo nadaljnje razpravljanje še pokazalo, versko prepričanje slovenskih protestantov praktično ni pomenilo pregraje med glasbeno prakso tega časa pri nas in v Italiji.¹⁵ V tej zvezi bi najprej opozoril na poznanstva, ki so jih imele nekatere protestantske plemiške družine na Kranjskem z italijanskimi skladatelji, saj so tako posredno vplivale na vsebino in stilno orientacijo protestantskih glasbenih prizadevanj.

Že 1. maja 1556 je Cipriano de Rore priložil v pismu Wolfgangu Engelbertu Auerspergu poklonitveni latinski madrigal "Rex Asiae et Ponti", čigar besedilo je spesneno prav temu našemu fevdalcu v čast. Iz pisma tudi izvemmo, da je veliki italijanski madrigalist že namenil svojemu mecenu še nekatere druge svoje kompozicije, ki pa jih doslej po naslovih ni uspelo odkriti. Omenjeni podatek ima posebno težo, ker je hkrati zgovoren dokaz za zgodnje dotekanje beneške glasbe na slovensko ozemlje.¹⁶

Sicer izstopajo kot glasbeni meceni na Kranjskem Khisli iz gradu Fužine pri Ljubljani. O Janezu Khislu vemo, da je jeseni 1590 pregovoril skladatelja in organista graške dvorne kapele Annibale de Perinija, da je stopil v službo štajerskih deželnih stanov, nakar je ta deloval štiri leta v protestantski stanovski cerkvi v Gradcu.¹⁷ To torej kaže, da je Janez Khisl

430-435; G. Reese, *ibid.*, 678-682.

- 12 17. marca 1581 so npr. stanovi nagradili Sebastiana Semmizerja, ki je bil kantor ljubljanske stanovske šole od 1579 do 1584, za njegove "dedicirte gesäng". Prim. A. Rijavec, *ibid.*, 86; Arhiv SRS, Protokol dež. zbora 3, 291 (3. IV. 1582).
- 13 H. Kätzler, *Musikpflege und Musikerziehung im Reformationsjahrhundert dargestellt am Beispiel der Stadt Hof, Göttingen 1957*, 39-41, 134.
- 14 R. Vormbaum, *Die evangelischen Schulordnungen des sechzehnten Jahrhunderts*, Göttersloh 1860, 256; F. Sannemann, *Die Musik als Unterrichtsgegenstand in den evangelischen Latein-Schulen des 16. Jahrhunderts*, *Musikwissenschaftliche Studien 4*, Berlin 1904, 24.
- 15 J. Hßfler, *Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem*,

kot ugledna in vplivna oseba v določenem smislu posegel v glasbeno dogajanje tistih avstrijskih dežel, h katerim je tudi pripadalo slovensko etnično ozemlje. Razen s Perinijem je bil ta fevdalec še v stiku z znanim komponistom za lutnjo Giacomom Gorzanišom, ki je od leta 1561 deloval v Trstu.¹⁸ Gorzaniš je tisto leto posvetil Janezu Khislu svojo pomembno izdajo "Libro primo. Intabolatura di liuto", leta 1570 pa njegovemu sinu Juriju "Il primo libro di napolitane".¹⁹ Vsekakor je značilno, da je Janez Khisl navzlic svoji privrženosti protestantizmu poslal svoja sinova Ivana Jakoba in Karla na študij v Italijo. Oba sta se v letih 1584 do 1588 izobraževala v Padovi²⁰ in verjetno prav tam tudi navezala stike s komponistom Philippe de Ducom, ki jima je posvetil svojo prvo madrigalno zbirko "Primo Libro de Madrigali a 5 e 6 v." (Venezia, 1586).²¹ De Duc, ki je bil po rodu Nizozemec, velja kot predstavnik lahkotne in tehnično nezahtevne oblike madrigala, ki nagiblje k parodiji in kaže določeno zvezo s *commedio dell' arte*. Kako široko razpredene zveze z italijansko glasbo so imeli Khisli, dokazuje tudi dejstvo, da so jim tedaj poleg Gorzaniša in de Duca posvečali tiskane zbirke, ki so večinoma vsebovale madrigale in *canzonette* tudi skladatelji Claudio Merulo (1574), Pietro Antonio Bianco (1582), Matthia Ferrabosco (1585), Angelo Barbatto (1587) in Lodovico Balbi (1589).²² Kaže, da so te kompozicije vsaj deloma tudi izvajali na Khislovi graščini.

Seveda pa se glasbena vloga teh fevdalcev ni omejevala le na mecenstvo. Povsem gotovo namreč je, da je bil Ivan Jakob Khisl tudi skladatelj in je identičen s tistim Giovannijem Giacomom Khislom, ki ga omenjajo za 16. stoletje leksikalni viri. Ta je v svojem času slovel kot kontrapunktik in je leta 1591 izdal "Libro I. de Madrigali et Motetti a 4 e 5 voci", kjer je v naslovu povsem nedvoumno naveden kot "Barone in Kaltenprun Khiselstain & Gonobitz ... del ducato de Cragno."²³ Čeprav se zbirka ni ohranila ali jo vsaj doslej ne poznamo, govori že samo dejstvo, da vsebuje madrigale, razločno v prid tezi, da je bil njen avtor bolj ali manj usmerjen v italijansko renesanso.

Ljubljana 1978, 30.

- 16 B. Meier, *Rex Asiae et Ponti. Poklonitveno delo Cypriana de Roreja, Muzikološki zbornik VI, Ljubljana 1970, 5 ss.*; Einstein, *The Italian Madrigal I, Princeton 1949, 388*; W. Weyler, *De Teksten van de Rore's Madrigalen, Vlaamsch Jaarboek voor Muziekgeschiedenis, zv. IV, 1942, 168. Signatura pisma se glasi: Modena, Archivio di Stato, Cancelleria Ducale, Archivi speciali, Busta 22.*
- 17 A. Rijavec, *ibd.*, 116; H. Federhofer, *ibd.*, 81; Arhiv SRS, f. 290 a/2, 152; f. 290 b, 1773.
- 18 A. Rijavec, *ibd.*, 116.
- 19 MGG V, 534-535; *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, VII, 543*; na tem mestu dodajmo še, da je Gorzaniš 1567 prejel od kranjskih stanov nagrado za poklonitev njegovih "Carmina". Prim. A. Rijavec, *ibd.*, 115; J. Hbfler, *O nekaterih slovenskih skladateljih 16. stoletja, Kronika XXIII (1975), 92*; Arhiv SRS, Stanovski akti, f. 285, 717. Zbirke kompozicij z naslovom "Carmina" za Gorzaniša priročna literatura ne navaja. Morda gre za kakšno njegovo izgubljeno zbirko ali pa je arhivska zabeležba netočna. Sicer so v 16. stoletju z nazivom *carmina* označevali instrumentalne kompozicije imitativno-improvizacijskega značaja, ki so se naslanjale na bolj ali manj znane napeve. Prim. MGG II, 847-849.
- 20 Slovenski biografski leksikon II, 85; F. Kidrič, *ibd.*, 47.

Kar zadeva negovanje glasbene umetnosti v protestantskih plemiških krogih, je zanimiv še Hans von Auersperg, sin Wolfganga Engelberta I., saj je prav z njim ozko povezana usoda že omenjenega Annibale de Perinija. Tega je spoznal v Benetkah, nakar ga je vzel k sebi. Tako kaže, da je mladi italijanski glasbenik preživel vsaj eno leto na Kranjskem in je muziciral na Auerspergovem dvoru. Okrog leta 1575 ga je grof pripeljal v Gradec, kjer ga je dal nadvojvoda izsolati, poleti 1579 pa ga je nastavil za organista dvorne kapele.²⁴

Še bolj kot omenjene zveze plemstva z Italijo osvetljuje stilno orientacijo glasbe protestantizma na Slovenskem naše poznavanje ustvarjalnosti dveh skladateljev, katerih dela so gotovo bila v Ljubljani izvedena. Gre za Wolfganga Stricciusa in Johanna Herolda, ki ju uvrščamo med značilne protestantske komponiste Notranje Avstrije.

Johannes Herold, ki je bil rojen 1550 v Jeni, je služboval od 1593 do 1601 v Celovcu kot kantor na stanovski šoli in vodil petje v cerkvi sv. Egidija. Po zmagi protireformacije se je umaknil v Altenburg, od koder je odšel v Weimar, kjer je leta 1603 umrl kot dvorni kapelnik.²⁵ Povezanost njegove ustvarjalnosti s slovenskim ozemljem jasno izpričuje dejstvo, da je leta 1593 posvetil koroškimi stanovom nekaj motetov ("Christliche Gesång") in leta 1596 še naslovil stanovom Kranjske svoje "geistliche Lieder".²⁶ Edino ohranjeno Heroldovo delo je "Historia des Leidens und Sterbens unseres Herrn und Heilands Jesu Christi aus dem H. Evangelisten Mattheo m. 6 Stimmen componirt" (Graz 1594), pa še tu manjka diskant. Podobno kot Lechnerjev pasijon je tudi Heroldov motetno prekomponiran. Čeprav je Lechnerjev umetniško pomembnejši, je Heroldov stilno naprednejši: gre namreč za ponazoritev posmeznih vlog nastopajočih oseb z delitvijo šestglasnega zbora, uporabo navidezne polifonije in akordike, pri čemer skrbijo vmesni polifoni odseki za potreben kontrast.²⁷ Tako je v tem delu očitno prisoten vpliv beneške šole, kar že dovolj jasno izpričuje, da je protestantski krog na Slovenskem poznal in deloma tudi na liturgičnem področju osvajal novosti italijanske renesanse.

- 21 MGG III, 847; A. Einstein, *ibid.* II, 757 ss; A. Rijavec, *ibid.*, 116.
- 22 J. Hbfler, *O nekaterih slovenskih skladateljih*, 92; *isti*, *Glasbena umetnost*, 30.
- 23 D. Cvetko, *Stoletja slovenske glasbe, Ljubljana 1964*, 39; *isti*, *Musikgeschichte*, 62; R. Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon V*, 2. Aufl., Graz 1959, 357; J. Hbfler, *O nekaterih slovenskih skladateljih*, 92; A. Rijavec, *ibid.*, 117.
- 24 MGG X, 1070; H. Federhofer, *Annibale Perini, Die Musikforschung VII*, 1954, 404; A. Rijavec, *ibid.*, 117, 118.
- 25 MGG VI, 246; *The New Grove VIII*, 517; H.J. Moser, *Die Musik der deutschen Stämme, Wien-Stuttgart 1957*, 849-850, *isti*, *Die Musik im früh-evangelischen Österreich*, 57-58, 66 ss.
- 26 H. Federhofer, *Beiträge zur älteren Musikgeschichte Kärntens, Carinthia 145/1955*, 385-387; A. Rijavec, *ibid.*, 115, 130, 137; D. Cvetko, *Die Musik des slowenischen Protestantismus*, 119; *Arhiv SRS, Stanovski akti f. 54/8*, 252; *Protokol dež. zbora 7*, 125-129.
- 27 F. Blume, *Geschichte*, 117.
- 28 MGG XII, 1603; D. Cvetko, *Zgodovina I*, 122-123; *isti*, *Musikgeschichte*, 56-57; A. Rijavec, *ibid.*, 89-90; H.J. Moser, *Die Musik der deutschen Stämme*, 852; *isti*, *Die Musik im früh-evangelischen Österreich*, 71-73.

Italijanske vplive odkrijemo tudi v kompozicijah Wolfganga Stricciusa, ki zasluži pozornost kot edina protestantska glasbena osebnost na Kranjskem, katere opus se je vsaj deloma ohranil. Striccius se je rodil okrog leta 1570 v Wunsdorfu pri Hannoveru in je, predno je prišel v Ljubljano, poučeval privatno v Kremsu in Emmersdorfu na Koroškem. Za kantorja na ljubljanski stanovski šoli je bil nastavljen 2. aprila 1588 in tu ga viri poslednjič omenjajo še maja 1591. Bil je sposoben glasbenik, ki se je na svojem novem službenem mestu udeleževal tako kot poustvarjalec in ustvarjalec. Stanovi so bili z njim zadovoljni in so ga večkrat nagradili. Pozneje se je vrnil v Nemčijo, kjer je potrjeno njegovo bivanje za leta 1596 do 1611 v mestu Pattensen.²⁸ Čeprav v njegovi starejši zbirki "Neue Teutsche Lieder", ki je bila 1588 natisnjena v Nürnbergu in vsebuje z izjemo dveh le duhovne kompozicije, še odločno prevladuje starejša polifona tradicija, tu ni prezreti nekaj sledov modernejših, iz Italije prihajajočih umetnostnih naziranj, ki so posamezno zaznajni v uporabi tonskega slikanja, homofonije in deklamativnosti.²⁹ Striccius je zbirko sicer posvetil že svojim petim učencem v Emmersdorfu in Kremsu, samo posvetilo pa je datiral 1. maja 1588 v Ljubljani, torej ko je že mesec dni deloval v kranjski prestolnici. Oznaka "mehrere thails ad pares vocem" na naslovni strani in predgovor kažeta, da so skladbe zložene pretežno za visoke glasove, tj. za šolski deški zbor. Tako torej ni dvomiti, da so jih peli v ljubljanski stanovski šoli, za kar govori nadalje podatek, da so stanovi januarja 1589 podelili Stricciusu 30 r. gld. nagrade za posvečene in izbrane speve ("dedication etlicher geselten gesang").³⁰ Povsem možno pa je, da je Striccius že zložil in izvedel v Ljubljani vsaj nekatere zборе svoje kasnejše in šele leta 1593 v Ulssenu natisnjene zbirke "Der Erste Theil Newer Teutscher Gesänge zu Fünff und vier Stimmen". To domnevo opravičuje podatek, da je Striccius junija 1592 spet prejel nagrado 25 r. gld. za neke vokalne skladbe.³¹ Omenjena zbirka, ki temelji v znatni meri na posvetnih besedilih in je z izjemo le nekaj kompozicij ad aequales namenjena visokim in nizkim glasovom, izpričuje nedvomno Stricciusov ustvarjalni vzpon in potrjuje tudi dosti jasneje kot starejša iz leta 1588, da je njen avtor skušal iti v korak s tokovi svojega časa. O okrepljenem stiku z italijansko renesančno glasbo govori tu že porast homofonije in tonskega slikanja, zlasti pa pojavljanje tipa silabične in parlandirane melodije ter dejstvo, da se nekatere kompozicije po svoji sproščenosti in optimistično vedrem tonu in deloma tudi oblikovno že precej približujejo tedanji lahki italijanski glasbi, kot jo predstavljata villanella in canzonetta. Kako močno so v tej zbirki odjeknili vplivi italijanske renesanse, je tudi jasno razvidno iz njene zadnje kompozicije, kjer je skladatelj uporabil tehniko cori spezzati, tehniko, ki je doživela svoj najvišji razcvet v beneški šoli 16. stoletja.³²

Ko pa govorimo o glasbeniku iz daljnje Nižje Saške v Ljubljani, ne moremo mimo skladatelja, ki je izšel iz našega etničnega ozemlja in je prispeval k oblikovanju glasbenega repertoarja reformacije v tujini. To je Daniel Lagkhner (Lackner), ki je bil rojen v drugi polovici 16. stoletja v Mariboru. Kot

29 J. Sivec, *Kompozicijski stavek Wolfganga Stricciusa, Razprave SAZU VII/3, Ljubljana 1972, 5, 10, 21, 23, 54.*

30 A. Rijavec, *ibid.*, 92; *Arhiv SRS, Protokol dež. zbora 5, 335'.*

glasbenik je služboval pri baronu Losensteinu v Loosdorfu na Nižjem Avstrijskem in tam našel ugodnejše možnosti za svoje ustvarjanje kot doma. V omenjenem kraju, kjer je njegovo bivanje izpričano do leta 1607, je bilo njegovo delo tudi povezano s protestantsko cerkvijo in ugledno latinsko šolo.³³ Medtem ko sta Laghnerjevi tri- oziroma štiriglasni liturgični zbirki "Flores Jessaei" in "Florum Jessaeorum" (Nürnberg 1606 in 1607) odmaknjeni od stilnega presnavljanja, značilnega zlasti za italijansko glasbo poznega 16. stoletja, pa so v njegovi štiri- do osemglasni motetni zbirki "Soboles musica" (Nürnberg 1602) dovolj izrazito prisotne značilnosti beneške šole tistega časa, na kar kaže v vrsti kompozicijske uporabe fiktivnega ali realnega dvozborja, navidezne polifonije in homofonije, ki ima tu poleg polifonije oziroma imitacije dokaj pomembno vlogo. Ta zbirka pa tudi razodeva, da je bil Laghner stilno naprednejši in tehnično dospelejši kot njegov v Ljubljani delujoči nemški sodobnik Striccius, čigar kompozicijski stavek je, kolikor smo ga mogli doslej spoznati, manj akordsko nasičen in blagozvočen. Ko bi Laghner ostal doma, bi nedvomno razločno oblikoval stilno podobo glasbenega repertoarja reformacije na Slovenskem. Seveda pa tu zaradi oddaljenosti kraja skladateljevega delovanja do neposrednega vpliva njegove ustvarjalnosti ni moglo priti.³⁴

Podobo repertoarja in stilne usmerjenosti protestantskega kroga v Ljubljani končno še dopolnjuje pismo Adama Bohoriča deželnim stanovom, v katerem jim je ugledni rektor stanovske šole, predno je bil 1. avgusta 1582 upokojen, ponudil v odkup svojo bogato knjižnico, ki je med drugim vsebovala tudi veliko glasbenih del.³⁵ To pismo je sicer nepopoln, vendar za nas prav dragocen dokument, saj v njem beremo tudi naslednje: "Tretji katalog vsebuje samo note, večinoma tiskane, deloma pa tudi pisane, za 8, 7, 6, 5, 4 in 3 glasove, latinske, nemške italijanske, francoske in tudi kranjske, ki so jih ljubko in umetniško zložili najslavnejši stari in novi skladatelji in ki se lahko prav dobro uporabljajo ne samo v cerkvi, ampak tudi pri drugih zabavah in slavnostih..., in to tudi na različnih instrumentih. Teh skladb je okoli dva tisoč in želel bi, da bi bile poklonjene stanovski šoli."³⁶

Čeprav ta zbirka in katalog, ki je verjetno ponudene kompozicije posamič navajal, nista ohranjena, nam omenjena listina, o kateri bo tudi govor v zvezi s poznejšim razpravljanjem, marsikaj pojasnjuje. Kar se nam tu že na prvi pogled zdi važno, je to, da je Bohoričeva glasbena zbirka vsebovala stare in nove kompozicije, katerih avtorji so pomembni skladatelji različnih narodnosti. To pa spet potrjuje našo misel, da se protestantje na Slovenskem niso ravno zapirali pred novimi stilnimi tokovi in tudi ne pred tistimi iz katoliške Italije. Vendar iz ideoloških razlogov

31 A. Rijavec, *ibd.*, 137; Arhiv SRS, Protokol dež. zbora 5, 335'.

32 J. Sivec, *ibd.*, 6, 7, 10, 11, 28, 56, 70 ss.

33 MGG VIII, 71-72; H.J. Moser, *Die Musik im fröhewangelischen Osterreich*, 47; G. Lötsche, *Geschichte des Protestantismus im vormaligen und im neuen Osterreich*, Wien 1930, 91 ss., 226.

34 J. Sivec, *Kompozicijski stavek Daniela Laghnerja*, Razprave SAZU XIII/1, Ljubljana 1982, 86-88.

35 A. Rijavec, *ibd.*, 139 ss.; D. Cvetko, *Zgodovina I*, 119, 120; *isti*, *Geschichte*, 57-58.

36 Arhiv SRS, Protokol dež. zbora 7, 125'-129'; Stanovski akti f. 54/8,

in zaradi ne dovolj stabilnega položaja protestantizma pri nas italijanska renesančna smer ni mogla postati tipična za cerkveno glasbeno prakso; tako je morala poleg enoglasnega petja zavzemati le figuralna glasba v smislu Waltherjevih večglasnih koralnih obdelav večji del repertoarja. Ker pa so vsled splošno neugodnih gmotnih razmer in širjenja reformacije samostanske in cerkvene pevske šole vse bolj propadale in je nazadovala celo ljubljanska stolna šola,³⁷ ni bilo tudi katoliška stran sposobna v večji meri sprejemati elementov italijanske renesanse.

Ti so se lahko vsekakor močneje uveljavili v posvetni glasbi, ki so jo slovenski protestantje kar prizadevno gojili.³⁸ O tem že živo govori Bohoričeva vloga, ko omenja poleg duhovnih tudi posvetne kompozicije. Med slednjimi je moral Bohorič imeti v svoji glasbeni zbirki tudi nemške posvetne pesmi. Neposreden dokaz, da so na Slovenskem poznali in gojili to renesančno zvrst, je delovanje W. Stricciusa v Ljubljani. Nemška družabna pesem, ki je v prvih desetletjih 16. stoletja še temeljila na izposojenem napevu in je bila v marsičem podobna večglasnim koralnim obdelavam, se je v drugi polovici hitro razvila v svobodno kompozicijo in tedaj so jo začeli močno prepajati južni vplivi.³⁹ Ti pa so zaznavni, kot sem že opozoril, v Stricciusovi zbirki "Neue teutsche Lieder" (1588) in so se še okrepili v poznejši "Der Erste Theil newer teutscher Gesänge zu 5 und 4 Stimmen" (1593); po vsej priliki so prešli tudi v njegovo zadnjo in žal ne več ohranjeno zbirko "Neue Teutsche Gesänge zu Dreyen Stim." (1608). Podobno kot v Ljubljani Striccus je sledil v svojem posvetnem ustvarjanju italijanskim vzorom v sosednjem Celovcu J. Herold, kar je že dovolj jasno izraženo v naslovu njegove, danes izgubljene publikacije "Schöne weltliche Liedlein nach Art der welschen Cantionen mit 4 Stimmen auf allerley Instrumenten zu gebrauchen", ki je izšla 1601 v Ndrnbergu.⁴⁰

Ali so v obdobju reformacije, tj. do konca 16. stoletja na Slovenskem izvajali tudi italijansko in francosko posvetno glasbo, se ne da direktno dokazati. Vseeno v tej zvezi spet ne moremo mimo citiranega pisma C. de Roreja, Bohoričeve vloge kranjskim stanovom in zbirk kompozicij, ki so jih posvečali Khislom italijanski mojstri. Enako pa tudi ne moremo prezreti notnih tiskov, ki jih hranita Narodna in Univerzitetna knjižnica v Ljubljani in škofijski arhiv v Mariboru ter kompozicij, navedenih v inventariju muzikalij ljubljanske

261-262. *Tekst se glasi v izvorniku takole: "Der dritte Catalogus helt in sich allein gesanglicher, zum theil, vnd das meist gedrukhte, zum theil aber geschriebne, zu Acht, Siben, Sechs, Fünff, Vier, vnd drey Stimmen, Latainische, Teütsche, Italianische, Französische, vnd auch Crainerische, so von Alten vnd Newen, in der Musica vassit berumbteten Artificibus, Lieblich vnd Khünstlich gesetzt, wöliche nicht Allein in der Khirchen, Sunder auch bey anderen herrlichen freuden vnd Versamblungen... Vnd das Auff Allerley Instrument recht vnd lustig zugebrauchen. Dieser geseng sindt ob zweytausendt Stukh, die will ich E.E. Landschafft-Schuell Verercht vnd geschenkt haben."* Arhiv SRS: Stanovski akti, f. 54/7, 373-375.

37 A. Rijavec, *ibid.*, 15 ss.

38 D. Cvetko, *Zgodovina I*, 127.

39 H. Osthoff, *Die Niederländer und das deutsche Lied*, Tutzing 1967, 172-182, 356-357; G. Reese, *ibid.*, 708-711.

40 MGG VI, 246; *The New Grove VIII*, 517.

stolnice (Inventarium Librorum Musicalium Ecclesiae Cathedralis Labacensis, 1620). Tako se ne zdi nemogoče, da je bila ta ali ona madrigalna kompozicija znana pri nas že pred nastopom protireformacije, saj izhaja del teh notnih tiskov še iz 16. stoletja in obsega madrigalno zvrst v vseh treh njenih razvojnih fazah.⁴¹ Končno še ne smemo pozabiti na domačega skladatelja Ivana Jakoba Khisla. Ta je namreč bil, kot smo videli, tudi avtor madrigalov, ki so jih morda peli prav na graščini pri Khislovih. Po analogni praksi sorodnih ustanov v Nemčiji in Avstriji smemo domnevati, da so bile šolske drame, ki so jih uprizarjali učenci ljubljanske stanovske šole opremljene z vokalnimi in instrumentalnimi vložki.⁴² Pri izvedbi takih gledaliških del so peli morda tudi latinske ode. Tako priporoča npr. brandenburški šolski red (1564) tele Horacove ode: *Beatus ille*, *Integer vitae* in *Augustum amice*.⁴³ Ali so komponirali takšne ode pri nas delujoči glasbeniki, ne vemo. Če so jih, so se lahko vzorovali pri mojstrih kot sta Paul Hofheimer ali Ludwig Senfl.

Še bolj skopi in pomanjkljivi kot za vokalno glasbo so viri, ki nam bi pomagali pri rekonstrukciji stila in repertoarja instrumentalne glasbe. To so v tistem času gojili na Slovenskem posamezni glasbeniki ali pa skupine, kot so jih predstavljali mestni piskači in deželni trobentači, ki so bili v službi protestantskega mestnega sveta oziroma deželnih stanov.⁴⁴ Kot poročajo viri so se protestanti radi zabavali ob plesu in zvokih strunskih glasbil, kar so jim katoličani oponašali. Prav tako izvemo, da se je v času reformacije iz ljubljanskih hiš, posebno iz gostiln razlegala glasba in da so se meščanski sinovi kar vse noči nekaznovani veseljačili ob zvokih violin.⁴⁵ Da sta bili instrumentalna in vokalna glasba v tistem času še nasploh tesno povezani, dokazuje tudi citirana Bohoričeva listina, Heroldov pristavek v naslovu njegovih posvetnih pesmi ali Trubarjevo posvetilo v pesmarici iz leta 1567. Bohorič pripominja, da se kompozicije, ki jih ponuja, prav dobro uporabljajo na najrazličnejših instrumentih. Trubar pa omenja za ljubljansko protestantsko cerkev petglasno petje korala ob regalu, pozavnah, cinkih in šalmajih. Na podlagi teh podatkov si lahko vsaj približno predstavljamo repertoar ljubljanskih mestnih piskačev in deželnih trobentačev: v cerkvi so podpirali ali nadomeščali posamezne glasove v večglasnih koralnih obdelavah, motetih in mašnih stavkih, zunaj cerkve pa so igrali na svojih instrumentih med drugim tudi posvetne pesmi. Verjetno so sledili vzoru svojih poklicnih tovarišev v Celovcu, ki jih je konec 16. stoletja slavil zaradi njihovih šestglasnih "Turmsonat" pesnik in učitelj celovške stanovske šole Urban Baumgartner.⁴⁶ Ker se te niso ohranile, je seveda težko govoriti

41 A. Rijavec, *ibd.*, 150-154; D. Cvetko, *Zgodovina I*, 141 ss.; *isti*, *Ein unbekanntes Inventarium Librorum musicalium, Kirchenmusikalisches Jahrbuch VIII* (1959); J. Hbfler, *Glasbena umetnost*, 36 ss.

42 A. Rijavec, *ibd.*, 149.

43 R. Vormbaum, *ibd.*, 586; F. Sannemann, *ibd.*, 8.

44 A. Rijavec, *ibd.*, 155-158.

45 D. Cvetko, *Die Musik der slowenischen Protestanten*, 119.

46 D. Cvetko, *Zgodovina I*, 96-97; H.J. Moser, *Die Musik im früh-evangelischen Österreich*, 65-66.

47 D. Cvetko, *Ein unbekanntes Inventarium Librorum musicalium, Kirchenmusikalisches Jahrbuch VIII* (1959).

48 G. Reese, *ibd.*, 524-525; *The New Oxford History of Music IV*, 691-693;

o njihovih stilnih značilnostih; tako ni dokaza, da bi se jih že dotaknili tokovi italijanske renesanse. Vendar če vemo, da je npr. ta kar razločno odmevala v vokalnem opusu J. Herolda, se zdi skoro nemogoče, da bi se jim povsem izmaknila instrumentalna glasba. Koliko so bile tedaj na Slovenskem znane čiste instrumentalne oblike kot npr. ricercar ali canzona, se ne da konkretno razpravljati. Vseeno pa je mogoče o njih vsaj domnevati, ker navaja stolni glasbeni inventar nekaj kompozicij te vrste iz časa neposredno pred letom 1600.⁴⁷ V zvezi z vprašanjem stilne usmerjenosti instrumentalne reprodukcije protestantskega kroga zasluži posebno pozornost zbirka "Libro primo Intabolatura di liuto" (Venezia 1561), posvečena Janezu Khislu. Ta vsebuje tristavčne cikle, ki se sestojijo iz plesov passamezzo, padovana in salterello. Kot taka je važen člen v razvoju variacijske suite, zkrati pa še izpričuje, da so prodrlje na slovensko ozemlje celo novejšje plesne oblike kot npr. passamezzo, ki se je pojavil v Italiji okrog srede stoletja.⁴⁸

Zaradi specifičnih pogojev, v katerih je rasla protestantska glasbena kultura na Slovenskem, označujejo to tudi posebne stilne poteze. Pozabiti ne smemo, da so bili tu notranji verski boji ostrejši, še zlasti pa ekonomski pogoji dosti neugodnejši kot v nemških deželah, kar je imelo za posledico, da umetniško delo, ki mu je bil odmerjen tudi v katoliškem krogu le tesen prostor, ni moglo svobodno zadihati. Tako sicer po eni strani pritekajo iz Italije novi renesančni tokovi, po drugi jim pa reformacija, ki se čuti ogrožano in vidi v glasbi predvsem sredstvo za utrditev novega verskega nauka, ne odpre na široko vrat v cerkev. Tu so reformatorji odklanjali ne le lahkotne, posvetno nadahnjene melodije, ampak tudi duhovne kompozicije italijanskih komponistov, posebno če so bile te vezane na besedila, ki se niso skladala z njihovimi naziranjmi. Pri tem so bili zelo strogi, kar je razumljivo, ker je bilo to področje ideološko posebno občutljivo. Medtem ko kaže glasbena praksa na Slovenskem ob koncu 15. in po vsej priliki še v prvih desetletjih 16. stoletja široko orientacijo, saj so se izvajale kompozicije nizozemskih, francoskih, nemških in drugih skladateljev, je reformacija ob svojem nastopu uravnala svojo glasbeno dejavnost v soglasju s svojim izvorom in cilji po nemških vzorih. Da se ni mogla vsaj sprva zanimati za renesančno glasbo, ki je prihajala iz katoliške Italije, je razumljivo, ker je bila v marsičem značilna prav za rimsko cerkev. Šele ko se je reformacija kolikor toliko utrdila, jo stilni elementi sodobne italijanske glasbe niso več tako zelo motili, da jih ne bi mogla deloma sprejemati v figuralno cerkveno prakso. Nedvomno pa so si utirale renesančne tendence z juga lažjo pot v glasbo, ki ni bila vezana na bogoslužje. Ker je reformacija pognala na Slovenskem korenine le začasno, ima tudi njena glasbena dejavnost vse značilnosti zgodnje, še ne docela izoblikovane glasbene kulture. Čas, ki ga je imela na voljo, je bil prekratek (že 1598 je nastopila protireformacija in vsi vodilni reformatorji in protestantski glasbeniki so morali oditi), da bi se glasba protestantizma mogla vzporediti z novimi, sodobnimi stilnimi tokovi in dosežki tedanjih katoliških skladateljev, kar pa se je seveda zgodilo ob vstopu v 17. stoletje v nemških deželah, kjer se je delo reformacije neovirano nadaljevalo. Tako je moralo enoglasno cerkveno petje tudi ostati osnovna značilnost protestantskih glasbenih

H. Brown, Music in the Renaissance, New Jersey 1976, 269-270.

prizadevanj v drugi polovici 16. stoletja pri nas. Vendar ni dvomiti, da bi se novejši umetnostni tokovi uveljavili na podoben način in s sorodnimi, sicer posebnim pogojem ustreznimi rezultati kot v nemških deželah tudi v celotni glasbeni poustvarjalnosti in ustvarjalnosti slovenskega protestantizma, ko bi bilo naši reformaciji usojeno daljše življenje.

SUMMARY

In view of the unfavourable political and socio-economic circumstances in the 16th century Slovenia (peasants' revolts, Turkish incursions) the conditions for the development of arts were anything but stimulating. Even if the Reformation had reached our territory already in the early 1530s, its endeavours in the musical field could not become more conscious and organized until the second half of the century, when the new religious movement had become stronger and already wide-spread. Like in Germany, music was also for the Slovene Reformationists in the service of ideology, significant above all as a best means for the spreading and accepting of the new religious teachings. Hence, priority was being given to the Protestant, monophonic singing in the vernacular. In the pursuit of the goals of the Slovene Reformation its spiritual leader Primož Trubar published in 1567 the first Slovene song-book "Eni psalmi", which subsequently ran into several expanded editions. Even if these song-books, largely drawing on German sources and never reaching beyond the monophonic framework, at no point consciously introduce new aesthetic principles, it is perfectly evident that the creative design (as characteristic of the Protestant choral with its straightforward, smooth and syllabic melodies) is in keeping with the basic principles of the Renaissance music. While in smaller places singing was necessarily limited to the monophonic choral, Protestants in Ljubljana and Klagenfurt (Celovec) cultivated also polyphony in sacred music. Who were the authors of vocal compositions for more than one part, however, is not at all clear from the available sources. The preface to Trubar's song-book (1567) gives information that in the Protestant church in Ljubljana the choral was sung in the version for several parts. This suggests that it is almost impossible that our Protestants should not have used such collections as "Geystlich Gesangk-Bychlein" (1524) by J. Walther or "Neue Deutsche Geistliche Gesenge" (1544) by G. Rhau, as these belonged to the stock repertoire of Protestant churches and were well known also to musicians coming to us from Germany. It would, thus, appear that also in Slovenia musical production and reproduction reached into the sphere of polyphonic choral treatments of an older, in the late Gothic music originating mode, with cantus firmus in the long notes and through-imitated choral motet, which uses already the Dutch Renaissance technique of the Josquin period. Additionally it has to be said that the collection from 1544 explicitly indicates the possibility for occasional use of compositions by Catholic authors. Even if at least in its early phase the Reformation could not feel enthusiasm for the Renaissance music, it could not simply ignore it. The religious belief of the Slovene

Protestants practically did not represent a barrier between music in Slovenia and music in Italy. In this connection it is interesting to note friendly contacts which some Protestant noble families had with Italian composers. Already in 1556 C. de Rore sent to W. Auersperg a complimentary madrigal "Rex Asiae et Ponti". Since the beginning of the sixties and still in the early 17th cent. members of the Khisl family were receiving printed collections containing instrumental compositions and especially madrigals and canzonettas from Italian composers such as G. Gorzanis, C. Merulo, P.A. Bianco, M. Ferrabosco, Ph. de Duc, and others. It appears that at least some of these compositions were being performed at Khisl's mansion-house. Besides, it is certain that Johann Jakob Khisl was himself composing motets and madrigals. The stylistic orientation of the Protestant music is furthermore illuminated by the creative work of Johannes Herold and Wolfgang Striccius, whose works were certainly performed in Ljubljana. The former held since 1593 a job in Klagenfurt, the latter from 1588 to 1591 in Ljubljana. The only preserved work by Herold, the six-part Matthäus Passion, shows a distinctly Venetian influence. Likewise, at least to a degree, we can notice the contact with the Italian Renaissance in compositions by W. Striccius, based on religious and secular German texts. The latter are also evidence that the German part song was being cultivated.

Since the Reformation struck roots in Slovenia only for a limited period of time (already in 1598 the Counter-Reformation began), its musical activity understandably has the characteristics of an early, not yet fully developed musical culture. The time which it had at its disposal was too short to catch up with the current stylistic trends and achievements of Catholic composers - which, however, did occur at the beginning of the 17th cent. in German countries where the Reformationist activity was continued without hindrance.

UDK 78.071.1 Leban: 929(497.13)"19"
(03.041)

Dubravka Franković O KOMPOZITORSKOM LIKU AVGUSTA ARMINA
Zagreb LEBANA (1847-1879) NA TEMELJU GRADJE ZA
BIOGRAFSKI I MUZIKOGRAFSKI LEKSIKON
FRANJE KUHAČA

Kuhač nije stigao obraditi prikupljenu gradju za svoj Biografski i muzikografski leksikon, napisati potrebna objašnjenja i interpretacije. Sačuvani listići s biografskim podacima ispisani Kuhačevim rukopisom, novinski izresci, razne bilješke, pisma i fotografije nalaze se u istim kartonskim kutijama kako ih je Kuhač ostavio: razvrstani prema nacionalnoj pripadnosti muzičara, po grupama muzičkih zanimanja, unutar toga po prezimenima složenim alfabetskim redom.

Gradja o Avgustu Arminu Lebanu nalazi se u "Slovenskim glazbenicima", u svežnjiču opasanom papirnatom pasicom na kojem je Kuhač napisao: "XIX - Leban slovenski glasbenik", a s unutarnje strane dopisao: "Leban Anton (!) hat einige slovenische Schullieder und Chöre im 'Učiteljski tovariš' und 'Vrtec' veröffentlicht. P.v. Radics p. 44-45". Svežnjič sadrži: dva novinska izreska, pet pisama, koncept Kuhačeva pisma Janku Lebanu i jednu dopisnicu. Svi su materijali obilježeni signaturom Arhiva Jugoslavenske akademije, bez obzira na kronološki slijed ili sadržajnu povezanost.¹ U prvi se čas čini da je Kuhač prikupljao podatke o Janku Lebanu: zbog potpisa na tri pisma koje je on uputio Kuhaču i naslova na dva pisma upućena njemu. Dovedeni u sadržajnu povezanost ovi dokumenti, međjutim, otkrivaju zanimljivu činjenicu: većina je u vezi s bratom Janka Lebana i sadrže podatke o Avgustu Arminu Lebanu.

Katkad je teško rekonstruirati kako je Kuhač saznao imena svih onih muzičara koje je namjeravao obraditi i uvrstati u svoj leksikon. Za mnoge od njih gradja je oskudna ili ne odaje put Kuhačevih informacija. Vidljiv je i prepoznatljiv uvijek njegov osnovni poticaj: zabilježiti sve što se - prema njegovu mišljenju - odnosi na muzičke kulture južnih Slavena.

U slučaju Avgusta Armina Lebana gradja pokazuje da je Janko Leban bio prvi koji se obratio Kuhaču te ga na taj način upozorio ne samo na brata već i na sebe. Ostat će vjerojatno nerazjašnjeno da li se Kuhačeva napomena "K životopisu Lebana slov. glasbotvorca" (dopisana na zadnju stranu pisma Janka Lebana od 19.8.1879.), odnosi samo na

¹ Arhiv JAZU, F. Kuhač: Gradja za Biografski i muzikografski leksikon, XVII-2, Slovenski glasbenici, br. 109, 110, 112, 113, 115, 116, 118, 119, 120.

Avgusta Lešana. Iz korespondencije koju je Janko Lešan godine 1879. započeo s Kuhačem da pomogne afirmaciji kompozitorskog opusa rano preminula brata, razabiru se podaci i o njemu; ona vrst podataka koja je Kuhaču mogla poslužiti za kraći tekst o Janku Lešanu u leksikonu slovenskih glazbenika.

Ljeti 1879. godine, tri mjeseca nakon bratove smrti, Janko Lešan intenzivno radi na sredjivanju bratove muzičke ostavštine: želi da njegove najbolje kompozicije budu štampane, jer je Avgust Armin za života malo objavljivao.² U nepotpisanom nekrologu u rubrici "Listek", (izrezak iz novina na koji je Kuhač napisao "Soča, v Gorici 14. junija 1879, br. 24"), oplakan je "narodnjak" i "genjalni slovenski skladatelj", za kojeg je "glasbeni strokovnjak g. Tovačevski" u Beču rekao da je "redek talent", a njegove kompozicije "polne ognja"; neki talijanski kompozitor ih je "pohvalil".³ Uprkos tim (i drugim) pozitivnim ocjenama, Janko Lešan želi biti sasvim siguran u pravu vrijednost bratove muzičke ostavštine. Osjeća da sam nije dorastao za stručnu i objektivnu ocjenu, nepovjerljiv je prema sudu nekih slovenskih muzičkih stručnjaka te se stoga obraća Kuhaču s molbom da pregleda i ocijeni većinu sačuvanih kompozicija preminula brata.⁴ To inicijalno pismo ove prepiske nije u gradji za Kuhačev biografski leksikon (a ne nalazi se ni u Kuhačevoj ostavštini u Arhivu Hrvatske), i tako nije poznata formulacija s kojom je Lešan predstavio Kuhaču svog brata, njegov kompozitorski opus i obrazložio zašto se obraća baš njemu za recenziju. Moguće je, međjutim, zamisliti da je Janko Lešan - učitelj i sam kompozitor - jednostavno imao povjerenja u Kuhačevu ozbiljnost i stručnost.

Na ovo prvo (nesačuvano) Lešanovo pismo Kuhač je 18.8.1879. odgovorio:

"Velecienjeni Gospodine! Drage volje ću pregledati i ocieniti sve glasbotvore Vašega preminušega brata. Dobro bi bilo, da napišete (ma i na kratko) životopis njegov, jer bi takav opis mogao upotriebiti stranom za ocieniu, stranom za moj muzikalni plutarh (slovník)." Zatim je dodao: "Šta je to, da svi mladi glasbotvorci tako brzo umru u toj Gorici? Okolica je liepa i plodna a čini mi se i zdrava, ili je valjda prevelik napor tomu kriv?"⁵

Već slijedeći dan odgovorio je Janko Lešan Kuhaču na "prijazno pismo" koje ga "osrčuje" da Kuhaču pošalje glasbotvore brata Avgusta; moli Kuhača "da strogo sodi (...) osobito pa o 'Kitici cvetja' (...) kajti moj brat je to delo imel za najboljše, in vendar nekateri tako ne sodijo, temveč imajo druge glasbotvore njegove za boljše"; Kuhač neka uz svaku kompoziciju napiše "dobra", ako je "pripravna za tisek"; Lešan napominje da

2 Usp. D. Cvetko: *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem III*, Ljubljana 1960, str. 288; *Ibidem*, str. 272. A.A. Lešan objavio je godine 1878. pjesmu u "Šopek mičnih napevov za šolo in dom" (uredio F. Stegnar), a iste godine surađivao je i u "Cerkvenom glasbeniku", *ibidem*, str. 242-243.

3 Arhiv JAZU, Slovenski glasbenici, br. 118. Pismo J. Lešana F. Kuhaču, 19.8.1879, Arhiv JAZU, Sl. Gl. br. 109.

4 *Ibidem*, br. 109, u pismu Kuhaču J. Lešan napominje da je njegov brat bio veoma produktivan skladatelj, ali se sve njegove kompozicije nisu sačuvale, jer je neke podijelio prijateljima "in so se - pozgubile!"

5 Arhiv Hrvatske, Kuhačeva muzičko-literarna ostavština, XVII, 52/IV, br. 227.

6 Oba su novinska izreska sačuvana u Arhivu JAZU, u gradji za Slov.

je njegova najveća želja da vidi štampane bratove kompozicije, no sam nema novaca te pita Kuhača: "kaj naj storim z glasbotvori Avgustovimi?" Moli zatim da čuva bratove kompozicije i šalje mu dva izreska iz novina u kojima su objavljeni nekrolozi koji sadrže i elemente za biografiju njegova brata, uz napomenu da ih vrati.⁶ U istom pismu odgovara i na Kuhačevo pitanje o uzrocima Avgustove prerane smrti riječima koje izražavaju poštovanje prema bratovu pozivu i radu, izvjesno ogorčenje prema sredini u kojoj je živio, no prije svega bratsku ljubav.⁷ Uz ovo pismo Kuhaču priložio je Janko Leban četiri narodne pjesme u Avgustovoj obradi. S izborom četiriju "narodnih" pjesama (koje se "pojo v Gabrijah pri Tolminu na Primorskem"), Leban kao da je želio olakšati prvi susret Kuhača s Avgustovim stvaralaštvom.

Na ovo je Lebanovo pismo Kuhač odgovorio već 11. rujna. Iako se ispričava što kasni s odgovorom, učinio je to u stvari brzo: nerijetko u toj 1879. godini ne odgovara na sva pisma svojih adresata ili se ispričava zbog kratkoće pisma. Bio je zauzet mučnim poslom korektura, štampanja i distribucije svoje Zbirke. Taj zaista brz odgovor Lebanu opširno je Kuhačevo mišljenje o kompozicijama Avgusta Armina Lebana:

"Velecienjeni Gospodine!

Bio sam skoro tri nedelje od kuće odsutan, a to je uzrok što Vam istom sada pišem. Vi ste gospodine, željeli, da Vam sud svoj izrečem o glasbotvorih Vašega preminuvšega brata, koje ste dobrotu imali, meni na ogled slati, te koje Vam time povratim.

Vaš je brat talentiran samouk bio, više liričnoga i religioznoga čuvstva nego li junačkoga uzleta. Tovačovski dobro je rekao, da bi on iz njega mogao šta načiniti, jer je prilično mnogo osebnosti imao i produktivan bio. Šteta da Vaš brat nije imao učitelja ili prijatelja od struke, koji bi mu savjetovao bio, kako da ovo i ono vrši i utanači. Nije bo dosta znati kvintam i oktavam izbjeći, pravila modulacije, ritma i.t.d. znati, to jest sve ono, što se u tako zvanom generalbasu uči, nego kompozitor mora još o koječem upućen biti. Da je tko Vašega brata upozorio, da nije dobro 1) svagdje i svuda upotrijebiti varav klon (Trugschluss) i odviše modulirati, jer time misao naravnost svoju izgubi 2) da se nemiše jedan te isti *ritmični* motiv više puta upotrijebiti kao glavni motiv (prisposobite pjesme: 'Beseda sladka domovina', 'Da smo Kanalci', 'Oj tiho srce moje', 'Na boj' i.t.d.) jer tada ljudi misle, da je i *melodija* uvijek jedna te ista ... etc: to bi on mogao i uz ono glasbeno znanje, koju si je stekao, vrstnoga proizvesti; jer priznati se mora, da je za glasbu sretno disponiran bio, i da si je pravac izabrao, koji se najviše približuje *narodnoj* (pučkoj) našoj glasbi. Glasbeni proizvodi našega roda, mogu se naime prisposobiti sa sitnoslikarijom (Miniatur-Malerei), ili sa kratkim sentencioznim govorom orientalaca. Prvi ne treba mnogo platna i mastila ni odviše mastilnih tonova (Farbentöne), drugi ne troši mnogo rieči, i ne sastavlja velike periode, pa ipak toliko a kadkada još i više kaže, nego talijanski slikar, koji svoje platno na hvate mjeri, ili njemački govornik, koji pol sata govori, dok jednu zdravu misao izrekne.

glazbenike, br. 118 i br. 119. U "Listku" "Soče" objavljen je opširan (nepotpisan) nekrolog A.A. Lebanu, afirmativan u svakom pogledu. U "Vrtcu" potpisnik "Gradimir" obrađa se posebno slovenskoj omladini i djeci, da probudi sjećanje na kompozitora koji im je darovao "lepe napeve", koji je ljubio slovenski narod i slovensku omladinu.

⁷ *Brat je umro od bolesti od koje je bolovao više godina: "pridobit si jo je žalibog s preveliko gorečnostji za narodno petje. Pel je preveč uže kot otrok, po tem je pa bil neutrudljiv boritelj na polji našega*

Ne kažem, da je Vaš brat ta glasbena načela našega naroda slučajno pogodio, nego tvrdim, da je znajući hćeo sliediti i sačuvati tu našu tradiciju.

Iz razloga toga savjetovao bih Vam, da ne izdajete štampom sve kompozicije Augustove, nego samo one, koje tomu pravcu odgovore, jer ovi su najviše originalni i jezgroviti. Ako to učinite, to j. ako izbor najboljih glasbotvora obielodanite, to ćete mnogo više njegovoj slavi doprinieti, nego ako sve štampate. Ja sam Vam na sve one glasbotvore, koje mislim, da bi dobro bilo obielodaniti, plavom olovkom napisao slovo K.

Latinska maša vrlo je liepa, a tako i Kyrie i Gloria nedovršene maše. Pjesmica Zvonček krasan je cviet, isto tako njeke komade u Piščalki i u Kiticah. Najviše se mene dojimlju njegove male crkvene pjesmice, to su pravi biseri. Zato bi želio, da ove kao i nedovršenu mašu obielodanite u kojem časopisu; veliku mašu pako, i pjesme iz Piščalke i Kitice da šaljete Glazbenoj matici. Dobro će biti, da prije nego što ih Matici šaljete, tkogod pregleda, a ja bih tada djela Vašega brata Matici toplo preporučio.

Nadam se, da mi nećete zamjeriti iskrenost moju, nu ja sam vikao očito govoriti i nepristrano suditi, te mrzim ono talijansko lizanje a potajno rovarenje. Sve što ste mi poslali, vraćam Vam time, samo sam si pridržao za moj slovník one dvie novine, misleći, da Vi još koji eksemplar od njih imadete. Ako tomu nije tako, to ću biografiju Vašega brata prepisati, te rečene novine Vam povratiti (...).⁸

Kuhač je pročitao poslane novinske izreske u kojima su - uz biografske podatke - objavljena i mišljenja nekih stranih muzičara o Avgustu Lebanu. Važno je, međutim, da nakon analize njegovih kompozicija i sam zapaža njegovu nadarenost, a posebno ističe "da si je pravac izabrao, koji se najviše približuje narodnoj (pučkoj) našoj glasbi" te "da je znajući hćeo sliediti i sačuvati tu našu tradiciju". Smatra to i najvrednijim te stoga i savjetuje Janka Lebana da bratove kompozicije izda u izboru najboljih i to onih "koje tome pravcu odgovore". Treba takodjer zapaziti Kuhačev prijedlog da te kompozicije pregleda još netko, te spremnost da ih preporučí Glazbenoj matici. Napisao je to prije nego je znao za neslaganje Avgusta Lebana i Glazbene matice, nastalo i zbog toga jer su tadašnji Matičini odbornici ocijenili Lebanove kompozicije za "posnetek italijanskih arij".⁹

Jasno je da Janko Leban sa zahvalnošću odgovara na ovo Kuhačevo pismo, 19.9. iste godine. Zahvaljuje na "strokovnjaškej i pravični sodbi"; žali što ne može poslušati savjet da kompozicije koje je Kuhač "odobrio" ponudi Glazbenoj matici; objašnjava to time što je Glazbena matica "jako partajična in

petja; pa tudi utrudljivo učiteljevanje in okolnost, da se je premalo gibal (eine zu geringe Körperbewegung) provzročila je njegovo zgodnjo smrt". Arhiv JAZU, Sl. gl. br. 109, 19.8.1879.

- 8 Arhiv JAZU. Pismo je citirano prema konceptu koji se nalazi u gradnji za Sl. gl. br. 116, a datum je prepisan iz Kuhačeva prijepisa istog koncepta u Arhivu Hrvatske, XVII, 52/VI br. 231. U tom prijepisu nema znatnijih odstupanja od teksta koncepta. Na pr. u konceptu Kuhač piše: "Latinska maša je vrlo liepa, a tako i Kyrie i Gloria nedovršene maše." U prijepisu: "(...) nu još ljepša je Kyrie i Gloria nedovršene maše".
- 9 Nerazumijevanje između A.A. Lebana i članova Glazbene matice (o tome opširno piše J. Leban u svom, još ne citiranom, pismu Kuhaču od 19.9.1879. Arhiv JAZU, Sl. gl. br. 111), nastalo je vjerojatno i zbog toga što je A. Leban suradjivao u novoosnovanom "Cerkvenom glasbeniku" (1878) ljubljanskog Cecilijanskog društva, koje je odmah nakon osnutka

Matičarji so odločni protivniki Avgustu"; nakon bratove smrti poslao je Glazbenoj matici "Kitico cvetja" s molbom da bude štampana, ali je odbijena; iako su talijanski umjetnik, kapelnik Mugnone i njemački kompozitor Windspach ocijenili ove bratove kompozicije kao originalne "in da ne veje s njih italijanski duh", artistski odbor (Stegnar, Angelik Hribar, Valenta i Hlavka) prosudio je: "Kompozicije v 'Kitici' ne ugajajo pravilom harmonije in nijso originalne, nego le posnetek italijanskih arij"; svoje su mišljenje objavili i u "Slovenskom narodu" te su time "moralično uničili" Lebanova brata "kot skladatelja"; Leban će sam pokušati izdati ove bratove kompozicije, jer ništa ne želi slati u Ljubljano.¹⁰

Nema podatka da je Kuhač odgovorio na ovo Lebanovo pismo. Leban, međutim, i dalje obavještava Kuhača o problemima štampanja bratovih kompozicija, te mu u pismu od 6.11.1879. piše da nema izgleda da itko objavi "Kitice cvetja". Neki "knjigotržac" iz Gorice tražio ih je, doduše, na uvid, rekao da su "lijepe i melodične" ali "nemeškega značaja" i to na način Mendelssohna. U istom pismu još jednom zahvaljuje Kuhaču i to viješću ga je gorička "Soča" obavijestila svoje čitaocima o Kuhačevoj pozitivnoj ocjeni pjesama Avgusta Armina Lebana, a "primorski Slovenci" zahvaljuju što je vratio čast "mojemu blagomu bratu", koju je Hlavka "oskvrnuo". Pismo sadrži i jednu molbu: Janko Leban šalje uz pismo i mišljenje spomenutog "knjigotržca" iz Gorice u nadi da će Kuhač posredovati svojom preporukom.¹¹

Time je iscrpljen onaj dio gradje za Kuhačev biografski i muzikografski leksikon u kojem se nalaze podaci o kompozitorskom liku Avgusta Armina Lebana. U nju smo uključili i Kuhačevo pismo od 18.8.1879, jer je njen integralni dio. Ipak, Kuhačevo pismo od 11.9.1979. glavni je oslonac ovoj rekonstrukciji.

Izvjestno je da Kuhač izriče svoj sud uvidom u "Latinsku misu", zatim Kyrie i Gloria iz nedovršene mise; pregledom malih crkvenih pjesmica te pjesmica iz zbirke "Piščalke" i zbirke "Kitica cvetja". Bio je to izbor iz kompozitorskog opusa, iz neobjavljenih vokalnih skladbi - onih koje je Janko Leban odlučio (ili mogao) poslati Kuhaču. Osim spomenute mise radilo

(1877) došlo u sukob s Glasbenom maticom, jer se "med seboj nista ločila le idejno, ampak tudi zato, ker je prvo segalo v območje druge. Glasbeni matici je bila namreč ena izmed nalog tudi gojitev cerkvenega petja in izdajanje cerkvenih skladb. Z ustanovitvijo Cecilijinega društva pa je kazalo, da se bo to področje preneslo slej ko prej vanj". D. Cvetko, op. cit., str. 236-237.

¹⁰ Arhiv JAZU, Sl. gl., pismo J. Lebana F. Kuhaču, 19.9.1979, br. 110. O svom postupku u vezi s tim J. Leban piše Kuhaču: "Jaz nijsem molčal in sem zagovarjal v "Narodu" svojega brata, ker sem bil prepričan, da je ona kritika bila nepravilna, nesramna, osobna. Med "Matico" in mojim bratom bila je namreč vedna napetost, ker jej je moj brat tudi javno marsikako grenko povedal, ker dalje enkrat ponujenu mu diplome nij hotel sprejeti in ker nij hotel dovoliti, da nekatere kompozicije njegove tiskom izda. Baš zaradi tega sem jaz hotel vedeti Vaše menenje k "Kitici"; zdaj šele vem, da se nijsem motil. Kompozicije, ki ste jih zaznamovali bodem skusil sam izdati, v Ljubljano ne pošljem ničesa. Žalibog pri nas Slovencev vlada le zavist in needinost. Kranjci so čez Primorce, Štajerce čez Kranjce; istina pa je, da so ljubljanski glasbeniki preveč domišljavi; "was ihr nicht mhnzt, glaubt ihr, gelte nicht". Ta Goethejev izrek da se obrnuti posebno na Matičarje". Teško

o malim formama; duh tih kompozicija je *lirski*, često *religiozan*, blizak *narodnom*. U ocjeni je spomenuta *produktivnost* (što znači lakoća stvaranja) Avgusta Lebana, a zatim *dispozicija* (što je sklonost, pripremljenost, nadahnuće, u krajnjem tumačenju). Avgust Armin Leban i po ovim karakteristikama pripada krugu slovenske rane muzičke romantike u kojoj se religiozno osjećanje nerijetko nalazi, a u njegovu je slučaju vjerojatno i spona s pučkom crkvenom pjesmom ("male crkvene pjesmice, to su pravi biseri", pisao je Kuhač).

Kuhačev sud o kompozitorskom liku Avgusta Armina Lebana, izrečen 1879. godine, u mnogočemu je točan, iako treba primijetiti da u Kuhačevu pismu, osim nekoliko primjedbi o načinu Lebanove kompozicijske tehnike, nedostaju analize njegovih kompozicija koje je imao na uvid. Zamjetljivo je da Kuhač na nekoliko mjesta spominje Lebanovu povezanost uz "narodno", ne poriče mu "originalnost", ali argumente za svoje mišljenje ne iznosi. Pojačani akcent koji stavlja upravo na ove oznake njegova kompozitorskog opusa potpuno je razumljiv u kontekstu Kuhačevih želja i povremene sklonosti da vidi ne toliko ono što jest, već kako bi trebalo biti.¹²

Obrada spomenutih izvora zahtijeva na kraju (ne i mimo teme) reći, da su Janko Leban i Franjo Kuhač i ovom korespondencijom potvrdili svoje stručne in ljudske kvalitete. Iako Janko Leban nije imao kompozitorski talent svog brata, ipak je i sam komponirao.¹³ Ni u jednom pismu Kuhaču, međjutim, to ne spominje. Sve su njegove misli i akcije u službi afirmacije starijeg, rano umrlog brata. Franjo Kuhač poznatim marom podupiranja mladih kompozitora prihvaća recenziranje kompozitorskog opusa Avgusta Armina Lebana u vrijeme kada je bio potpuno zaokupljen problemima izdavanja svoje Zbirke. Samu Zbirku spominje jednom: ne u molbi da Leban postane pretplatnik ili povjerenik, već da mu pokloni Zbirku u znak zahvalnosti za pomoć u prikupljanju podataka o tekstovima i napjevima nekih slovenskih narodnih napjeva.¹⁴ Sklonost muzičkoj umjetnosti, pa

je na temelju ovih podataka (a nije ni predmet ovog rada), objasniti pravi razlog neslaganja Glazbene matice i A.A. Lebana.

- 11 *Arhiv JAZU, Sl. gl. br. 113. U istoj se gradnji nalazi i pismo upućeno J. Lebanu, a predloženo Kuhaču (Sl. gl. br. 120).*
- 12 *Usp. D. Cvetko, op. cit., str. 288: "Tudi Avgust Armin Leban (1846-1879) se je posvetil samo vokalu. V generalbas ga je uvedel nekdanji regens chori goriške katedrale J. Schreiber, dalje pa se je izobraževal sam. Sprva je bil pod italijanskimi vplivi. Teh pa se je kmalu otresel in se nato začel razgledovati po nemški romantiki, ki je zapustila v njem vidnejše sledove (...). Njegove skladbe so polne pristnih, čustveno široko zajetih doživetij (...)." Prema istom izvoru: "Podobno kot drugi tedanji skladatelji se je tudi Leban vneto zanimal za ljudsko pesem, rezultat je bil "Venec ipaskih (vipavskih, op. pis.) narodnih pesnij", ki ga je uredil njegov brat Janko in izdal leta 1883". Treba spomenuti, prema tom izvoru, da je A.A. Leban neke svoje zborove komponirao i na stihove Prešerna i Gregorčiča.*
- 13 *Usp. D. Cvetko, op. cit., str. 281: "Janko Leban (1855-1932) (...), izrazno manj močan kot njegov brat Avgust Armin. Njegove skladbe so bile zelo spevne, a bolj redke na posvetnem področju."*
- 14 *U svakom od ovdje citiranih Kuhačevih pisama J. Lebanu riječ je i o Lebanovoj pomoći Kuhaču u prikupljanju slovenskih narodnih napjeva i običaja. Tako 11.9.1879. Kuhač zahvaljuje Lebanu na napjevima koje je "ukajdio" i moli daljnju suradnju. U gradnji za biografski leksikon, Sl. gl. br. 115 nalazi se pismo upućeno J. Lebanu (Gorica, 26.11.1879)*

misao knackne.
 Ne kažem, da je čas čast ta glasbeni nacela
 našega naroda slušajno poznača, nego trdnim,
 da je enajzici čisto slobodni i razsvetli ta
 naša tradicija.

Sloo gl. 117.
 Iz razloga tega najpotenar bit član
 stajpom ne kompozicije ~~stajpom~~
 samo ome, koje tomu pravcu odga
 ovaj su najviše onj'nalni i najsvetli.

Ako to učinite, to je ako sebi naj'loži glaska
 svoje slobodante, to čete mnogo više nego
 ovaj slavni dopisnici, nego ako me stignete
 ja sam vam na me one glasotone, koje
 mislim, da bi doba bilo slobodante, plavom
 olovkom napisao slov k.

Slobodna naris slob je bogas, a takli: kome
 i glavna redovnošne matje. Premise komek
 kovan je čvrt, isto tako njekli kumade
 u Pizicki i u k'licah. Najviše se
 mene dajom njegone male c'krene p'pamie,

misao naravnost svoju reguli
 3) da se ne smije jedan te isti ritmičes matje
 više puta upotričebiti. Kje glavni, motiuv'prizor
 delite grome: "Beseda slobke domovina", ota
 svu kamilu" o'g. Hko oca nije, to by" i. x. d.
 jer tako bradi miče, da je i melodijski najjefti
 jedna te ista... oca: to bi on mogao i uz
 (stavom) koji je sa stihar, v'otrojs p'oviz
 vesti; jer potknač se mora, da je za glaska
 metro disponiran bio, i da si je pravac izobna.

koji se najviše publiki je naravnost (gromkij)
 našoj glaski. Glasbeni pravci našeg naroda,
 mogu se naine p'pogodbiti; sa s'kvalifikacijom
 (k'hris'kin - k'halenci), il. u k'akškim v'ostencijam
 govornom v'ostencija. Pui ne treba mnogo platne
 i maritla na odviše mašinskih tonova (k'ndem
 tone), dungi ne trovi mnogo zveči, i ne zabudni.

velike pentode, pa ipak polke i k'oltradi p'it
 i više k'asē, nego taljanški s'k'ar, k'ip onje
 plahod na k'vite njini, il. v'omesti govornik
 koji pol v'ate govori, dok jedan z'obam

F. Kuhač - J. Lebanu, 11.9.1879. (Druga i treća
 strana koncepta pisma; Arhiv JAZU, F. Kuhač:
 Gradja za Biografski i muzikografski leksikon,
 XVII-2, Sl. gl. 116)

Am bi prepričan, da je orno Rika
trajna in pravična, repornica, vrsta
Med Matko's in njegovi bratje
bila "je manj se večje in bratje
na svoj" je moj. hodi tudi. Javno
manjita, ki greta poudariti, samo
daje entitaj pomjere am dje
me ni, kotel projekt in to naj to
skorajste da nekateri knjižarje
njegove bratje izda. -
vati. Paš, zaradi tega sem se to
vel več, da se najsem "moder",
komponirajo, ki ste jst jst
na ravni. Laska skanal
sam izdati, v Epilijano se po
gran v'ise. Gablog jst, was
Skorajste ulla da le javost in
nedirnot. Skanje, so eej joma
ce, Skajec eej Skajec; istina
pa je, da so gudfano. glabent
preveč domišljivi, was ihr met
mimigt glabte ihr, gelte met.
Ja Gacke, jst da se obrnit.

delo glabentem. modriška idij
skem, g. kopeluvita. komponir
in se modriške kompo v'ise.
Widupach. Oba vta se
komponirajo izjavit o kitar
in jst kta, da so jst v'ise
malice in da se v'ise v'ise
pauzati dnt. Jst, to se arhiv
v'ise gl. M. (Skajec) skanal
Arhiv. Kitar, Matko) v'ise, da
bi se jst kta, v'ise, glabte se
je tako: komponirajo v'ise
ne njegovi pravilom harmonije
in njost orig. malice, nego le
pauzati k'itar, jst, ali jst
je referal kitar) ja to so jst
reklarili po glabentem kitar
ter njegova k'itar modriška in
v'ise k'itar skanal. Jst njostem
material in sam komponirajo
v "k'itar" in njegova k'itar, ter

J. Leban - F. Kuhaču, 19.9.1879. (Druga i treća
strana pisma; Arhiv JAZU, F. Kuhač: Gradja za
Biografski i muzikografski leksikon, XVII-2,
Sl. gl. 110)

i više od toga, zatim poznavanje narodnog melosa - vidljivo i iz ovdje obradjene gradje - mogli su poslužiti Kuhaču da za svoj Biografski i muzikografski leksikon napiše kraći tekst i o Janku Lebanu. U tom smislu bilo bi moguće uvrstiti u naslov ovog rada i njegovo ime.

SUMMARY

After the death of the composer Avgust Armin Leban in 1879 a selection of his compositions was passed over by his brother Janko to F. Kuhač with the request that he might make an evaluation of them. On the basis of his examination of Leban's Latin Mass, Kyrie and Gloria from an unfinished mass, church songs and the collections "Little Flutes" and "A Wreath of Flowers" Kuhač readily admitted that Leban was a talented and original composer, closely in touch with the folkloristic tradition. Although he did not support his judgement, with arguments, in view of his orientation the appraisal is understandable. However, it should not be overlooked that the Croatian ethnomusicologist often tended to find what he wished to find and not simply what in fact existed.

u kojem Lebanov prijatelj (potpis nečitak) obavještava Lebana da Kocijančič nije objavio drugi svezak narodnih napjeva (rukopis se nalazi kod njegova prijatelja Gruntara), a bez toga nije moguće udovoljiti Kuhačevoj želji. Također obavještava Lebana, da Hajdrihovu ostavštinu uređuje Kosovel, te bi Kuhač mogao sam s njim stupiti u kontakt. Pismo završava s mišlju: "Prav bi bilo, ko bi tuđi bratski hrvatski narod poznal duševne proizvode slovenskih bratov". Leban je, dakle, veoma ozbiljno i s proširenom inicijativom izvršavao Kuhačeve molbe, a "nagrade noćem nobene; vse žrtvujem le za narod, kateri naj živi in naj se razsveti", napisao je Janko Leban Kuhaču, u pismu 19.8.1879. Za njegovu pomoć Kuhač se zahvalio riječima: "Veliku nagradu ne mogu Vam dati nu poslati ću Vam cielu moju zbirku bezplatno". (Arhiv Hrvatske, Kuhačeva muz. lit. ostavština, XVII, 52/VI, br. 227).

UDK 785.6(497.12 Ljubljana)"1901/1902"

Primož Kuret
LjubljanaJUBILEJNA KONCERTNA SEZONA 1901-1902
LJUBLJANSKE FILHARMONIČNE DRUŽBE*

Ljubljanska Filharmonična družba je bila desetletja osrednja glasbena institucija na Slovenskem. Bila je eno izmed žarišč glasbenega dela, ki je s svojo organizacijo koncertov, glasbene šole in z vsem svojim delovanjem bistveno oblikovala, od ustanovitve Glasbene Matice leta 1872 pa tudi sooblikovala glasbeno podobo Ljubljane. Tudi v širšem okviru avstro-ogrske monarhije je pomenila zato Ljubljana eno izmed glasbenih središč, kamor so prihajali gostovat številni umetniki tedanjega časa. Filharmonična družba se je ponašala kot najstarejši glasbeni zavod tedanje monarhije in štela za svoje ustanovno leto 1702, to je nastanek Academie Philharmonicorum.¹ Imela se je za naslednico stare baročne akademije, zato letnice nastanka Filharmonične družbe leta 1794 ni posebej slavila. Delo Filharmonične družbe doslej še ni bilo posebej obdelano.² Sezona 1901-1902 je bila posebno skrbno pripravljena, saj je v tej sezoni družba praznovala svojo dvestoto obletnico nastanka.

Filharmonična družba je bila v tem času predvsem nemška ustanova, čeprav so od ustanovitve v njenem delu složno sodelovali tako Slovenci kot Nemci. Od tretje tretjine 19. stoletja pa je postajala vedno bolj nemški zavod, ki se je opiral predvsem na nemški del prebivalstva tedanje Ljubljane. Pred tem časom ni imela tako izrazitega nacionalnega predznaka. Z zaostritvijo nacionalnih nasprotij so se duhovi razšli, čeprav so nekateri umetniki slovenskega rodu še vedno nastopali na njenih koncertih.

* *Natisk tega sestavka je finančno podprl Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.*

1 *Ustanovna letnica Academie Philharmonicorum je vsaj že leto 1701.*
2 *O delu Filharmonične družbe je bilo doslej malo napisanega. Njeno dejavnost omenja Dragotin Cvetko v svoji "Zgodovini glasbene umetnosti na Slovenskem" III (Ljubljana 1960). Med večkrat citiranimi viri je knjiga dr. Emila Bocka, Die Philharmonische Gesellschaft in Laibach 1702-1902, ki je izšla ob proslavi družbine dvestoletnice v Ljubljani leta 1902. V novejšem času je izšlo nekaj priložnostnih člankov. Med njimi n.pr.: Konrad Stekl, Eine bedeutende deutsche Kulturarbeit in Laibach, v: Blätter für Heimatkunde, 46. Jg., Heft 3, Graz 1962; Hans Gerstner, Die Philharmonische Gesellschaft in Laibach, v: Südostdeutsche Vierteljahresblätter, Heft 3, 1972; isti, Das*

Glasbeni ravnatelj Filharmonične družbe je postal za Antonom *Nedvėdom* (1829-1896) leta 1883 Dunajčan Josef *Zėhrer* (1842-1916). Na Dunaju je študiral klavir pri Eduardu Pirkhertu in Juliusu Epsteinu, kompozicijo pa pri znanem Simonu Sechterju. Konservatorij je končal leta 1860 in začel nastopati kot pianist. Nato se je odločil za kariero kapelnika. V Ljubljano je prišel leta 1865 kot učitelj na glasbeno šolo Filharmonične družbe. Sprva je poučeval klavir, harmonijo in vodil zbor, nato pa je prevzel mesto glasbenega direktorja družbe. V svojem dolgoletnem delu kot učitelj in dirigent je imel eno izmed osrednjih mest tedanjega ljubljanskega glasbenega življenja. Uveljavljal se je tudi kot skladatelj, kjer je s svojimi deli posegal na različna področja in napisal vrsto klavirskih, komornih, pa tudi orkestrskih skladb.³ V svojem delu je bil natančen, vester in predan glasbi ter ga nacionalni spori niso zanimali.⁴ Zlasti je pomembno njegovo dirigentsko delo, saj je bil praktično edini dirigent orkestra Filharmonične družbe. Z njim je predstavil ljubljanskemu glasbenemu občinstvu vrsto sodobnih simfoničnih del od Brucknerja, Brahmsa, Richarda Straussa do Antonina Dvořáka in Petra I. Čajkovskega. Zėhrer je tudi dal pobudo, da je Filharmonična družba 25.X.1885 sprejela za častnega člana Johannes Brahmsa. Družbo je vodil do svoje upokojitve leta 1912. Njegov naslednik je postal Rudolf von Weiss-Ostborn.

Pomembno vlogo je imel v glasbenem življenju družbe in Ljubljane tudi koncertni mojster, violinist in pedagog Hans *Gerstner* (1851-1939) iz Lidic. V Ljubljano je prišel leta 1871 kot dvajsetleten učitelj violine. Zasluge si je pridobil za gojitev komorne glasbe, saj je družba leta 1883 vpeljala v svoj program letno tudi štiri komorne koncerte. Iz njegove šole je izšel violinski virtuoz in poznejši dirigent Leo *Funtek*, ki je v letih pred prvo vojno zaslovel daleč prek domačih meja in se pozneje naselil na Finskem.

Filharmonična družba je vsako sezono organizirala v svoji stavbi - današnji stavbi Slovenske filharmonije - pet simfoničnih koncertov in štiri komorne. Vsako sezono pa je pripravila tudi nekaj izrednih koncertov in organizirala nastope tujih umetnikov. Poleg lastnega godalnega orkestra (sestavljenega večinoma iz ljubiteljev in absolventov lastne glasbene šole) je na simfoničnih koncertih nastopal tudi vojaški orkester 27. pešpolka, ki je bil tedaj nastanjen v Ljubljani in ga je vodil zelo sposoben in dober kapelnik Theodor Christoph.

Konzertleben in Laibach 1882-1918, v: Südostdeutsche Vierteljahresblätter, Heft 3, 1980; Primož Kuret, Evropski glasbeni vrh v Ljubljani, Dnevnikova sobotna priloga, 15. maja 1982; isti: Živahna dejavnost Filharmonične družbe, v: Pionir, št. 5, januar 1983; isti: Filharmonična družba v zadnjem obdobju, v: Pionir, št. 6, februar 1983.

- 3 *Nekaj njegovih skladb je izdala založba Fr. Kistner v Leipzigu.*
- 4 *Prim. L. Zepič, Silvestrov dogodek, v: Slovenska glasbena revija, IV/4, str. 49.*
- 5 *Celo revija "Novi akordi" o glasbenem delu Filharmonične družbe ni poročala.*
- 6 *Prim. E. Bock, Die Philharmonische Gesellschaft in Laibach, str. 3 in sl.*
- 7 *Lula Gmeiner je imela v Ljubljani naslednji program: Franz Schubert: Der Tod und das Mädchen op. ?, št. 3*

Delo Filharmonične družbe je redno in sproti spremljal ljubljanski nemški dnevnik "Laibacher Zeitung", ki ga je urejeval Anton Funtek. Ljubljanski slovenski časopisi filharmoničnih koncertov niso spremljali,⁵ pač pa so družbo občasno napadali. Razlog je bil seveda v njeni nemški usmerjenosti. Zato pa so o njenem delu večkrat in obširno poročali dunajski in graški časopisi.

Koncertna sezona 1901-1902 je bila načrtovana v smislu običajnih sezon, le da je družba za mesec maj pripravila obsežno proslavo svojega jubileja. Na začetku sezone je umrl dr. Friedrich *Keesbacher*, dolgoletni družbin predsednik (1881-1901), njen kronist,⁶ zdravnik po poklicu. Z družbo je sodeloval skoraj štiri desetletja. Zato je bil prvi koncert posvečen njegovemu spominu. Poleg žalnega govora, ki ga je imel dr. Pessiack, je dirigent Zöhrer z orkestrom izvedel drugi stavek iz Beethovneve 3. simfonije, nato pa skupaj z zborom še Cherubinijev "Requiem" (3.XI.1901). Na naslednjem koncertu, ki ga je Filharmonična družba samo organizirala, je nastopila tedaj znana pevka Lula *Gmeiner* (17.XI.1901) z vrsto pesmi Franza Schuberta, Roberta Schumanna, Richarda Straussa, Eduarda Griega ter Huga Wolfa. Kritik Ohm-Januschowsky, ki je redno spremljal in ocenjeval koncerte, je bil posebej navdušen nad izvedbo Schumannovih pesmi.⁷ Pri klavirju jo je spremljal J. Zöhrer.

Med zanimivejšimi gostovanji v prvem delu sezone je bil tudi nastop godalnega kvarteta iz Bologne (5.XII.1901), ki je v Ljubljani pred tem že bil nastopil. Italijanski gostje so igrali Mozartov godalni kvartet v d-molu (KV 421), Beethovnevega v e-molu iz op. 59.⁸ Med obema kvartetoma je prvi violinist F. *Sarti* igral Porporino Sonato v G-duru.

Filharmonična družba je običajno konec novembra pregledala na redni letni skupščini svoje delo v pretekli sezoni. Tako je skupščini 24.XI.1901 poročal o delu, uspehih in ciljih njen novi predsednik Josef *Hauffen*. Zlasti je opozoril na priprave za proslavo jubileja.

Posebna skrb družbe je veljala tudi komornim koncertom, za katere je skrbel zlasti koncertni mojster Hans *Gerstner*, ki je tudi vodil godalni kvartet, sestavljen iz učiteljev na glasbeni šoli Filharmonične družbe in iz ljubiteljev. Spored prvega koncerta (1.XII.1901) je navajal dela Mendelssohna, Bacha in Antona Rubinsteina. Na njem je nastopil tudi mladi Leo Funtek. Predstavil se je novi čelist, učitelj na glasbeni šoli Franc Csavojáčz, igrala pa sta še Hans Gerstner in dr. Rudolf Sajovic. Kritik je posebej podčrtal "izvrstne Funtkove glasbene lastnosti, že izdelano tehniko, čist ton in muzikalno igranje."⁹ Za

Die Sterne, op. 96, št. 1

Im Haine, op. 56, št. 3

Das Echo, op. 130

Robert Schumann:

Frauenliebe und Leben, op. 42., *Liederzyklus 1-8*

Richard Strauss:

Du meines Herzens Krönelein, op. 21, št. 2

All' meine Gedanken, op. 21, št. 1

Kleiner Haushalt, op. 71

Edvard Grieg:

Im Kahne

Elfenlied

Hugo Wolf:

Mausfallenspruch

Prim. še *Laibacher Zeitung*, 9.XI.1901.

8

Bolognski kvartet so tedaj sestavljali: F. Sarti (1. violina), A.

Massarenti (2. violina), A. Consolini (viola) in F. Serato (čelo).

Program koncerta:

W.A.Mozart: *Godalni kvartet v d-molu*, KV 421

N.A. Porpora: *Sonata in G-duru za viol. in klavir*

Csavojačca je menil, da je "velika pridobitev za družbo... da je občutljiv glasbenik z brezhibno tehniko in inotacijo."¹⁰

Naslednji simfonični koncert (8.XII.1901) je prinesel kot novost Brahmsovo 3. simfonijo. Poleg nje je dirigent Zöhrer izvedel še odlomke iz Griegove suite "Peer Gynt" in Wagnerjevo "Poklonitveno koračnico". Med orkestrskimi točkami je pela Irena Pech vrsto pesmi R. Franza, R. Wagnerja, H. Wolfa in R. Schumanna. Kritik je posebej izpostavil izvedbo Brahmsove simfonije, ki da je naredila "globok vtis".¹¹

Redne koncerte so popestrile še druge glasbene prireditve. Tako je za konec leta (26.XII.1901) vojaški orkester pod vodstvom dirigenta Theodorja *Christopha* koncertiral v korist pokojninskega sklada vojaških kapelnikov. Christoph, ki je tudi redno sodeloval s Filharmonično družbo, je bil vsestranski glasbenik. Njegovi koncerti so bili zanimivi in privlačni. To kaže tudi spored tega koncerta, ki navaja uverturo k Wagnerjevemu "Večnemu mornarju", Bizetovo suito "Arležanka", Lisztovo "Prvo rapsodijo" in Rubinsteinov Klavirski koncert s solistko Marijo von *Pelikan* iz Gradca. Kritika hvali čisto intonacijo, precizno soigro posameznih instrumentalnih skupin tudi na težkih in ritmično zahtevnih mestih. Za pianistko je našel Januschowsky vrsto pohvalnih besed: "visoko razvita tehnika, eleganca", čeprav dodaja, da je to bolj koncert za moške.¹²

Na drugem komornem večeru (2.1.1902) je nastopil Gerstnerjev godalni kvartet, pianist Josef Zöhrer, čelist Heinrich Wettach, sicer znan slikar, in koncertna pevka Vilma Sebian. Od sodobnejših del je bil spet na sporedu Brahms (Klavirski kvintet op. 34 v f-molu), sicer pa Schubert in Beethoven ter Griegove, Schubertove in Schumannove pesmi.

V Ljubljani je postal kar stalni gost takrat zelo znani in cenjeni nemški violinist Willy *Burmester* (1869-1933). Zlasti je bil znan kot interpret Paganinijevih del. V Ljubljani je nastopil 14. januarja 1902 skupaj s pianistom Mayer-Mahrom. Njun spored je navajal poleg Beethovneve sonate v D-duru op. 12 števil 1 in Mendelssohnovega violinskega koncerta (s klavirsko spremljavo!) tudi nekaj solističnih klavirskih (Schumann, Gernsheim) in violinskih (Bach, Paganini-Burmester) točk. V letih do prve vojne skoraj ni bilo sezone brez Burmestrovega koncerta v Ljubljani.

L. v. Beethoven: God. kvartet, e-mol, op. 59, št. 2

9 Program koncerta: F. Mendelssohn: Godalni kvartet v D-duru op. 44
(L. Funtek, 1. violina; Rudolf Sajovic, 2. violina, Hans Gerstner, viola; F. Csavojačc - čelo)

J.S. Bach: Sonata za 2 violini in klavir
(H. Gerstner, 1. violina, L. Funtek, 2. violina, J. Zöhrer, klavir)
A. Rubinstein: Klavirski trio v B-duru, op. 52

Prim. še *Laibacher Zeitung* 7.XII.1901.

10 Ibid.

11 Program koncerta: 1. J. Brahms: 3. simfonija (1. v Ljubljani)
2. R. Franz: Im Herbst
R. Wagner: Die Trojume
3. E. Grieg: Jutranje razpoloženje iz 1.
orkestrske suite "Peer Gynt"

4. H. Wolf: Weyla's Gesang
R. Schumann: Vojaška nevesta
5. R. Wagner: Poklonitvena koračnica

Dirigent je bil Josef Zöhrer, solistka pa graška pevka Irena Pech.
Prim. še *Laibacher Zeitung* 14.XII.1901.

Še pred Burmestrovim koncertom je spet nastopil filharmonični orkester (8.I.1902), ki ga je - kot običajno - vodil Josef Zöhrer, kot solista pa sta se predstavila pianistka Louise *Riedel* z Dunaja in baritonist Hermann *Jessen*, ki je tedaj nastopal v graški operi. Orkester je izvedel Beethovnov Leonoro števil. 3, spremljal solistko pri Mozartovem Klavirskem koncertu v D-duru KV 537 in na koncu izvedel Lisztovo simfonično pesnitev "Festklänge", ki je bila v Ljubljani prvič na sporedu. Solist je pel nekaj pesmi Beethovna ("Adelaide"), Schuberta ("An die Musik") in Loeweja ("Die verfallene Mühle"), pianistka pa je zaigrala še Chopinovo Polonezo v cis-molu op. 26, Ljadova "Barkarolo" in Longojev "Scherzo".

Kaj se je v tem času še dogajalo v Ljubljani? V Narodnem domu je koncertiral Emanuel Ondříček, 19-letni violinski virtuoz, s pariškim pianistom Charlesom Weyrichom. Emanuel Ondříček je bil brat bolj znanega Františka Ondříčka. Nato je prišla v Ljubljano češka filharmonija, sedemdeset glasbenikov, ki so prav tako nastopili v veliki dvorani Narodnega doma. Vodil jih je dirigent J. Čelansky, igrali pa so Smetano, Dvořáka in Fibicha. *Laibacher Zeitung* je januarja prinesla v dveh nadaljevanjih feljton o "razvoju slovenske glasbe".¹³

Filharmonična družba je nadaljevala serijo svojih koncertov, obveznost do svojih članov. Tako je bil tretji komorni večer (16.II.1902) v znamenju godalnega kvarteta Hansa Gerstnerja in graške pianistke Marije Kuschar. Spored je bil tradicionalno umerjen in je navajal dela Volkmanna, Beethovna in Mozarta. Zato pa je četrti članski koncert (23.II.1902) prinesel kot novost za Ljubljano Violinski koncert Petra I. Čajkovskega. Igral ga je mladi uspešni gojenec filharmonične glasbene šole in Gerstnerjev učenec Leo Funtek. Poleg tega dela sta bili na sporedu še Mottlova instrumentacija Schubertove "Fantazije" op. 103 v f-molu ter Schumannova 3. simfonija. Kritičnik Januschowsky je koncert ocenil zelo pozitivno, češ da se je "Zöhrer potrudil s polnim uspehom, da je vsako posamezno delo postavil v svetlo luč. Ritmika je bila precizna, fraziranje jasno, dinamične stopnje fine. Godala so se odlikovala po lepoti in čistosti tona in poetičnosti izraza, pri pihalih bi si želeli bolj jasnega tona, pri trobilih bolj jasnega vstopa." Kritičnik se je posebej ustavil pri mladem virtuozu in njegovi "sijajni izvedbi, ki jo je igral na pamet".¹⁴ Funtek je veljal že tedaj za najbolj nadarjenega učenca šole in zrelega umetnika. Nad njim je bilo navdušeno tudi občinstvo, ki je viharno aplavdiralo. Funtek je zato dodal še stavek iz Bachove violinske sonate.

Četrti komorni koncert je prinesel za Ljubljano kar dve novosti. To sta bila Weingartnerjev Godalni kvartet op. 24 v d-molu in Georga Schumanna Klavirski trio op. 25 v F-duru. Poleg teh dveh del so člani komornega združenja izvedli še Mozartov Klavirski trio v E-duru. Kritičnik Januschowsky se je pomudil zlasti pri obeh sodobnih delih in kritično ocenil prenos Wagnerjevega sloga v komorno glasbo. Bolj všeč mu je bil Weingartner, katerega delo je "daleč od tradicije in šablone, ki ima zanimive modulacije, presenetljive zvočne kombinacije, formo obravnava s poetično svobodo in kaže plemenito občutje in odlične melodične domisleke". Weingartner je bil v tem času znan predvsem kot

12 *Laibacher Zeitung*, 28.XII.1901.

13 *Laibacher Zeitung*, 20. in 21.I.1902.

14 *Laibacher Zeitung*, 1.III.1902.

izvrsten dirigent, medtem ko je bil Georg Schumann dirigent na Pevski akademiji v Berlinu, kot skladatelj pa manj znan. Kritiki je sicer menil, da naredi delo "pri prvem poslušanju značilno poetičen vtis, ki pa ne velja za vse stavke". Najšibkejši se mu je zdel zadnji.¹⁵

Na zadnjem simfoničnem koncertu je nato nastopila operna pevka Mary Scomarini z Dunaja in pela recitativ in arijo iz Saint-Saënsove opere "Samson in Dalila" ter pesmi Schuberta ("Aufenthalt"), R. Straussa ("Traum durch die Dämmerung") in Heinricha van Eykena ("Lied der Walküre"). Ob tem je dirigent Josef Zöhrer izvedel še uverturo k Webrovi operi "Euryanthe", Mozartov "Adagio in fuga" za godala ter ponovno Brahmsovo 3. simfonijo.

Poročilu kritika v Laibacher Zeitung je bil vrh večera dosežen z Brahmsovo simfonijo, medtem ko je bilo občinstvo, ki je sicer do kraja napolnilo dvorano, do Mozarta bolj zadržano. Kritiki je ocenil izvedbo kot "skrbno pripravljeno" ter tudi pohvalil mezzosopranistko Scomarinijevo zaradi njenega "močnega, zvonkega in obsežnega glasu, ki seže do visokega B polno in močno in je učinkovit tudi v globokih registrih do tona As. Pri tem pevki ne manjka temperamenta".¹⁶

Filharmonična družba se je nato intenzivno pripravljala na slavnostno proslavo svoje dvestote obletnice. Nanjo je opozarjala tudi "Laibacher Zeitung",¹⁷ ki je prinašala podrobnosti o večdnevni prireditvi, programih koncertov, imena nastopajočih, cenik kart, število članov zbora (152) in orkestra (78), ki bosta sodelovala. Predviden je bil nastop dunajskega pianista Alfreda Grünfelda, za katerega je dala firma Bösendorfer brezplačno na razpolago nov klavir.¹⁸

Uvodni koncert (16.V.) so pripravili godalni kvartet Gerstner (Gerstner, Sajovic, Wettach, Csavojác), dunajski pianist Alfred Grünfeld (Mozart: Sonata v A-duru) in dunajska pevka Agnes Bricht-Pyllemann, ki je pela vrsto pesmi. Na svoj program je uvrstila Schuberta ("Wohin"), Schumanna ("Waldgespräch"), Brahmsa ("Ständchen"), Griega ("Solvejgina pesem"), R. Straussa ("All meine Gedanken"), A. Rückaufa ("Unterm Apfelbaum") in Huga Wolfa ("Der Gärtner"). Godalni kvartet je na tem prvem slavnostnem koncertu izvedel Beethovnov op. 18 v c-molu in Schubertov op. 114 "Postrvni kvintet".

Naslednji dan, 17. maja 1902 je bil "I. slavnostni koncert". Ohm-Januschowsky je zapisal, da je dvorana Filharmonične družbe "kazala isto bleščečo sliko kot prejšnji dan pri komornem koncertu, polna je bila navdušenega občinstva, ki je hrupno pozdravilo glasbenega ravnatelja in dirigenta Josefa Zöhrerja".¹⁹ Glavna točka tega koncerta je bila izvedba Brucknerjeve 4. simfonije "romantične". Po kritikovih besedah je bila to "izvrstna izvedba, ki je izzvala navdušenje občinstva po vsakem stavku".²⁰ Ob uverturi k Wagnerjevim "Mojstrom pevcem" je bila osrednja točka sporeda Schubertova kantata "Mirjamin slavnostni spev" za sopran, mešani zbor in orkester. Solistka je bila sopranistka Maria Seyff-Katzmayr, ki je bila ljubljanskemu občinstvu že znana in se je uveljavila kot pevka

15 *Laibacher Zeitung*, 21.III.1902

16 *Laibacher Zeitung*, 11.IV.1902.

17 *Laibacher Zeitung*, 12.IV. in 25.IV.1902.

18 *Laibacher Zeitung*, 10.V.1902.

19 *Laibacher Zeitung*, 20.V.1902.

z "velikim, zrelim razumevanjem umetnosti".²¹ Prav tako zanimiva je bila prva izvedba Brahmsovega violinskega koncerta. Solist je bil dunajski violinist Josef Prill. Obsežni spored je dopolnil še recitativ in arija iz Webrove opere "Euryanthe", ki ju je zapel dunajski basist Moriz Franscher.

Drugi veliki dogodek tega praznovanja je bila skupščina Filharmonične družbe 18. maja. Na njej so se poleg domačih predstavnikov zbrali tudi številni gostje, novinarji, umetniki in prijatelji glasbene umetnosti ter člani Filharmonične družbe. Pod vodstvom dirigenta Zöhrerja je orkester najprej zaigral Reineckejevo uverturo "Zur Jubelfeier", nato pa je v slavnostnem govoru ravnatelj Josef *Hauffen* osvetlil njeno zgodovino, delo in pomen kot najstarejše glasbene družbe tedanje monarhije. Govorili so tudi drugi, tako je v imenu dunajskega "Männergesang-Vereina" pozdravil navzoče znani skladatelj Richard *Heuberger* in izročil družbi srebrno Schubertovo medaljo.

Pozdrave so Filharmonični družbi poslali predstavniki številnih glasbenih ustanov iz različnih evropskih mest, znanih in uglednih glasbenih združenj, kot so bili dunajski filharmoniki, dunajska Družba prijateljev glasbe ter njen orkester, pisateljsko združenje "Concordia", salzburški Mozarteum, budimpeštanski konservatorij in budimpeštanska filharmonija, orkestri iz Augsburga, Kaiserslauterna, Hamburga, Wiesbadna, Leipziga in Gradca, Celovca in Maribora. Prav tako so se oglasili številni znani glasbeniki, med njimi dirigent Arthur Nikisch. O vseh teh dogodkih je izčrpno poročala *Laibacher Zeitung*,²² pa tudi drugi časopisi in revije.²³ Praznovanje je doseglo svoj vrh nato tretji dan (19. maja) s slavnostno izvedbo Beethovneve 9. simfonije, ki so jo tokrat izvedli v Ljubljani prvič v celoti. Spored je uvodoma dopolnila uvertura h Gluckovi operi "Ifigenija na Aulidi" v Wagnerjevi priredbi. Tudi ta koncert je dirigiral Josef Zöhrer.

Filharmonična družba je za to priložnost izdala posebno publikacijo, ki jo je pripravil po osnutkih F. Keesbacherja dr. Emil *Eock* in v kateri sta na kratko skicirani njena zgodovina in delo. Poleg tega je izšel poseben spominski kovanec. Skratka: družba je na najboljši mogoči način proslavila svoj jubilej in nanj povabila tudi vrsto uglednih umetnikov, ki so nastopili kot solisti. Obenem je bila to tudi velika preizkušnja za njen orkester, ki so ga sicer okrepili instrumentalisti od drugod, in za zbor.

Slovensko časopisje je reagiralo na to veliko slavlje s člankom v Ljubljanskem zvonu, ki ga je podpisal "slovenski glasbenik" in z naslovom "Filharmoniška družba v Ljubljani pa slovenski narod".²⁴ Člankar premišljuje o njenem pravem socialnem pomenu in vplivu. Potem ko govori o njeni zgodovini, ji očita, da je postala v resnici privesek nemškega Turnvereina, ki da ji za njene produkcije posoja svojo "Sängerriege", ter nadaljuje, da "izdaja znatne vsote, a pri javnih nastopih ne

20 *Ibid.*

21 *Ibid.*

22 *Laibacher Zeitung*, 20. in 21.I.1902.

23 *Prim. vsaj še Neue Freie Presse* 8.I., 16.III., 19.III. in 22.V.1902; *Osterreichisch-Ungarische Musiker-Zeitung* 18.IV. in 30.V.1902.

24 *Prim. Ljubljanski Zvon*, XXII, 1902, 482-489.

25 *Ibid.*

more pokazati iz sebe nobenega pomenljivega uspeha. Solisti, pevski in drugi, se vabijo tudi k manjšim nastopom za drag denar - od drugod, orkester preskrbuje vojaška godba in lastnih godcev k orkestru se v dolgi vrsti let ni vzgojilo niti dvajset. Edino, kar more sama družba izvajati dostojno, so komorni koncerti, v kateri sta seve primavijolist in čelist družbena učitelja". Nadalje člankar očita družbi, da ob praznovanju ni uvrstila na program nobenega dela slovenskih skladateljev in spominja pri tem na Gallusa in Nedveda. Očita ji, da je najela instrumentaliste na Dunaju. Pisec je bil očitno tudi dobro poučen o finančni strani slavlja, o virih dohodkov in stroških, ki jih primerja s tem, kar dobi Glasbena Matica. Nato ugotavlja, da ima "nemški zavod vsega v obilici; pripraven dom brez dolga, vsa možna učila za glasbeni pouk in za koncertne nastope ter zadovoljne učitelje, ki nimajo samo lepih plač, temuč tudi gotovost, da dobe po končanem službovanju pošteno pokojnino - samo *lastnih* moči, *nemških* pevcev in neprisiljenih učencev nima"! Ob tem primerja Glasbena Matico, ki "izpolnjuje mnogo večji delokrog, ki je ustanovila šolo na več krajih, ima več izdatkov in trpi ne samo vsled dolga na svojih hišah, temuč splošno gmotno bedo, ker nima zadostne zasebne niti javne podpore in ker ji nedostaje tudi moralne pomoči marsikaterih naših mož". Pisec nato meni, da bo treba najti zvezo med denarnimi zavodi in glasbenim zavodom. Pa tudi, naj bi se "pevci spet združili s tistim ognjem in tisto zavednostjo, kakor so se po ljubljanskem potresu za dunajske koncerte".²⁵

Iz članka je razvidna skrb za nadaljnji napredek slovenske glasbe pa tudi težave, ki jih ima le-ta v lastnih vrstah. V Filharmonični družbi - očitki niso vsi in povsem upravičeni - vidi pač nevarnost za razvoj slovenske glasbene kulture. Očitno je bila v tem času Filharmonična družba boljše in trdnjeje organizirana, medtem ko so se na slovenski strani sile preveč cepile. Končno je tudi čutiti nestrpnost pisca, razumljivo pač zaradi ogroženosti mlade slovenske kulture, ki je zlasti na glasbenem področju komaj dobro shodila. Medtem pa je v Filharmonični družbi po tradiciji tekla dobro utečena sezona s koncerti, pa čeprav so sodelovali tudi instrumentalisti vojaškega orkestra. Toda tudi Glasbena Matica je za svoje večje prireditve najemala iste instrumentaliste.

Umetniški rezultati dela na eni in na drugi strani so rojevali lepe sadove, o čemer priča bolj pisanje nemškega ljubljanskega dnevnika kakor slovenskih časopisov, ki so v glavnem zamolčali vse, kar je bilo v zvezi s Filharmonično družbo, njenimi koncerti in prireditvami v Ljubljani. Tega pa ni bilo malo, niti ne nepomembno. V Ljubljano so namreč vsako leto prihajali znani in priznani umetniki, orkestri in ansambli in ustvarjali tisto koncertno in glasbeno tradicijo, ki je dajala Ljubljani kljub njeni majhnosti ugledno mesto v glasbenem življenju tedanje avstrijske province. Konkurenca med Glasbena Matico in Filharmonično družbo se v tedanjem tisku skorajda ne kaže. Vsaka je delala po svoje, organizirala lastne koncertne prireditve, imela verjetno tudi svoje občinstvo. Res pa je, da je "Laibacher Zeitung" sproti in redno poročala tudi z veliko naklonjenostjo o glasbenih prireditvah Glasbene Matice, o novih slovenskih delih, razvoju slovenske glasbe in uspehih slovenskih umetnikov. V tem pogledu je bil časopis pod Funtkovim uredništvom bolj odprt, objektivnejši in zanimivejši od sočasnih slovenskih dnevnikov.

Delo obeh osrednjih ljubljanskih glasbenih zavodov, Filharmonične družbe in Glasbene Matice, je v Ljubljani ob njenem konkurenčnem boju, ustvarjalo zanimivo in pisano glasbeno podobo, ki je odsevala v številnosti glasbenih prirediteljev, njihovi vsestranosti in raznovrstnosti. To pa je uvrščalo tudi Ljubljano med glasbeno živahna glavna mesta tedanje monarhije.

SUMMARY

The Philharmonic Society in Ljubljana was from its founding in 1794 until the end of the World War I the central musical institution in Slovenia. With its organization of concerts, its music school and its other activities the Society was virtually shaping (and since the founding of the Glasbena Matica in 1872 helping to shape) the musical life in Ljubljana. It was proud of its status as the oldest musical institution in the currently existing monarchy. Generally taken as the year of its founding was 1702, when in Ljubljana the Academia Philharmonicorum was formed.

The 1901-1902 season, which is here dealt with, was a jubilee one, with a particularly festive programme. At this time the musical director of the Society was Josef Zährer (1842-1916), from Vienna. For each season he prepared five symphonic and four chamber concerts which were performed by musicians from Ljubljana and, as guests, by recognized foreign artists, notably from Vienna and Graz.

The work of the Society was regularly reviewed in the 'Laibacher Zeitung', a German-written newspaper published in Ljubljana. Because the Society had a pro-German orientation, the Slovene-written newspapers did not mention its concerts.

At the end of the season the Philharmonic Society prepared in May 1902 a major celebration of the bicentennial. For this purpose it had at disposal a chorus with 152 singers and an orchestra with 78 instrumentalists. The firm Bösendorfer supplied free of charge a piano for the concert by the Vienesse pianist Alfred Grünfeld. The opening concert was performed by the string quartet from Ljubljana, the pianist A. Grünfeld and the singer Agnes Bricht-Pyllemann. The programme of the festive symphonic concert consisted of Bruckner's 4th Symphony, Schubert's cantata "Miriams Siegesgesang", and Brahms' Violin Concerto (first performance in Ljubljana). On the second day a festive assembly of the Society was held at which congratulations and compliments were expressed by representatives of numerous musical institutions from Vienna, Salzburg, Budapest, Augsburg, Kaiserslautern, Hamburg, Wiesbaden, Leipzig, Graz, Klagenfurt, and Maribor. The culminating point of the festivities was the performance of Beethoven's Ninth Symphony, conducted by J. Zährer; the programme was finished off by Gluck's overture to "Iphigénie en Aulide".

The three-day festivities were reported also in foreign newspapers. The Philharmonic Society brought out a special publication (author: Dr Emil Bock) outlining the development from the old baroque Academia Philharmonicorum onwards.

Since the founding of the Glasbena Matica (1872) Ljubljana witnessed an interesting competition between the two musical

institutions. The number of musical events was growing and this ranked Ljubljana among the musically lively towns of the Austro-Hungarian monarchy.

UDK 78.082.1 Škerjanc

Monika Kartin-Duh
LjubljanaPETA SIMFONIJA LUCIJANA MARIJE
ŠKERJANCA

Če izvzamemo skromni mladostni poizkus, Simfonijo v treh stavkih, ki je nastala leta 1916, ko je bilo Lucijanu Mariji Škerjancu šele šestnajst let, je vseh pet simfonij, kolikor jih je skladatelj napisal, nastalo v pičlem razdobju dvanajstih let, med letom 1931, ko je komponirana Prva simfonija v A-duru in letom 1943, ko je nastala Peta simfonija v F-duru. Med Prvo in Drugo simfonijo v h-molu je preteklo celih sedem let, medtem ko je med Drugo in Tretjo v C-duru razdobje treh let, četrta v H-duru pa datira iz let 1942-1943. Tako kot so si vse simfonije razmeroma blizu po svojem nastanku, so si tudi po kompozicijskih značilnostih v glavnem močno sorodne. Nekatere so bolj dognane, zlasti Prva in četrta, Druga in Tretja sta po izrazu in tehničnih sredstvih šibkejši, Peta simfonija pa je nekje na sredi: ni tako kvalitetna kot četrta, vsekakor pa je mnogo dognanejša od Druge ali Tretje simfonije. Po obsegu in zasedbi je najobširnejša. Predpisana je za sledečo zasedbo: piccolo, dve flauti, dve oboi, angleški rog, dva klarineta, dva fagota, basklarinet, štiri rogove, tri trobente, tri pozavne, tubo, timpane in batterio ter prve in druge violine, viole, violončele, kontrabas in harfo.

Prvi stavek Allegro moderato assai že v prvem taktu prinese začetek teme v značilnem ritmičnem obrazcu, ki ga bomo srečali velikokrat in ki je ena od karakteristik celotnega stavka (notni primer št. 1). Do ponovitve teme preteče 20 taktov, od katerih jih je nekaj ponovitev prejšnjih. Zato je tema v bistvu šestnajsttaktna s tem, da sta 10., 11. takt ter 16. in 17. takt vrinjena, oziroma da sta razširitev takta 9 in 15. Z ozirom na razporeditev motivičnega materiala bi bilo eventualno mogoče govoriti o dveh osemtaktnih periodah in štirih taktih prehoda. Občutje eksponiranega gradiva je temno, giblje se v okviru tonalitete f-mola in tema je v glavnem zaupana nižjim godalom - violončelom in kontrabasom, katerim se pozneje pridružijo še ostala godala, medtem ko pihala in trobila dopolnjujejo sliko s harmonsko oporo. V taktu 21 sledi ponovitev teme A, vendar skrajšana in variirana. Prvi štirje takti so enaki kot na začetku, toda že v taktu 25 nastopi sprememba. V stopnjevanju dramatičnosti nastopi višek tega dela v taktu 28, ki prek tekočih šestnajstinskih triol v prvih in drugih violinah ter klarinetih vodi v nastop teme B v taktu 31 (notni primer št. 2). Le-ta je sicer od prve nekoliko bolj umirjena,

①

1. stavek, tema A, takt 1-8

predvsem pa je grajena enakomernejše. Zaupana je najprej fagotu, glavni motiv po enem taktu prehaja v oboe in rog, pa zopet v fagot in še v oboe in basklarinet, da ga lahko v taktu 35 prevzame rog. Gradivo iz prehodnega dela pred taktom 31 se nadaljuje v prvih in drugih violinah ter harfi še ob nastopu druge glasbene misli. Že v taktu 35 se ponovno oglasi material prve teme A v violončelih in basklarinetu ob sočasnem nadaljevanju motivike B in ob takojšnjem nadaljevanju drugega dela prve motivike v prvih violinah ter prvi in drugi flavti. Tako je v bistvu druga glasbena misel sestavljena deloma iz že znanega, pa tudi novega materiala; v taktu 37 se razvoj gradiva B nadaljuje, v naslednjem taktu zopet nastopa sočasno z osnovnim motivom. Prezemanje iz instrumenta v instrument se nadaljuje tudi tukaj. Ob vsem se spremljava nadaljuje v bistvu nespremenjena, še naprej se v violončelih pojavlja glava osnovne teme z značilnim punktiranim ritmom. Taka slika se nam kaže do takta 42, ko se začenja dramatsko občutje stopnjevati in material gostiti do številke 6. V harfi ostaja ostinatno gibanje že od prej, triolno gibanje se prenese iz viole v druge viole in oboe ter v drugo flavto, motivični material B teme se v taktu 44 skoncentrira v prvi flavti, prvih violinah, violi in v trobenti. Ostali instrumenti bodisi harmonsko, bodisi melodično podpirajo glavni melodični tok. Odstavek doživlja vrhunec v taktu 48, ko nastopi izpeljava. V nasprotju z ekspozicijo je zasnovana zelo široko in v njej skladatelj na najrazličnejše, njemu lastne načine obdeluje v ekspoziciji prineseno gradivo. Od takta 48 do takta 129 se ukvarja izključno z materialom A teme. Celotna slika se odvija v nenehnem razvijanju, kjer ni mogoče določiti nikakršne periodike, z izjemo nekaterih ponavljanih motivov, dolgih en ali več taktov. Najprej avtor ponovno eksponira začetek stavka, vendar ga že zelo kmalu variira, že v njegovem tretjem taktu. Z izjemo harfe,

2

1. stavek, tema B, takt 31 - 36

Ob.1
pp dolce

Cl.2
pp

Fg.1
pp dolce

Cor.1
1. *con sord.*
pp dolce

Trbn. 1
2
ppp

Tuba 3

Tmpn.
ppp

I
Vni
pp

II
Vni
pp

Vla.
pp

Vc.
pp pizz.

Cb.
pp

Arpa
delicato
pp
A4 F#

Fl.
 Cl.
 Fg.
 Clrn.
 Cor.
 Trb.
 Tmpn.
 I
 Vni
 II
 Vla
 Vc.
 Cb.
 Ar.

1.
pp
pp dolce
pp
ppp
 pizz.
p
pp
pp
 3
 D#
 C#

Musical score for page 54, featuring woodwinds, strings, and an arpeggiator. The score is in 3/4 time and consists of two measures. The woodwinds (Clarinets, Flute, Bassoon, and Trumpets) play a melodic line starting in the second measure, marked *pp dolce*. The strings (Violins I and II, Violas, and Cellos) play a rhythmic accompaniment of eighth notes, with the Violins marked *pizz.* and the Cellos marked *pp*. The Arpeggiator (Ar.) plays a complex rhythmic pattern of eighth notes, marked *p* in the first measure and *pp* in the second. The score includes dynamic markings such as *pp*, *ppp*, *p*, and *pp dolce*, as well as articulation like *pizz.* and phrasing slurs. The Arpeggiator part features a triplet of eighth notes in the first measure and a triplet of eighth notes in the second measure. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

1
Fl. *p*

2
Cl. *p*

Clrn.

Cor. *3. con sord.*
pp dolce

Tmprn.

I *arco sul G*

Vni *pizz.* *p flautato*

II

Vla. *3*

Vc. *p*

Cb. *p*

Arpa
A b *3*
F b *3*
D b *3*

rogov in basklarineta ter fagota, ki sliko podpirajo harmonsko, ostali instrumenti nosijo vlogo vodenja melodije. V taktu 52 začne avtor razvijati motivične drobce v pihalih in rogu nad harmonsko oporo harfe (v smislu razloženih akordov in prehajalnih tonov). V taktu 54 se ji pridruži še violončelo. V nadaljevanju razvijajo motivično gradivo prve violine. Nekateri instrumenti (n.pr. viola) imajo vlogo kontrapunktičnega dopolnjevanja, medtem ko večina drugih instrumentov prve violine podvaja. Prvi višek tega dela nastopi v taktu 64 ob zahtevi tempa Largo. Od takta 60 do 64 ima harfa izrazito spremljevalno funkcijo v obliki razloženih akordov. Do takta 69 se ozračje umirja, v taktu 72 pa škerjanc začne material zgoščevati na tak način, da zadnje tri osminke v motivu spremeni v šest šestnajstink. Predpiše jih v klarinetih, prvih in drugih violinah ter violi. V naslednjem taktu motiv iz fagota zopet prenese v klarinet. Harmonsko podlago tokrat zaupa violončelom in kontrabasom. V taktu 76 namesto šestih šestnajstink v drugem delu takta predpiše trikrat po tri šestnajstinske triole. Tako do takta 78 gradivo umiri in ga v taktu 82 zopet pripelje v eksponiranje glave teme A s punktiranim ritmom. V umirjevanju v taktih 78-82 so vodilna godala, toda zvočno jih podpirajo tudi trobila, zlasti pa pihala. Takt 82 predstavlja ponoven nastop gradiva A, rahlo variiran, skozi štiri takte, nato skozi tri takte sledi le nastop glave teme. Na njeno daljšo noto, četrtniko s piko, je takt do konca izpolnjen s tremi triolami v smislu pasaže v flavtah, oboah in klarinetih. V tem načinu gradi do viška v taktu 93, ko deloma prinaša glavo (in jo ponavlja), deloma pa drugi del teme. Takti 93-97 so prehodnega značaja, izpolnjeni večinoma z elementi pasaž, ki so za prehod najprimernejši. Oblika razpade pri tem na dve dvotaktji. Pri številki 14 skladatelj prinese zopet začetno motiviko, vendar je ne razvija naprej, temveč variacijsko ponavlja skozi osem taktov, nato pa razširja na že znane načine. Pri tem se prvi motiv izmenjaje pojavlja v različnih instrumentalnih skupinah. Takta 110 in 111 sta nekakšna stretta predhodnih štirih taktov, ki se ob harmonski podlagi fagotov in basklarineta pojavlja v prvih violinah, ostala godala pa jo kontrapunktično dopolnjujejo. Takti 112-117 predstavljajo pet taktov prehoda iz forte dinamike v piano, od katerih so srednji trije motivično enaki, zadnji je variirana ponovitev prvega. Melodična linija se odvija v prvih violinah in oboah. Od takta 117 do takta 129 se gradivo dovolj zgoščuje, kajti dejansko predstavlja prehod k drugemu delu izpeljave. V taktu 118-120 zopet srečamo stretto, da bi v taktu 123 skladatelj pripeljal prehodni del do viška v fortissimo dinamiki ob zasedbi vseh instrumentov z izjemo angleškega roga. Ob še enkratnem eksponiranem začetku glavne teme in njenega nadaljevanja v godalih, deloma trobilih in ponovno godalih, nastopi v taktu 129 ponovitev teme B. Ob živahni triolni spremljavi godal in harfe prvi motiv v dosledni ali obrnjeni obliki prehaja iz pihal v trobila vse do takta 140, ko prevzamejo motiv še druge violine in violončeli, dva takta prej še harfa. V taktu 144 nastopi razširjanje motivike B dela v dveh taktih, ki je eksponirano v oboi, rogu, drugih violinah in violončelih ter harfi ob nespremenjeni spremljavi. Takt 149 in 150 sta motivično ponovljena predhodna takta v prvih violinah in oboi, medtem ko v taktu 153 avtor začne osnovno gradivo B zgoščevati tako, da šest osmink spremeni v dvanajst šestnajstink. Temo zaupa prvim violinam in violam, v oboi ostaja nespremenjeno osnovno gradivo, drugi klarinet in pihala

sestavljajo harmonsko oporo, ostali v ritmu triole ali v normalnih šestnajstinkah spremljajo. Tako vse do takta 157, ko se ponovno oglasi ritmično nespremenjena B tema v pihalih in trobilih in vodi v ponovni nastop A dela v taktu 161. Vendar le v repeticijo dveh taktov, saj ponovno do taktov 171 in 172 obravnava gradivo B. Ob triolni spremljavi v nekaterih godalih ga prenaša iz pihal v trobila. Gradivo A prinese ponovno le v dveh taktih ter ga zopet prekine z motiviko B dela, ki ga obdeluje na popolnoma enak način kot pred tem skozi šest taktov. Razlika je le v tem, da tokrat ne prenaša toliko iz skupine v skupino, ampak ga predpisuje istočasno skoraj v vseh instrumentih. V Lentu, takt 179, 180, Škerjanc spet predpiše motiviko prvega takta, vendar je takoj prekinjena. V naslednjih 10. taktih se v godalih pojavi prehod, izpolnjen z znano motiviko B dela, ki se v stopnjevanju navzgor, tako samih tonov kot dinamike in ritmične strukture, ki postaja polnejša, dvigne do viška v taktu 185 in vztraja tu do takta 191. Značaj prehoda imajo predvsem godala, ostali aparat jih harmonsko dopolnjuje. Od takta 191 do takta 205 je izrazit homofonski pasus, sestavljen iz akordičnega nizanja v različnih kombinacijah pihal in trobil. Gre za tonalne akorde z zadržanimi toni. Od 209. do 236. takta prinaša Škerjanc ob harmonski podlagi pihal in trobil najprej v štirih štiritaktjih rahlo spremenjeno gradivo A teme, ki prehaja iz trobil v pihala ob motivično vedno enaki spremljavi prvih violin in viol. V smislu dvotaktij in z nenehnim dramatskim stopnjevanjem gradi na tak način vse do takta 236, ko se pojavi v godalih in v ostalem pihalno-trobilnem korpusu variirana (le njeni drobci) A tema. V njenem nadaljnjem razvijanju jo štirikrat v obliki dvotaktij ponovi v skoraj celotnem ansamblu, nato še trikrat rahlo variirano v godalih in pihalih. Sledi še ena ponovitev dvotaktja v oboji in flavti; variirani material Škerjanc zatem prenese v godala, klarinete in fagot in ga zopet v smislu dvotaktja ponovi, nakar sledijo še štirje takti (2+2) v enaki instrumentalni zasedbi. Od takta 266 do 272 se gradivo dramatično stopnjuje, tako v sami gradnji kot tudi zasedbi, ki postaja gostejša. Sledi nagel padec, ki je homofon z izjemo harfe; ta igra razloženo akordiko. Takt 277 prinaša reprizo. Začenja z dosledno ponovitvijo ekspozicije, ki nosi v sebi le majhne spremembe v spremljavi. Tako se odvija gradivo do takta 288, ki je ponovitev takta 286 in ga v ekspoziciji ni. Naslednja sprememba nastopi v taktu 291. V nadaljevanju se vse do takta 299 skladatelj ukvarja z osnovno motiviko, ki jo v njenih drobcih prenaša iz skupine v skupino. Spremljava je ostinatna, v drugih violinah in violončelih, ob istočasni harmonski podlagi harfe, rogov in fagota (takt 291 in 293). Pri številki 45 nastopi daljša coda. Od tu pa do konca je zanimiv, za Škerjanca značilen pojav ostinatne oblike na tonu f (torej tonike) v timpanih, ki teče do zaključka le z manjšimi prekinitvami. Tudi coda je motivično prepletena z delci A teme, je pa večinoma grajena homofono in se dramatično stopnjuje vse do takta 325, ki pomeni višek code v fortissimo dinamiki. Od tu se vse do zaključka počasi umirja ter najprej z motiviko, skozi štiri takte, nato še z ritmičnim vzorcem skozi pet taktov in v taktih 235-341 v smislu dvotaktij v taktu 358 pripelje prvi stavek do konca, ki izzveni v pianopianissimo dinamiki.

Drugi stavek, Adagio, že v prvem taktu prinese glavno temo v unisonu rogov in drugih violin. Ostala godala gradivo

godalnih instrumentih. Spremljava ostaja v harfi ves čas enaka oni iz prejšnjih taktov, za harmonsko oporo se pridružijo še pihala in trobila. V taktu 41 nastopi variirana ponovitev prve teme, ki do takta 48 pripravlja teren, da bi se pri številki 58 ponovila A tema skozi štiri takte v drugih violinah in rogu dosledno kot na začetku. Spremljava v taktih 41-49 je najprej v harfi podobna prejšnji, v taktu 44 je motiv v le-tej pasažen, takti med 45 in 49 pa prinašajo kratek razložen akord navzgor v violah in prvih ter drugih violinah. Enaka ponovitev začetka se odvija le skozi štiri takte, že v taktu 53 postaja spremenjena, prav tako različna je tudi spremljava - v violončelu in kontrabasu se spremeni v ostinato. Tudi tokrat le skozi štiri takte, kajti v taktu 57 sledi zopet ponovitev, tokrat prenešana v prve violine in flavte, toda le za tri takte. Harfa spremlja najprej z razloženim, nato s sočasnim akordom; od takta 60 do takta 73 sledi muzikalni zaključek A dela, ki je izpolnjen deloma s pasažno motiviko v harfi, deloma z že poznano akordiko v trobentah, ki je sicer s harmonskega stališča le zvečani trizvok, zveni pa zaradi svoje razgibane ritmične strukture in zaradi postavitve izven tonov ostalih instrumentov dokaj nasilno. Od takta 64 do zaključka prvega dela v taktu 73 je prostor izpolnjen z motivičnim gradivom prve teme, zopet v drugih violinah in rogovih. Drugi del B je označen s tempom poco più vivo. Začenja pri 74. taktu in končuje v taktu 105, da bi v taktu 106 sledila ponovitev A dela. B del ne prinaša pravzaprav nič novega. Njegova osnovna glasbena misel je v bistvu tema, ki smo jo srečali že v 25. taktu A dela (notni primer št. 4). Sedaj je le razširjena s tem, da se njeni deli večkrat ponavljajo. Najprej jo prinese flavta ob spremljavi razloženih akordov harfe. Dolga je le pet taktov, že v taktu 78 se ponovi prav tako v flavti s podporo prvih violin v variirani obliki. V taktu 78, 79 spremljajo še timpani, v ostinato, harfa pa enako kot prej. Zatem se, rahlo variirana, spet pojavi v oboi ob spremljavi razloženih oktav v šestnajstinskem gibanju v prvih in drugih violinah skozi štiri takte, v taktu 86 prevzame melodično linijo viola solo. Tudi tu ne gre za ponovitev celotne teme, ampak le za njene dele. Spremljava se odvija v prvih in drugih violinah v razloženih, izmenjavajočih se pasažah, harfa spremlja prav tako v oktavah. Ostale viole in violončelo imajo nalogo harmonske opore. Ob dinamični oznaki a poco a poco crescendo ed incalzando se dinamika od piana (v taktu 86) do forte (takt 90) in do fortissima (takt 96) nenehno stopnjuje. Ritmična struktura v violi solo sicer ostaja ves čas skoraj enaka (z izjemo prvih štirih taktov in takta 95, 96), toda s pogostim tonskim zviševanjem uspe skladatelju vzbuditi občutje nenehnega intenziviranja celotne podobe. V taktu 90 se violi priključita še rog in klarinet, v taktu 95 pa se le v skrajšanem ritmičnem toku dveh taktov v flavtah in klarinetih ponovi celotna tema. Spremljava je ves čas v harfi, enaka kot prej, prve in druge violine igrajo razložene oktave. Takt 98 ima oznako tempa Lento assai in je pravzaprav začetek prehoda k ponovitvi A dela. Obsega takte do takta 106 in je izpolnjen z ležečimi akordi z zadržki in dodatnimi toni. Godala imajo podobno motiviko, kot je bila poznana iz takta 46. Ponovitev A dela je močno skrajšana, saj vsebuje le 19 taktov. Vpelje ga delna ponovitev njegove glavne teme ob zahtevi Tempo primo. Že prvi štirje takti niso dosledna ponovitev začetka, saj vodi glavno melodično vlogo le druga violina, ostali glasovi jo harmonsko dopolnjujejo. Od takta 110 naprej se škerjanc najprej

poigrava le s posameznimi deli teme, ki jih prenaša iz instrumenta v instrument, dokler ob zahtevah *diminuendo* e *rallentando* ter *ritenuto* in *estinguendo* ne umiri celotnega stavka v popolnem *pianopianissimu*.

Tretji stavek nosi oznako tempa *Maestoso*, *Allegro con fuoco*. Kot je mogoče srečati v prejšnjih simfonijah, se je tudi tu Škerjanc odločil za daljši uvod, ki ga napove že v oznaki tempa. Razširja ga kar skozi 46 taktov. V njem pripravlja glavno, poznejše tematsko gradivo, in sicer njegovo prvo temo in njen značilni ritmični vzorec, ki dejansko obvladuje celotni stavek in mu tako daje pečat ritmične živahnosti in razgibanosti.

Po uvodu 13. taktov, ki muzikalno pripravlja nastop prve teme tako s pomočjo zgoščevanja danega gradiva kot z intenziviranjem dinamike v smislu prehodov, od *piana* v prvem taktu do *fortissima* v štirinajstem taktu, vse v trobilih, nastopi v štirinajstem taktu prva tema v godalnem korpusu z izjemo kontrabasa. Trobila in pihala jo harmonsko dopolnjujejo, harfa pa ima zlasti nalogo obarvati zvočno sliko, saj nastopa takrat, ko godala držijo četrtrinko vezano na naslednjo osminko s piko. Tema obsega osem taktov z dodanim devetim. Njena značilnost je že omenjeni ritmični motiv, ki se nespremenjen ponavlja skozi vse takte. Takti 23, 24, 25, 26 predstavljajo krajši prehod v takt 27. V njem se pojavi kratka tema v oboi, ki jo v enaki obliki v stavku še večkrat srečamo. Giblje se skozi štiri takte ob spremljavi obeh klarinetov v triolnem gibanju, ki se veže na osminko v prvi dobi, harfa pa ima na prvo dobo oboe pasažni motiv, ki ima zopet le izključno nalogo barvanja. Tema se v nadaljevanju pojavi v dialogu s flavto in klarinetom, vendar že variirana. Triolna spremljava se prenese v rogove. Od takta 39 pa do takta 46 se razvija muzikalni prehod v takt 47, kjer nastopi *Allegro con fuoco*. Prehajalni del je sestavljen v glavnem iz ritmičnega motiva, značilnega za glavno temo in iz prehodnih akordov. Že v prvem taktu *Allegra* nastopi tema, ki je sicer po ritmični strukturi enaka temi iz uvoda, toda melodično se od nje razlikuje (notni primer št. 5). Razlika je že v njeni formalni gradnji. Ni grajena v osmih taktih, kot v uvodu, temveč se močno širi s pomočjo razdrobljene motivike, ki pa se, vsaj večinoma, veže na dvotaktja. Vse do takta 72, kjer začenja prehod v naslednjo temo, je motivično gradivo zaupano godalom. Težko je govoriti o razvoju melodične linije, kajti skladatelj v bistvu niza motive enega za drugim in jih prestavlja na vedno višje tone, da bi v taktu 68 dosegel višek tega odstavka. Pihala in trobila spremljajo godala na dva načina: ali v enakem ritmičnem toku ali z akordično dopolnitvijo, pa tudi z ritmičnim dopolnjevanjem (takt 48, 49, 50, 65). Takt 68 predstavlja torej višek tega dela, nato pa se ozračje hitro umirja do prehoda, ki začenja v taktih 72 in se razprostira vse do takta 92. Sestavljen je iz drobnih enotaktnih motivov (takt 72-75) in se v nadaljevanju iz godal rahlo variiran prenese v pihala (takt 76-80). Vse do nastopa druge teme obvladuje gradivo krepki punktiranem ritmu. V taktih 80-84 ga srečamo le v godalih, ostali ansambel brez harfe spremlja v smislu harmonske opore. Že po štirih taktih sledi v taktu 84 višek, v katerem se godalom v drugem delu takta s punktiranim ritmom pridružijo še pihala in v naslednjem taktu še trobila. Nato se ozračje ponovno umirja, vendar v tkivu še vedno prevladuje enak ritmični vzorec. Le-ta se ne umiri niti ob nastopu teme B v taktu 92 (notni primer št. 6). Tema B je po značaju

1
2
Fl.

1
2
Ob.

1
2
Cl.

1
2
Fg.

Clrn.

1
2
3
4
Cor.

1
2
3
Trb.

1
2
3
Trbn.

Tuba

Tmpn.

I
Vni

II
Vni

Vla

Vc.

Cb.

Arpa

p

pizz.

arco

pizz.

arco

p

1
Cl. *p* *p*

2
Cl. *p* *p*

1
Fg. *p* *p*

2
Fg. *p* *p*

Clrn. *p* *p*

Cor.

Trb.

Tmpn. *p* *pp*

(78)

I
Vni *p* *p*

II
Vni *p* *p* *arco*

Via *p* *p*

Vc. *pizz.* *p* *p*

Cb. *p* *p*

Arpa *p* *p*

izrazito lirična, spевна, v bistvu romantična, za škerjanca tipična. Njena zgradba je v nasprotju s prvo temo osemtaktna,

⑥

3. stavek, tema B, takt 92- 99

torej grajena po klasicističnih pravilih. Zaupana je klarinetoma, katerima se v taktu 94 pridruži fagot. Godala z izjemo kontrabasa spremljajo v ostinatnem ritmičnem vzorcu, ki ga poznamo iz predhodnega gradiva in ki se le na tretji taktovi dobi v prvih in drugih violinah spremeni v dve šestnajstinski trioli. Rahlo variiran je le takt 99, ko se na zadnjo dobo v taktu pojavi v vseh godalih hitra pasaža navzgor. V taktu 100 temo, prenešeno za ton navzdol, prevzamejo godala in oboa. Kontrabas strukturo podpira v harmonskem smislu, medtem ko se značilni punktirani ritem sedaj prenese v rogove. Ostala pihala in trobila, na primer oboa od takta 100-113 in flavta od takta 104-113, vodijo z godali vzporedno linijo oziroma jih dopolnjujejo. Takrat se variirana tema ne ponovi le v osmih taktih, ampak se razširja kar do takta 115. Pasus razpade na dva dela: najprej v devetih taktih skladatelj tematsko gradivo stopnjuje do viška v taktu 109, tako z dinamično zahtevo kot s tonskim stopnjevanjem navzgor v intervalih malih in velikih terc. Od vrhunca v taktu 109 do takta 115 sledi umiritev do dinamične oznake pianissimo. Melodična linija, ki v godalih ostaja, se po stopnjah spušča navzdol, punktirani ritem v rogovih vztraja vse do takta 113, ostali pihalni in trobilni ansambel pa ima enako vlogo kot v prejšnjih taktih. V taktu 115 se v klarinetu pojavi variirana ponovitev teme B s tem, da sta najprej v trikratni ponovitvi eksponirana le dva njena prva takta ob že znani punktirani spremljavi v drugih violinah in violah, deloma še v rogovih. Harfa na začetku vsakega dvotaktja strukturo harmonsko podpre. V taktu 121 s tematskim gradivom nadaljuje oboa ob unisono podpori prvih violin in violončelov in punktiranem dopolnilu fagotov, rogov, trobent, drugih violin, viol in kontrabasa. Od takta 123 pa vse do takta 151 skladatelj nenehno razvija motivične drobce prve in druge glasbene misli, ki nikdar nista izpeljani v celoti. Ob punktiranem ritmu se pojavljata v različnih instrumentih: v taktu 123, 124 in 125 najprej v pozavnah in violončelih, v taktu 126 pa se prenese v rogove ob motivični podpori prvih in drugih violin ter viol. Takt 129 predstavlja vrhunec tega dela, v katerem nastopa gradivo prve teme v piccolu, flavti, klarinetu in prvih violinah ob enaki ritmični spremljavi večine drugih instrumentov, medtem ko imajo harfa in trobente nalogo harmonske opore. V naslednjih taktih sledi padec vse do takta 150. Motivične skupine prehajajo iz skupine v skupino, večinoma so grajene v

smislu dvo- in štiritaktij, v okviru njih pa se motivični drobci nenehno ponavljajo, seveda na različnih tonih. Gradivo postaja proti taktu 150 vedno prozornejše, v njem se pojavi zahteva ritenuto, da bi v taktu 151 lahko nastopila oznaka poco meno mosso. To je vse do takta 180 dejansko del C, ki pa se tematsko na prejšnja vsekakor navezuje. V ritmičnem pogledu gradivo izhaja iz prve teme. Tema, če jo tako imenujemo (notni primer št. 7), je grajena v osmih taktih. Če je prejšnjo tematiko in

⑦

3. stavek, tema C, takt 151 - 159

vc.

The musical score for Violončelo (vc.) shows two staves of music. The first staff begins with a bass clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes with various rests. The first measure is marked with *pp* and *ritmico*. The second measure is marked with *p*. The second staff continues the rhythmic pattern, also marked with *p* at the end.

motiviko Škerjanc zaupal pretežno visokim instrumentom, prvim ali drugim violinam ter flavtam in oboam, potem je tu vlogo nosilcev glavne melodične linije podelil fagotom in violončelom. V prvi predstavitvi teme jih pihala ritmično dopolnjujejo, medtem ko ostala godala in trobila z izjemo kontrabasa počivajo. Tako je stavek razmeroma prozoren, vendar zaradi jasnega ritma dovolj živahen. V ponovitvi teme v taktu 159 se fagotu, ki ostaja nosilec glavne teme, pridruži kontrabas, ritmično dopolnjevanje pa se iz pihal prenese v godala, deloma tudi v flavto. Tema v fagotu je tonsko izpeljana v čisti ponovitvi, čeprav ritmično rahlo variirana. Flavta v zadnjih petih taktih s hitrim gibanjem šestnajstink, deloma sekstol, celotno sliko primerno barva. Od takta 170 do 180 sledi prehod desetih taktov, ki v taktu 180 vodi v ponovitev A dela. Izpolnjen je z motivičnimi delci prve teme, ki se skozi takte v glavnem ponavljajo, prehajajo iz skupine v skupino, zopet pa v njih prevladuje ritmični vzorec, značilen tudi za prvo temo. Ob njem se pojavlja tipično gradivo vseh Škerjančevih prehodov v obliki daljših hitrih pasaž. Tempo primo v taktu 180 naznanja nastop gradiva A, vendar v variirani obliki. Zaupano je godalom. Prve violine so nosilke glavnega materiala, v prvem taktu se pridruži flavta, ostala godala pa z izjemo kontrabasa v enakem ritmu glavno linijo pretežno dopolnjujejo. Do takta 188 skladatelj motive do določene mere razvija, za tem pa sledi del, ko skozi večje število taktov, enake glede ritma in višine, ponavlja trikrat po tri tone. Najprej v drugih violinah in kontrabasu skozi pet taktov, zatem isti motiv prenese v basklarinet in ga melodično rahlo spremeni, v taktu 194 se isti nahaja v violončelu in kontrabasu, nato ponovno v basklarinetu. Podobno najdemo še v taktu 199, 200, 201, 202 in 203. V taktu 204 motiv spremeni v obrazec triole, katerega v taktu 205 prenese še v druge instrumente. Tako vse do takta 211, ko v a tempu najprej le motivične delce, nato pa temo, skrajšano na tri takte, zaupa godalom ter pihalom. Kot spremljava nastopi zopet ostinatni ritmični motiv, ki se razteza kar do takta 222. Pojavlja se v kontrabasu, violončelih, timpanu, rogovih, fagotu;

gradivo se močno zgoščuje, tudi s pomočjo elementov pasaže v pihalih med takti 217-225. V taktu 222-223 je pasus v godalih izrazito motoričen, obvladuje ga ritmični motiv, ki ima vlogo prehoda v taktu 228. Tu se ponovno oglasi del teme A, vendar le v treh taktih, ko sledi predzadnji vrhunec pred nastopom code. Tokrat je zaupan vsem instrumentom z izjemo nekaterih pihal, kontrabasa in harfe. V taktu 230 se prekine, da se lahko v smislu gradacije motivika A dela stopnjuje do takta 236. Vse zopet v godalih. Zadnji višek pred codo je v taktu 236, nato pa se začne ozračje močno umirjati, kljub razmeroma gosto pisanim partom vseh instrumentov. Coda je izredno obširna, saj sega od takta 243 do zaključka v taktu 293. Ob oznaki più vivo začenja s karakterističnim osminkim triolnim gibanjem v prvih violinah in violah skozi štiri takte. Variirano se vse ponovi v štirih taktih v oboi in fagotu, nato med takti 251-254 spet v godalih, zatem v flauti in fagotu. V 255. taktu začenjajo prve violine z odsekom, ki v obliki lestvičnih oziroma kromatičnih tonov pripeljejo pri številki 105 gradivo do enega izmed vrhuncev. V taktih 259-262 je triolno gibanje v rogovih, v taktu 263 pa se rahlo spremeni. Prvo triolo škerjanc spremeni v ritmični obrazec osminke s piko in treh dvaintridesetink in ga kot takega ponavlja skozi pet taktov. V taktu 264 se trobentam in pozavnam, ki so nastopile takt poprej, pridružijo še godala z izjemo kontrabasa. V taktu 268 je gradivo omejeno spet na trikrat tri osminske triole, v naslednjem pa skladatelj spet spremeni prvo triolo v že omenjeno obliko. V taktih 270-281 prav tako izrablja to obliko. Ves čas jo predpisuje v godalih in trobilih. Pihala imajo ob koncu vsakega drugega takta do takta 278 hitro pasažo navzgor. Pred viškom v taktu 281 se tkivo močno zgosti v vseh instrumentih; številka 108 prinaša predzadnji višek pred zaključkom v taktu 293. V njej začenja avtor ponovno z gradivom A, ki ga v naslednjem taktu ponovi, doda še en takt, nakar v oznaki tempa Presto v taktu 284 do 293. takta celotno gradivo vodi najprej v diminuendo dinamiki in po tonskih postopih navzdol do takta 288. V zadnjih petih taktih škerjanc najprej v timpanih ritmično zgoščuje (takti 288-291), v godalih, fagotu, basklarinetu ter rogovih pa na prvo dobo postavlja zahtevo sforzata, medtem ko v 292. taktu v fortissimo dinamiki harfa s hitro pasažo navzgor zapelje v zaključni akord.

Ob analizi škerjančeve melodike je mogoče strniti nekaj tipičnih značilnosti. V njeni gradnji lahko večkrat zasledimo določeno kratkosapnost; gre za to, da skladatelj določenih motivov v poteku dogajanja ne razširja v večje enovite celote, temveč jih pušča razdrobljene v začetku njihovega razvoja. Pri tem za nadaljnje razvijanje rad uporabi nove gradbene elemente, ki so sicer s prvotnim motivičnim gradivom sorodni in v glavnem iz njega tudi izhajajo, pa vendarle povzročajo neenotnost in ne celovitost poteka melodične linije. Kadar pa ostaja pri že znanem materialu, škerjanc motive zelo rad izpolnjuje z manjšimi notnimi vrednostmi, kar sicer predstavlja eno od možnosti gradnje, a ob preveliki uporabi lahko vodi v monotonijo. In prav to opazimo v določenih pasusih simfonije. Drugi način, ki se ga skladatelj poslužuje, je obračanje motivov. Tudi to je večkrat le izhod v sili, ki nikakor ne prispeva k celovitosti melodike, ampak jo drobi. Zelo rad nekatere motive že vnaprej nakazuje, v enem ali dveh taktih, ob tem, da druge skupine še igrajo prejšnjo glasbeno misel in s tem napoveduje njihovo bodoče mesto v celotnem razvoju. Čeprav se škerjanc v

svoji Peti simfoniji giblje v tonalnem svetu, tu in tam le rad uporablja tone, ki sestavljajo modalne lestvice. S tem melodika seveda pridobiva na večji barvni izraznosti. Obenem pa skladatelj med intervali nemalokrat izbere kvarto pa tudi večje intervalne razmake. V Škerjančevi melodiki je značilna tudi uporaba kromatičnih tonov in številnih alteracij. Te skladatelj uporablja v veliki meri in z njimi dosega razmeroma zanimive zvočne efekte.

Kot je iz predhodnih analiz razvidno, skladatelj melodične linije zaupa predvsem in pretežno sopranskim glasbilom. Včasih le enemu, včasih večim izmed njih. Vedno pa izredno preiščljeno in v legah, ki določenemu instrumentu najbolj ustrezajo. Pri gradnji melodične linije Škerjanc dosledno upošteva še eno pravilo: prostor okoli melodije zna na spreten način osvoboditi vsega nepotrebnega, kar bi izraznost gradiva lahko na kakršenkoli način oviralo. Gre za to, da za spremljevalne instrumente uporablja glasbila, ki v glavnem ne sodijo v isto orkestrsko skupino; poleg tega pa prostor, v katerem se melodija giblje, v glavnem prepušča le njej.

Škerjanc je bil izvrsten poznavalec instrumentacije. Dobra instrumentacija pa ne rezultira le iz natančnega poznavanja posameznih instrumentov, skupin in njihovih zvočnih povezav, temveč tudi iz harmonske strukture. Gre za to, kako so določeni akordi glede na melodično linijo in seveda tudi posamezne instrumente postavljeni v celotno tkivo in ne nazadnje, kakšni ti akordi so. V tem je bil Škerjanc nedvomno dobro podkovan. Kajti vse skupaj, celota, ki jo v simfoniji slišimo, zveni, seveda ne vedno, pa vendarle, dokaj gosto in polno. Dozdeva se, da gre za komplicirano harmonsko strukturo, ki sega daleč prek tonalnih okvirov. Toda ob podrobnejšem pogledu v partituro nam vizualna slika pokaže marsikaj drugega. Možno je trditi, da je bil Škerjanc izrazit akordik in če so kje podobnosti z njegovim učiteljem d'Indyjem, jih tukaj gotovo ni. D'Indy je bil velik polifonik, Škerjanc pa se še celo tam, kjer bi pričakovali polifonsko gradnjo, na primer v kontrapunktskih študijah Pro memoria za klavir, drži v okvirih romantičnih slogovnih značilnosti. Če se je Škerjanc torej gibal pretežno v homofonem svetu, kakšni so potem ti akordi? Predvsem so grajeni na terčni osnovi. Od trizvokov skladatelj rad uporablja vse njihove obrnitve. Postavlja jih na tonalne, pa tudi izventonalne tone. Veliko jih uporablja zlasti ob številnih modulacijah v bližnje in bolj oddaljene tonalitete. Vsekakor raje pa uvaja septakorde z vsemi njihovimi obrnitvami in vse vrste nonakordov, pri katerih se tudi zelo rad poslužuje njihovih obrnitev. Če se drži tonalnega okvira, gradi harmonski stavek še najraje na dominantni harmonski podlagi. Seveda pa posega rad tudi po izventonalnih načinih, čeprav manj kot po tonalnih. Tu si še najraje pomaga s številnimi kromatičnimi in enharmoničnimi toni in morda ga prav ta način, vsaj v smislu tonskega barvanja, približuje impresionističnemu glasbenemu izražanju. Skladatelj rad gradi na dolgih ležečih ali pa na enakomerno ponavljajočih se basovskih tonih, pa tudi na nenehno se ponavljajočih motivih. Skozi dolge odseke rad v enem od instrumentov utrjuje toniko ali dominantno osnovne tonalitete, kar kaže, zlasti ob utrjevanju dominante, na klasicistične vzore. Nadaljnja značilnost, ki jo srečujemo v Peti simfoniji, so razloženi akordi. Tam, kjer se mu to zdi potrebno, jih zna večje in spretno uporabljati v lomljenem načinu, kar ob sočasni uporabi ostalega gradiva vzbuja zanimive učinke, čeprav gre le

za septakorde in nonakorde v okviru tonalnega stavka. Ob uporabi vseh naštetih akordov, bodisi trizvokov in njihovih obrnitev ter septakordov in nonakordov prav tako z njihovimi obrati, pa se Škerjanc velikokrat posluži tudi alteracij, bodisi v smislu zvišanja ali pa znižanja posameznih tonov v akordu. Seveda mu pri tem alterirani toni velikokrat rabijo kot vodilni toni za prehod v drugo tonaliteto ali pa imajo izključno nalogo barvanja celotnega stavka.

Iz povedanega je torej možno zaključiti, da je Škerjanc harmonsko strukturo usidral v okvir romantičnega, deloma poznoromantičnega sveta. Ena od glavnih značilnosti se zdi ta, da je zaradi že omenjenih, tako harmonskih kot instrumentalnih sredstev večkrat dosegal bistveno drugačne, naprednejše zvočne učinke, kot pa je sama harmonska struktura dejansko zgrajena. Verjetno je tudi v tem problemu iskati vzrok, zakaj so mnogi kritiki in glasbeniki Škerjanca premnogokrat pavšalno in brez predhodnih natančnejših analiz ocenjevali kot impresionista.

Kar zadeva ritem, kaže, da je bil ta element za Škerjanca najmanj zanimiv. Vsekakor bi lahko to dejstvo potrdila ritmična zgradba Pete, pa tudi ostalih simfonij. V njej ne najdemo zanimivejših ritmičnih pasusov. Skladatelj se poslužuje vsega, kar je bilo že mnogo pred njegovim časom poznano in ustaljeno. V hitrih stavkih zelo rad ustvarja določen ritmični vzorec, ki ga nato uporablja skozi celotni stavek, oziroma uporabi ritmično formulo, ki je vodilna ritmična nit daljšega odstavka. Pri tem ritmični obrazec večkrat zaporedoma ponavlja in tako ustvarja nekakšno ostinatno gibanje. Nemalokrat uporablja triolno in sekstolno gibanje - oboje mu je priljubljen prijem v spremljevalnih glasovih. Velikokrat in zelo rad istočasno v spremljavi uporablja kvintole in sekstole v pihalih in harfi ali sekstole in šestnajstinke v drugih violinah in violah ter violončelih. Najti pa je mogoče še druge kombinacije. Simfonija učinkuje v glavnem umirjeno, medtem ko ritmično živahnije pasuse skladatelj dosega tu in tam z uporabo sinkopiranja. Čeprav ne pogosto, pa vendarle, se Škerjanc poslužuje še enega elementa ritmične gradnje - motoričnosti.

V formalnem smislu je prvi stavek Pete simfonije napisan v izredno razširjeni sonatni formi, k čemur pripomore predvsem široko zasnovana izpeljava. Stavek vsebuje dve temi, ki nista grajeni v smislu klasicistične gradnje, pač pa se razprostirata skozi več taktov. V okviru ponavljanj motivičnega materiala pa je mogoče zaslediti 2-, 4- ali 8-taktne odseke. Temi nista zasnovani kontrastno.

Drugi stavek simfonije je po analogiji ostalih trodelna velika pesemska oblika A B A. Vsebuje dve temi, od katerih se druga pojavi že v prvem delu, nato pa se v B delu šele dokončno razvije. Tudi tu temi nista kontrastni.

Tretji stavek je grajen v oblikovnem smislu kot rondo sonatne stopnje z obširno codo. Vsebuje tri teme, ki pa v bistvu ne sestavljajo čistega sonatnega ronda. Res je sicer, da namesto sonatne izpeljave tukaj nastopi gradivo C, vendar je celotna zgradba stavka preveč razdrobljena in premalo določljiva, da bi bila lahko sonatni rondo.

Kot pedagog in skladatelj, ki si je svoje tehnično znanje uspel ustvariti in postaviti na trdne temelje že razmeroma zgodaj, tako pri Josephu Marxu na Dunaju in pozneje pri Vincentu d'Indyju na Scholi Cantorum v Parizu, je Škerjanc osnove orkestracije z vsemi njenimi posebnostmi in značilnostmi zelo dobro poznal. Njegovi lirični naravi so poleg godal ležala

zlasti pihala, od katerih, tako se zdi, je najraje izrabljaj najrazličnejše zvočne zmožnosti oboe. Temu instrumentu je ob spremljavi flavte oziroma klarineta ali pa tudi kot samostojnemu zelo rad dodeljeval vlogo nosilca melodične linije. Po zasedbi in uporabi različnih instrumentov in instrumentalnih skupin je Peta simfonija gotovo najbolj bogata in raznolika. Partitura predpisuje polno simfonično zasedbo. Temu primerno je bogata tudi zvočna podoba. Kombinacije instrumentalnih skupin so večinoma standardne, vendar vedno smiselne in dovolj premišljene. Vodilne melodične linije skladatelj tudi v tej simfoniji zaupa v glavnem godalom, večkrat pihalom, zlasti oboi. Basklarinet ima v delu skoraj izključno nalogo zvočnega barvanja. V glavnem nastopa kot basovska podlaga ostalim pihalom in trobilom, tu in tam pa se pojavlja tudi skupno z godalno skupino, oziroma z violami, s katerimi v dveh oktavah skupnega registra predstavlja posrečeno kombinacijo, v kateri nastaja poln, gost, teman zvok. Tudi v tej simfoniji Škerjanc, v zlasti v drugem, počasnem stavku, nalogo nosilca glavnih melodičnih motivov rad zaupa oboi, čeprav tokrat ne toliko izrazito in izključno kot v ostalih štirih simfonijah. Tu so pasusi, ki jih igra oboa, krajši in manj izraziti. Ob oboi nastopa kot spremljevalni instrument harfa, ki ob ležečih dolgih tonih godal v obliki razloženih akordov prevzema nalogo harmonske podlage. Skoraj v celoti je Peta simfonija napisana gosto in polno, lahko bi rekli, da najgosteje od vseh. Orkestracija je zasnovana v smislu enakomernega porazdeljevanja tonskega gradiva med vse instrumentalne skupine. Vloga harfe je takšna, kot veljajo zanjo splošna pravila: avtor jo uporablja predvsem kot dopolnilo k pestrejši instrumentaciji in s tem bogatejšemu barvanju. Njena preostala vloga je vloga dopolnjujočega instrumenta, v bistvu harmonskega in spremljevalnega značaja. Skozi Peto simfonijo skladatelj harfo rad uporablja še kot barvno dopolnilo k preostalim instrumentom, katerih melodična linija se nad njenim živahnim gibanjem odvija v daljših notnih vrednostih. Kot dober poznavalec instrumentacije uporabi skladatelj harfo še zlasti tam, kjer je idealna za izpolnjevanje zvočnega prostora, se pravi na tistih mestih, kjer imajo ostale instrumentalne skupine pavze ali le manjše epizodne naloge.

Peta simfonija kakor tudi ostala štiri tovrstna dela Lucijana Marije Škerjanca ne sodijo v vrh avtorjeve ustvarjalnosti, saj je bil skladatelj izrazno mnogo močnejši v manjših formah. Pač pa je temeljna vrednost drugje. Slovenci smo take literature imeli v času med obema vojnama malo in je že zaradi tega bilo vsako delo s tega področja dobrodošlo. Neglede na to, da so se mnogi drugi skladatelji v dvajsetih in tridesetih letih, zlasti Osterc in Kogoj, že vključevali v glasbene tokove, ki so prevladovali v zahodnoevropski glasbi, je bil Škerjančev prispevek v slovensko orkestralno oziroma simfonično tvornost tudi s Peto simfonijo vreden.

SUMMARY

The present contribution deals with the Fifth Symphony by Lucijan Marija Škerjanc (1900-1973), written in 1943. The authoress examines, almost from bar to bar, the score in its

various aspects: form, instrumentation, harmonics, melodies, and rhythm.

The Symphony is a late Romantic work, even if the structure of some of its chords together with other compositional means imparts impressionistic colourfulness. In contradistinction to the First and the Fourth Symphonies, discussed already in the preceding numbers of the Musicological Annual, the Fifth Symphony is composed in bigger dimensions, thus surpassing all the preceding ones. By its scoring and the use of various instruments and instrumental groupings it is certainly the richest and the most varied. Which clearly supports the conclusion that Škerjanc was well versed in instrumentation. As regards harmonics, Škerjanc is exploring a world which is in the auditory respect more complex than in actual fact. The sound picture is packed and condensed. The analysis of the material at hand shows that the composer is using mostly established chords, enriched by chromatic and enharmonic tones. In the construction of melodic lines Škerjanc often failed to explore them to the full; he does not elaborate his motives but rather leaves them unorganized at the beginning of their development - while in the continuation he starts using new constructional elements. Rhythm as well, it appears, did not interest Škerjanc greatly. At no point does the Symphony display more interesting rhythmical passages. Škerjanc often resorts to rhythmical ideas and employs them through several bars. This makes for motorics that in places leads to interesting effects.

UDK 78 Lebič

Niall O'Loughlin
Loughborough

THE MUSIC OF LOJZE LEBIČ

Lojze Lebič (*b* 1934) belongs to the same generation of composers as Srebotnjak, Stibilj, Petrič, Štuhec and Božič. His output in a traditional idiom is slight compared to that of the others, notably Petrič, whose pre-1961 works are substantial and numerous. Lebič's studies in archaeology, just as Stibilj's in psychology, tended to hold back his firm commitment to music. However, like Petrič and Jež, Lebič was very impressed by the activities of avant-garde composers, especially those in Poland. Happily, like both Petrič and Jež, he made no ill-considered or slavish adoption of Polish textural techniques.

Lebič has never been a prolific composer. In addition, he revises his works frequently and also used to spend a great deal of time performing music. His music shows considerable care over sonority, balance and detail, but not at the expense of structure. His early traditional music includes two sonatas, the first for violin and piano, and the second for clarinet and piano. His later works fall into three main categories: small-scale chamber works (one to four players), larger ensemble works (both works discussed here require nine players) and orchestral pieces, one with voices. The present study takes representative works to illustrate the techniques involved.

The Sonata for violin and piano of 1959 is a lively and well written work that today would be considered unexceptional. The layout of the three movements, Allegro, Adagio, Presto, even with their free internal plans, is traditional enough. The melodic lines are generally based on conjunct movement. The harmonic idiom owes a debt to tonality without following traditional tonal progressions: there are some triadic formations, but also much use of parallel chords, often in fourths. Rhythmically the work is full of varied, alert and vigorous writing that avoids the worst of unimaginative ostinato repetitions. The Sonata indicates a firm grasp of compositional procedures, without showing much originality. The Sonata for clarinet and piano of the following year presents much the same picture.

During the next few years, the composer's style underwent a considerable change. Like his colleagues, Lebič came under the influence of the new music that he had heard from all over

Europe, especially from Poland. The period up to 1965 was one of experiment for Lebič, but no works from this time are available, apart from those mentioned above.

The first of his chamber works that shows his break with tradition is *Meditacije za dva* ('Meditations for two') for viola and cello, which dates from 1965, but was revised extensively in 1972. Much of the work is restrained but has occasional dramatic outbursts. The work is written for the most part in short melodic phrases. The relationship between the two players varies considerably. In the first movement the viola leads for much of the time with occasional interjections and accompanying figures from the cello. There are occasional passages in which the notes of each part alternate (Ex.1a) and others with exact synchronization of beats (Ex.1b). In the second movement, this synchronization, although exact, does not show any metrical correspondence (Ex.2). Although there is no traditional ostinato as such, there are a few short passages that repeat certain figures *ad lib* (see Ex. 3). The note-formations are not serially conceived in any strict sense, but do sometimes use certain fixed note patterns (see the melodic shapes of Exx.2 and 3, where repetitions and reorderings are common). There is considerable use of microtones, especially in association with glissandos. Harmonically the work varies from the inexact relationships produced by freely coordinated lines to precisely notated chords (with no tonal associations), which act as points of focus rather than as indications of harmonic movement.

Ex. 1 (DSS 466, p. 5 line 1; p. 7 line 1)

a)

ca 1''
ca 2''
pz. mf f sf
pz. mp

b)

f f assai
3

Ex. 2 (DSS 466, p. 8 line 2)

Musical score for Ex. 2, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music features a sequence of notes with various dynamic markings: *pp*, *f*, *p*, and *fp*. The notes are connected by slurs and some have accents.

Ex. 3 (DSS 466, p. 9 line 1)

Musical score for Ex. 3, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music features a sequence of notes with dynamic markings *f* and *stringendo play in any sequence*. The notes are connected by slurs and some have accents. A duration marking *ca 10''* is present at the end of the sequence.

In 1967 Lebič composed three *Impromptus* for piano, to which he added a fourth in 1974. The pieces show a clear concern for form that might not be expected from the title. As in *Meditacije za dva* the music is usually composed in short phrases with frequent pauses between them. The relationship between the various materials is always important. For example, in the first *Impromptu*, the first fragment is played with a *ritardando* the first time it appears and in the same way when it reappears in the middle of the fourth phrase, but then it is played *accelerando* when it forms part of the sixth phrase. The main material with which it is contrasted increases in complexity with the greater use of clusters produced with the elbows and forearms. Thus the contrast between the two lines of development of the materials is as important as that between the materials themselves. The same kind of contrast of material and its development takes place in the rest of the first piece and the next two, especially the latter part of the third which presents in collage fashion materials from all three *Impromptus*. This collage technique is also used in the later fourth *Impromptu*. Its title 'Circle' refers to the course that events follow around a central phrase taken from the first *Impromptu* (called 'x' here). In addition to this phrase, there are eight main materials (called A - H by the composer). Lebič notes certain orders in which the piece may be played: e.g. ABxC DxE FxGH; the same order but starting at any other point than A; or in an order decided upon and practised by the performer.

Lebič's next small chamber work, *Ekspresije* ('Expressions') for violin, cello and piano, was composed in 1968. He revised it in 1972, when among other things he reduced

the number of movements from three to two. As one might expect from the instrumentation, the work draws on the techniques both of *Meditacije za dva* for two string instruments and *Impromptus* for piano. *Ekspressije* is mostly based on disjointed melodic lines, both solo and in counterpoint (Ex.4a). There is as much use of melody and accompaniment as in *Meditacije* and a considerable increase in non-melodic textural writing (see Ex.4b, with its *ad lib* combinations of various formulae), and in passages in which melodic importance is greatly reduced. The two movements are planned in a free formal way with none of the literal recapitulations and repetitions found in the *Impromptus*.

Ex. 4 (DSS 465, p. 5 line 2; p. 8 line 3)

a.)

Vn. *pizz.*

Vc. *mp*

b.)

Vn. *pizz.* *arco* *ff* — repeat the formulas

batt. cop.

Pf. strike the backs of the instruments / *ff* - *p* irregularly

ca 10"

Vc. *pizz.* *ff* *batt. cop.* *batt. sulle corde* — repeat the formulas

In *Atelier* of 1973 for violin and piano, Lebič again used many of the techniques of his previous works, with a particularly vivid use of fragmentary materials on the violin. The relationship between the violin and piano is not normally evenly balanced. Both instruments play on their own for quite long durations. There is little use of the dialogue found in

Ekspresije and *Meditacije*, although the composer attempted one form of dialogue by the violinist with himself playing closely juxtaposed fragments at widely differing dynamic levels.

Lebič has composed two works for a large chamber ensemble, *kons (b)* of 1968 and *kons (a)* of 1970, for the Slavko Osterc Ensemble which specializes in such pieces. Both works are scored for nine players, *kons (b)* for three clarinets, string quartet, harp and percussion, and *kons (a)* for flute, clarinet, horn, violin, viola, cello, harp, piano and percussion. They show an extension of the techniques found in the works for smaller combinations.

Like those of the Impromptus for piano, the materials of *kons (b)* are clearly differentiated. For example, the first is predominantly harmonic, another is based on freely coordinated ostinatos, still another on repeated notes. In addition, Lebič distinguished these materials by instrumentation, keeping the different groups of instruments separate for much of the work. The harmonic aspect is important at the beginning in a series of overlapping held notes played by the clarinets (Ex. 5a). Note that here the long notes and the grace notes that precede them are all within a very narrow range. This is contrasted with overlapping ostinatos on the strings, mostly using descending chromatic movement. The harmonic material of Ex.5a is developed to include rapidly repeated notes with a general upward movement (Ex.5b), while the ostinato patterns of the strings are freely elaborated in a series of irregular patterns which create textures of detailed activity but little harmonic momentum. Trills and tremolos and fast irregular flourishes from the strings infiltrate the music. These kinds of developments form the main interest in the work. Later alterations to the original material include the addition to the long notes of Ex.5a key noises, free choice of notes, and very wide vibrato. There is little question of the composer producing effects for effect's sake. *kons (b)* is not a major work, but one which shows great attention to detail and unorthodox formal coherence.

Ex. 5 (DSS 464-HG 975, p. 5 b. 1- p. 6 b. 2; p.13 b. 6-9)

a)

5'' 10'' 15'' 20'' 25''

b)

kons (a) of 1970, while again being written for nine players, has the notable addition of poems and phonetic material drawn from the poetry of the Slovene, Srečko Kosovel. These phonetic sounds are spoken by the players themselves, who are also required to intone the poetry at approximate pitches as indicated by the composer. Instrumental techniques are similar to those of *kons (b)*. The first section of the work again relies on long notes, from the horn and cello, with occasional interjections from the rest of the ensemble. This and another passage in which the strings exploit numerous glissando combinations prepare the listener for the first entry of the phonetic sounds. These are combined with small fragments of melody or long notes from the instruments. In all cases the vocal sounds are reasonably audible, but they never dominate the textures. Lebič then produced an extended passage (score, pp.14-20) that is the most complex and extended in either of the two *kons* pieces. While the details of each of the parts (chords, short flourishes or more extended melody) are normally audible as separate entities, the total textural result is also important. Unlike Petrič, Lebič was less concerned to make any distinction between background and foreground, and this does result in a certain lack of direction in this passage. In this section there is considerable activity in the string and wind parts around single focal notes, a characteristic of both *kons* pieces, but little exact coordination between and synchronization of parts. The second half of the work (there are no specified formal divisions) has rhythmically free elements, including a fragmentary but notably melodic flute cadenza and an extended textural tutti. The latter is interrupted by strict rhythmic elements, most obviously a regular metronome beat, against which the other players 'fight'. The appearance of Kosovel's poetry, in varied and exaggerated intonation from the string and wind players, adds another element to this already complex situation. Suddenly the passage is stopped, in theatrical fashion, by the conductor blowing a referee's whistle. The Lento coda /score, pp.31-7) again exploits small intervals, including microtones, with occasional short texts added. The return to some of the techniques of the opening is convincingly handled, with no sense of an artificially constructed plan.

Lebič's orchestral output consists of five works: *Korant* and *Nicina* for full orchestra, *Sentence* for orchestra and two pianos, *Glasovi* ('Voices') for percussion, strings and other plucked string instruments and the cantata for mezzosoprano and orchestra *Požgana trava* ('Burnt Grass'). Of these, *Korant*,

Požgana trava and *Glasovi*, which have been published, are examined here.

Požgana trava of 1965 was the composer's first major work. It is a setting, in four parts, of the bizarre and impressionistic poem of the same title by the Slovene, Dane Zajc. The composer's response to the words was twofold. He produced a fairly straightforward and singable vocal line that only occasionally uses speaking or *Sprechstimme*, and in his orchestral writing he used a wide variety of techniques to match this response. This variety did, however, produce some stylistic problems.

The vocal line of the opening (Ex.6a) has typically smooth movement, with mostly small intervals. Even in later passages where the part is more rhythmically animated (Ex.6b), large leaps are exceptional and used with obvious deliberation. Lebič's music does not use any strict serial procedures here, but the melodic lines tend to keep all the twelve notes in use in most passages. Note-repetition is encountered fairly often, a feature particularly noticeable in recitative-like passages.

Ex. 6 (DSS 338, p.1; p. 9 b. 3 - p.10 b. 3)

a) *p* *tempo* *pp*

Tvoj glas bo sa - mo - ten ka — kor pol - no —

čni čas, ko za - drh — ti — jo tra - ve

b)

glas mr — tvih bo lo - vil

s ko — šče - ni - mi ro - ka - mi tvoj hrepene - či klic

There are some stylistic inconsistencies. Lebič notated most of the work with normal barring, often in crotchet beats. However, in some passages he tried to break away from a metrical rigidity by introducing some parts in free rhythms which contradict the barring. In the last pages there are unambiguous references to chords in the key of E major, but equally Lebič used harmonic progressions that are so complex that any harmonic analysis in traditional terms is pointless. This is very clear in the string chorale which appears at the beginning of the third movement 'Ujeti volk' (pp. 30-33 in the published score).

Even if *Požgana trava* does have some stylistic inconsistencies, it is vividly and imaginatively written. The stylistic consistency and formal discipline that are the marks of his mature work are much more in evidence in *Korant* of 1969. *Korant* is a single-movement work of about ten minutes' duration for a large orchestra which includes a full array of percussion.

The title refers to an odd and mysterious mask from Prekmurje (Slovenia). Under this mask man changes, to live out his nature, unknown and unrecognizable, in ritual gestures and jumps.

The score is prefaced by lines by the poet Edvard Kocbek on the same theme. In an earlier work based on the same subject, Matija Bravničar allowed folk elements to dominate his musical thinking. In his *Korant*, Lebič made only two moves in this direction: he has some passages of fairly regular metrical accents (these sound like ritualistic drumming) and some melodic groups of notes derived from a Slovenian folksong. In other respects *Korant* uses new compositional and instrumental techniques. The great advance on *Požgana trava* is the convincing adaptation of the possibly anachronistic elements to new techniques, and the strong formal plan that has some similarity to that of *kons (b)* of 1968.

The formal plan of *Korant* is straightforward: a slow atmospheric introduction (score pp. 5-9), a vigorous and strongly rhythmic section of great power and vitality (pp.9-24), a slow section of mainly harmonic interest (pp.25-32), a fast scherzo-like section, again strongly rhythmic (pp.33-42), and a slow coda that combines a number of slow-moving permutations of a Slovenian folksong (pp.43-51). The regular rhythmic patterns referred to earlier are found in the fast sections. In the first they appear briefly in combination with irregular rhythms, but in the second fast section they are used in an extended passage mostly for percussion (pp. 39-41). Here a regular crotchet beat, subdivided into two, three or four, is written in bars of two, three, four or five beats. The Slovenian folk-song that Lebič derived his motives from is not identified in the score, but at the slow tempo used, its rhythmic identity is completely lost and its melodic form is only vaguely discernible. The complex textures employed further militate against recognition.

This lack of melodic interest is a characteristic of the whole work, whose effect is mainly harmonic, rhythmic and formal. Lebič often, as in *kons (a)* and *kons (b)*, builds up his chords from notes within a narrow pitch range (see Ex.5). In *Korant* there is little sense of chord progression; instead Lebič favoured the use of repetitions of the same chord. Forward movement is created more by rhythmic means, including changing multi-layered ostinato patterns frequently (of course, this could almost be considered a form of harmonic progression).

The most striking feature of *Glasovi* ('Voices') of 1973-74 is the orchestration. Instead of the full orchestra of *Korant*, Lebič used a large string orchestra, together with a group of other stringed instruments, harp, piano, harpsichord, guitar and mandolin, and a large battery of percussion. This proved no limitation to the composer who handled this unusual orchestration with considerable subtlety and variety. The music is again predominantly non-melodic, even more so than *Korant*, but on the other hand does not make a great feature of textures whose details are not discernible as such. The work plays continuously, as does *Korant*, but the various sections are not distinguished so much by tempo as by certain technical features which predominate at any one time.

The opening sections present the materials. The first section (score pp.1-5) features short-lived groupings of sounds that consist of little flourishes, rapid repetitions of notes, trills and wider-spaced alternations of two notes. These

are normally based around plucked chords. The change in the manner of bowed string playing from short tremolos to long sustained notes as part of a cluster built up from the bass marks the first main contrast. The other instruments introduce little arpeggio-like flourishes around the beginnings of notes and chords. The appearance of short, sharp sounds (drums and plucked strings) to a string texture of glissandos moving at different times and in different directions brings in two more elements. The final element that Lebič introduced to *Glasovi* was the only really melodic one of the whole work: fast, scurrying figures from a group of solo strings, accompanied by glissando string textures. The rest of the work blends, contrasts, juxtaposes and develops these elements in an imaginative way that is tedious to describe but straightforward to understand. The processes have an exemplary formal clarity.

The music that Lebič composed during the years 1976 to 1979 is no less accomplished. Five published works date from these years. Three solo instrumental works, *Sonet* for piano (1976), *Chalumeau* for clarinet (1977) and *Okus po času, ki beži* ('A Taste of Times Fleeting Away') for organ (1978), explore some of the new instrumental techniques. On a broader canvas the Quartet for percussion (1979) has similar aims for a wider range of instruments, but also includes spoken parts. The most substantial work, the 15-minute *Tangam* for chamber orchestra of 1977, is a richly varied piece which, although having a firm structural basis, allows much flexibility in the order and choice of certain materials. Indeed, what characterises the works as a group is the flexibility allowed in performance.

The exposition of contrasting materials in *Sonet* is typical of the composer. Single notes are sometimes built up into sustained chords. These are contrasted with faster moving successions of chords, usually changing around a pivotal note, and various flourishes. A short interlude with obvious thematic connections leads into two 'Commentaries', the second of which is interrupted by three 'Interpolations', which act as a form of development. At this point the performer is given the choice of completing the work as notated or of improvising on material of Commentary II in the manner of the interpolations.

The freedom offered to the performer of *Chalumeau* is of a different order. The piece is almost entirely spatially notated and designed to be played in strict chronological sequence. Like many similar works for solo instrument, e.g. the *Sequenza* pieces by Luciano Berio and the solo items from Vinko Globokar's *Laboratorium*, it employs such new techniques as multiple sonorities, various tonguing methods, and the use of quasi-musical noises. In a cadenza-like passage towards the end the player is instructed to explore 'all possibilities of the instrument in all registers, aggressively'. This is a brief passage of improvisation within limits defined by graphic notation, a common enough procedure in new music, though not commonly found in Lebič's music.

Traditional and graphic notations are much more liberally combined in the organ piece *Okus po času, ki beži*. Detailed reordering or improvisation within microstructures is expected of the performer, although as in *Chalumeau* this does not affect the overall large-scale structure. The use of graphic notation is greatly expanded to indicate the playing of 'tiny, transparent, inarticulate sounds/clusters', 'whistle-sounds', and other variations of tone quality. The

improvisations at the end of the piece, including fragments of plainsong, a passage in the style of Perotin, and another in the key of D minor, introduce a new dimension to Lebič's music. The clash of styles provides a vividly bizarre ending, especially as the organist is instructed to play the flexatone at full volume on three short phrases before the music is suddenly cut by two loud but short organ chords.

The parodistic and ironic juxtapositions of the coda of the organ work do something to prepare us for the imaginative writing of the Quartet for percussion. A precedent for this work could be sought in Milan Stibilj's *Épervier de ta faiblesse*, *Domine* of 1964 and some passages have a passing resemblance to parts of Stockhausen's *Kreuzspiel*. Yet neither of these works can be usefully compared to the *tour-de-force* that is Lebič's Quartet. In it the four players use a wide variety of instruments, and are treated equally, having a broadly similar collection of instruments. This allows 'tutti' passages in which all or most of the players perform exactly the same music and other passages with separate parts but of uniform tone-colour. This is by no means a rigid formula, as Lebič explores numerous solo and accompanimental relationships throughout the piece. At numerous points in the score the players are also given spoken or whispered parts. These are integrated into the musical structure in much the same way as phonetic sounds appear in Lebič's *kons (a)* of 1970. The notation sometimes requires exact pitches. This is particularly notable in a passage (pp.8-11 in the published score), in which the marimbaphone and vibraphone are pitted against two quartets of approximately tuned flower pots (already used two years earlier with great subtlety in *Tangram*). On the other hand Lebič extended his use of the free choice of pitches within defined visual contours, as well as improvisations of various types. The greatest freedom for the performers is exercised in a passage (fig.18 on p.14), in which the players interpret four shapes, independently of each other, in hushed speech accompanied by drumheads being scratched and hit with the nails.

The idea of freedom in performance is interpreted differently in the most substantial work of this group, *Tangram* for chamber orchestra. A tangram is a puzzle of Chinese origin in which the player makes different configurations using all of the seven geometric shapes. This idea is treated with great freedom by Lebič. While the composer cast most of his work in his normal, freely developing but strictly notated manner, he introduced a long passage (pp.21-28 in the published score), in which the musical shapes (the tangrams) are 'fitted together' in performance. These, designated TAN I, II, III 'represent independent structures to be compiled at the conductor's will' (score, p.21). The composer provided the materials, but the coordination, synchronization and, to a certain extent, the dynamics are left to be determined by the conductor. Most of the remainder of the score is carefully designed to contrast various parameters, either simultaneously or successively. The final pages of *Tangram*, however, provide another opportunity for flexibility. Lebič notated all the materials, including a piece of Mozartian parody, but allowed much free coordination. This irregularity and rhythmic freedom is contrasted directly with the regular rhythmic structures played by the three sets of four tuned flower pots. The work as a

whole gives evidence not only of the composer's fertile imagination, but also his ability to give his performers some scope for creativity while still retaining his firm but subtle structural grasp.

Lebič has not been a prolific composer, but has worked carefully with his resources in a meticulous way, revising his work on a number of occasions. He has never used new techniques just to be in fashion, but with constant attention to producing exactly calculated effects. Thus he has not embraced serial techniques nor the simple block textures or ostinatos of, say, Penderecki. His use of melodic lines has been sparing in his orchestral works, although freely developing lines appear often in the chamber pieces. There is always structural interest in Lebič's music, and not just the use of sounds for their immediate effect.

POVZETEK

Lojze Lebič (1934) je eden izmed vodilnih slovenskih skladateljev svoje generacije. Čeprav je napisal nekaj del v tradicionalnem stilu, si je s kompozicijsko zrelostjo osvojil novo teksturalno tehniko. S skupino skladb, kot so Meditacije za dva, Ekspresije, Atelier in Impromptus za klavir, si je utrdil zmožnost tekočega in učinkovitega komponiranja v melodično-teksturalnem stilu svojih sodobnikov. V večjih ansambelskih skladbah, kons (b) in kons (a), je komponiral bolj v zvočnih blokih, a z manj zanimanja za posamezne glasove, s tehniko, ki jo je prenesel na orkestralna dela Korant in Glasovi. Obe deli odsevata močno, obenem pa voljno oblikovno kontrolo. Podobno kot v komornih delih Požgana trava vsebuje jasno izoblikovane melodične linije in to ne samo v solističnem vokalnem partu, pri čemer pa s harmonskimi in ritmičnimi značilnostmi kaže na svoj prehodni značaj. Od kompozicije Impromptu št. 4 (1974) dalje daje Lebič izvajalcu svoje glasbe večjo svobodo. V treh solističnih delih, Sonet, Chalumeau in Okus po času, ki beži, uporablja improvizacijo in svobodno interpretacijo grafične notacije. Elementi parodije se pojavljajo v zadnji med temi skladbami. Kvartet za tolkala razširja uporabo grafične notacije in, kot v kons (a), od izvajalcev zahteva, da govorijo fonetične zvoke, ki so integrirani v glasbeno strukturo. Tangram za komorni orkester predstavlja uspešno kombinacijo elementov, ki naj jih organizira dirigent (tangrame namreč), in drugega gradiva, ki ostaja pod strogo kontrolo skladatelja. Celotna forma je pozorno usklajena. Lebičeva glasba odseva rahločutno ravnovesje med novim in nepreiskušanim ter starim in uspešnim kakor tudi med željo za elegantnimi zvoki in potrebo po trdni oblikovni disciplini.

UDK 782.1 Merku, La Libellula

Pierluigi Petrobelli LA LIBELLULA DI PAVLE MERKÙ
Parma

Non vi è forma o genere musicale che rifletta con tanta immediatezza e precisione l'humus culturale da cui proviene ed al quale si rivolge quanto il teatro in musica. Il rispecchiarsi dello spettatore in quanto avviene sulla scena può verificarsi in modo diretto, attraverso riferimenti ed allusioni precise ed esplicite, contenute nel testo, nella vicenda, nelle immagini sceniche - è il caso degli spettacoli di corte del '600 e del '700; oppure - con tanta maggiore efficacia e con una ricchezza di significati tanto più abbondante - in maniera indiretta, attraverso narrazioni e simboli non sempre a prima vista decifrabili dallo spettatore, o per lo meno senza che vi sia nell'autore la precisa intenzione che questo rispecchiamento si verifichi; ciò avviene soprattutto quando l'autore dell'opera vuole comunicare - attraverso lo spettacolo - un suo preciso messaggio, una sua interpretazione del mondo; ed è quel che accade con *Fidelio* come con *Lohengrin*, con *Pelléas et Melisande* come con *Ulisse* di Dallapiccola. Che l'opera nasca da un impulso soggettivo, da un bisogno di creazione e di comunicazione di un messaggio, oppure sia semplicemente un ben congegnato evento voluto anche da forze extra-artistiche, poco veramente importa, giacché il risultato fondamentale non cambia; in un modo o nell'altro lo spettatore potrà "leggere" la rappresentazione nella chiave a lui più congeniale, ne coglierà senza diaframmi intellettuali o di rimando il significato più autentico.

La libellula, che Pavle Merku ha composto sul libretto in due atti di Svetlana Makarovič,¹ è certamente uno spettacolo teatrale che intende proporre una interpretazione partecipe e sofferta dell'esistenza; un'inchiesta soggettiva sullo scorrere dei nostri giorni, e sul significato che ad essi si può attribuire. Il musicista ha trovato particolarmente congeniale al proprio modo di sentire la serie allusiva di immagini e di simboli che la poetessa slovena articola nella sua vicenda: un uomo ed una donna, un morto ed una sonnambula, rivivono e rievocano, attraverso un dialogo angosciato, non tanto le vicende di quella che fu la loro vita insieme, quanto

¹ *Kažji pastir - La libellula / opera / v dveh dejanjih - in due atti / libretto: / Svetlana Makarovič / glasba - musica / Pavle Merku. (Milano, Casa Editrice Sonzogno di Piero Ostali, 1976.) Klavirski*

piuttosto il continuo dilaniamento cui questa loro vita fu sottoposta, per il persistente influire di forze - per lo più esterne ad essi, ed anzi estranee - che ne distorsero le più spontanee, vere aspirazioni e tensioni. Così ai personaggi che incarnano le banalità, le piattezze, le stupidità che affliggono la vita di ogni giorno - e cioè il Coleottero, la Zia-Topa, il Coro dei Merletti - si contrappongono immagini di bellezza serena e semplice, quali sono appunto il Salice, il Ricordo-Sole, e soprattutto la Libellula, interpretata da una danzatrice, che rappresenta ciò che la donna avrebbe potuto - avrebbe voluto essere, se la sua realtà più vera avesse potuto estrinsecarsi attraverso un contatto con la natura, anzi quasi identificandosi con una delle sue forze. Tutti i simboli positivi della vicenda, infatti, sono sempre ancorati ad esseri o eventi in cui la natura agisce in piena, spontanea libertà.

Una vicenda con intenti tanto dichiaratamente simbolici non poteva essere presentata secondo uno sviluppo logicamente lineare, percorrendo una banale "storia"; ed è infatti attraverso la struttura stessa della narrazione, attraverso l'impianto del libretto, con le sue frequenti alternanze e ritorni, con i continui passaggi da evocazioni di schietto realismo ad idee e persino sentimenti (il "Ricordo-Sole"!) divenuti personaggi, che il messaggio più autentico viene comunicato allo spettatore: di questa nostra vita non possiamo cogliere - o rivivere - che momenti e immagini, in una successione che non segue in alcun modo il movimento lineare del tempo.

Questo modo di intendere il teatro in musica ha una sua giustificazione storica nel contesto culturale da cui l'autore della partitura proviene; di padre sloveno e di madre italiana, Pavle Merku ha vissuto e vive in Trieste, "nella strana inquietata città dove confluiscono tre culture e tre civiltà", per usare le parole di Dallapiccola.² Ed è ben evidente che le visioni dell'espressionismo tedesco, le allucinate e insieme lucidissime costruzioni narrative di Kafka stanno a monte tanto del libretto come della partitura. Devo poi confessare che l'ignoranza mi impedisce di identificare con esattezza la ascendenze di origine culturale slovena, che indubbiamente in quest'opera esistono.

Come nella concezione teatrale e culturale, così quest'ascendenza composita, mitteleuropea da un lato, slava dall'altro - cui si accompagna una innegabile componente italiana - si verifica ed è identificabile nel linguaggio musicale in cui la partitura si realizza, e nella sua organizzazione.³ Il risultato più spettacolare di questa simbiosi culturale sta nel fatto che le parti vocali sono state concepite

izvleček - riduzione per canto e pianoforte. Anche il libretto nelle due lingue, sloveno e italiano, è stato pubblicato dalla medesima casa editrice.

² L. Dallapiccola, Prefazione alle lettere di F. Busoni alla moglie (1955), in *Parole e musica*, Milano, Il Saggiatore, 1981, pp. 300-305: 302; già pubblicato come prefazione a F. Busoni, *Lettere alla moglie*, a cura di F. Schmapp, traduzione e prefazione di L. Dallapiccola, Milano, Ricordi, 1955.

³ Durante la discussione che è seguita alla lettura di questa relazione, l'autore dell'opera ha tenuto a precisare l'influenza esercitata su di lui da Monteverdi nell'essenzialità della dizione e nel valore attribuito alla declamazione della parola, e da Verdi nell'economia

per venire cantate indifferentemente nell'una o nell'altra lingua, sloveno o italiano; un vero *tour de force* di declamazione, che tale forse può apparire più allo sprovveduto studioso di lingua italiana che non al bilingue autore. Inoltre questa complessità culturale si ritrova ancora nell'articolazione del linguaggio musicale, nella sua funzionalità drammatica. Ai differenti piani drammatici che ho cercato di identificare corrispondono altrettanti piani linguistici e stilistici nella partitura, chiaramente discernibili e ben individuabili lungo tutto il corso dell'opera. Il piano brutale, negativo, delle forze avverse all'uomo si incarna in gruppi di suoni adiacenti, presentati verticalmente attraverso secche interiezioni, spesso realizzate attraverso *clusters* sul pianoforte. Tipica, mi sembra, da questo punto di vista l'entrata in scena della Zia-Topa, le sue prime frasi:

Atto I, batt. 401-405.

① $\text{♩} = 84$

A

Jaz!
lo!

Jaz sem le pre-
ti ho con-

šte - la,
la - to,

mi - sli - la si, da mi boš u - šla,
se pensavi di poter sfi - gir - mi

pa si se ušlela!
ti sei sbagliata!

dei mezzi musicali impiegati e la loro organizzazione (con particolare riferimento alle analisi verdiane contenute nel saggio di L. Dallapiccola, *Parole e musica nel melodramma*, cfr. *Parole e musica cit.*, pp. 66-93).

In totale contrapposizione si trova il linguaggio che individua le immagini positive, serene, il mondo insomma che si identifica nella libellula; questo linguaggio si realizza attraverso timbri isolati di strumenti a fiato (oboe, clarinetto) che si incarnano in semplici linee melodiche di ampio respiro, presentate isolatamente, e muovendosi entro un ambito tonale essenzialmente diatonico; come esempio tipico citerei l'evocazione dell'immagine della libellula da parte dell'uomo:

Atto I, batt. 168 - 177.

②

Ti si ka-čji pastir. Ple-ši ga, de -
 Tu sei la li - bel - lu - la, Danza la,

4 3

4 2 3

kle, ple - ši kačje - ga pa - sti - rja, od - ple - ši, iz - ple - ši se ven.
 donna, dan - za, danza la li - bel - lu - la, dan - zan - do tu li - be - ra sa - rai.

Tra questi due piani stilistici opposti si trova quello che raffigura l'ambiente fondamentale della vicenda, cioè il mondo dei morti, il mondo dove il tempo non esiste più, e dal quale la donna-libellula cerca disperatamente di uscire. Le battute iniziali dell'opera serviranno a dare un'idea di questo terzo livello stilistico:

Atto I, batt. 1-10.

$\frac{4}{4}$
♩ = 60-66

③

Zastor: Tema.
Sipario: Bub.

Luč na Mrtveca.
Luce sul Morto.

Luč na Mesečnico.
Luce sulla Sonnambula.

Ma la differenziazione dei piani stilistici non avviene soltanto nella loro successione temporale, attraverso la loro contrapposizione. Molto spesso, anzi il più delle volte al livello stilistico secondo il quale si muovono le voci fa contrasto un altro nell'orchestra, sì che il senso di tensione, di profonda amarezza e solitudine che permea tutta l'opera si attua compiutamente proprio attraverso questo contrasto di stili, attraverso insanabili aporie musicali. Lungo tutto l'arco della partitura si ha la costante sensazione di un divario fisico tra le voci dell'uomo e della donna, la loro disperata volontà di superare la solitudine e l'atemporalità in cui sono immersi, e la impassibile crudeltà della parte orchestrale; alla ricca flessibilità ritmica delle due voci si contrappone la violenza accentuativa dell'orchestra; forse la sensazione più agghiacciante di vuoto, di grigiore, di tristezza in questa partitura si realizza proprio nei momenti in cui una disperata volontà di canto, di movimento libero ed individuale viene continuamente frustrata, elisa, delusa da una scrittura orchestrale densa, che non riesce a portarsi sul medesimo piano stilistico, ed anzi lo contraddice continuamente:

Atto I, batt. 297 - 317.

④ $\text{♩} = 92$ Poco più mosso

S

p *cresc.*

p *mp*

Kril-ca me bo - li - jo, kakor da jih še i - mam.
Mi dol-go - no le a - li, come se le a-ves-si ancor.

p

mp *dim.*

Rada imam son - ce,
Godo del so - le,

3 *riten.* 4

ko da še si - je.
come se splendesse.

B

Zdaj pa je
O - ra la

riten.

cresc.

lu — na y te - bi, hladna ti sre-bri vr-bo-ve o -
lu — na è in te, e ti i-nar-gen-ta gli oc - chi di

2 3 *f*

či sul - ce. La Lu - na te kli - če ven, mo - ja pri -
lu - na ti chia-ma fuo - ri, la mia a-

Con lo stesso procedimento stilistico viene felicemente risolto il problema drammatico forse più complesso, quello di caratterizzare musicalmente il "Ricordo-Sole"; la linea melodica dispiegata della parte del tenore trova un continuo freno, un costante contrasto nella ripetizione ossessiva, più un

"ostinato" che un "ground", nella frase in orchestra:

Atto II, batt. 83-91.

⑤

8 Cas je. Od - ha - ja v svet - lo - boiz te - me. Cas
Il tempo c'è. Rag - giunge la lu - cè dal buio Il tempo

8 je. Snehijaj menja - va z bo - le - či - no. Cas je.
c'è. Cambia il so - ri - so in do - lo - re. Il tempo c'è.

* Pri slovenskih predstavah je takt in orkester izpusti pavzo.

Nelle rappresentazioni in italiano la battuta dura e si tien conto della pausa.

Il continuo incrociarsi di piani stilistici a livello musicale trova un esatto corrispondente nel modo in cui il discorso drammatico si svolge: non già secondo un fluire "logico" e graduato da uno stile all'altro, bensì attraverso contrasti e movimenti a ritroso, attraverso continui *flash-backs* che servono appunto a creare il senso della totale atemporaneità in cui i personaggi si trovano. In questo modo la struttura stessa del linguaggio drammatico-musicale diviene portante del messaggio che è alla base dell'opera: una disperata necessità dell'individuo di non "essere contato", di essere cioè se stesso attraverso un contatto diretto ed amorevole con la natura che lo circonda. Questo a me sembra il senso profondo del simbolo della libellula, e la sua bellissima danza al centro del primo atto tutto questo insieme riesce ad esprimere: il desiderio dell'individuo di manifestarsi, e allo stesso tempo l'impossibilità che ciò avvenga, proprio perché le forze a lui avverse costantemente tendono a negarlo:

Atto I, batt. 178 -184.

⑥ *leggero*

S

Ple — šem, ple — šem
Dan — zo dan — ze di

zla - fo - ze - le - no in ble - šče - če mo - dro, ple — šem...
ver - de - sme - ral - do e di blu splen - den - te, dan — zo...

Il conflitto tra una realtà cruda, banale e violenta da un lato, ed un mondo di serena bellezza dall'altro trova il punto di massima tensione nella parte finale dell'opera, quando l'uomo e la donna rivivono l'episodio della tentata uccisione di lui da parte di lei; la brutale, realistica violenza giunge al suo culmine; dopo che il coro dei vicini (significativamente, non canta né pronuncia parole vere e proprie, ma soltanto conglomerati di sillabe) ha portato con sé fuori scena tanto il morto che la sonnambula, rimane sulla scena un assolo di violino. Come si deve interpretare quest'ultimo gesto musicale? Vorrei leggerlo quale estremo invito alla speranza, soprattutto alla possibilità consolatrice - o per lo meno sublimante - della

musica. Questa lettura pessimistica e triste dell'esistenza si chiude con una parola di fiducia, una parola che la voce umana non sa più dire, ma che lo strumento può ancora pronunciare.

Mi sia concesso, per concludere, di esprimere l'augurio che *La libellula*, presentata nella versione in lingua italiana a Trieste nel 1976, possa venir eseguita anche nella versione in lingua slovena; gli spettatori dell'opera di Ljubljana la potrebbero "leggere" e coglierne il messaggio secondo un'angolatura culturale differente, tanto più ricca quanto più diversa. Sarebbe comunque un'occasione eccellente per verificarne ancora una volta, e in termini diversi, la validità artistica.

POVZETEK

V operni zgodovini in sedanjosti so skladatelji skušali uresničiti prikazano dogajanje v glavnem na dva načina: ali direktno, kot v večini oper 17. in 18. stoletja, ali pa samo nakazujoče, simbolizirajoče, tako da vsakokratni gledalec ima nešteto možnosti razlage identifikacije. V tej smeri je razumeti opero Pavla Merkušja "Kačji pastir" na besedilo slovenske pesnice Svetlane Makarovič, ki razčlenjuje sodobne bivanjske stiske odnosa med moškim in žensko, mrtvecem in mesečnico; ne v obliki "fabule", ampak v sosledju brezčasnih prebliskov. Polikulturalna skladateljeva izhodišča - italijanska, slovenska in nemška, pri čemer libreto in skladateljski pristop vseskozi preveva srednjeevropsko-kafkovski nadih - so našla ustrezen odsev v kompozicijskem jeziku, ki je brezizhodno razpet med temnim in svetlim, sekundno nasičenim in diatoničnim, med grobostjo orkestralnega parta in voljnostjo vokala - svet frustracij, iz katerega ni izhoda.

IMENSKO KAZALO

INDEX

Apfalter, C.J.	13
Auersperg, Hans von	22
Auersperg, Wolfgang Engelbert	20, 22, 28
Babst, Valentin	18
Bach, Johann Sebastian	43, 44, 45
Badalić, Josip	14
Balbi, Lodovico	21
Barbato, Angelo	21
Barthall, Michael	14
Baumgartner, Urban	26
Beethoven, Ludwig van	43, 44, 45, 46, 47, 49
Berio, Luciano	79
Bianco, Pietro Antonio	21, 29
Bizet, Georges	44
Blume, Friedrich	18, 19, 22
Bock, Emil	41, 42, 47, 49
Bohorič, Adam	24, 25, 26
Božič, Darijan	71
Brahms, Johannes	42, 44, 46, 47, 49
Bravničar, Matija	78
Bricht-Pyllemann, Agnes	46, 49
Brown, Howard Nayer	27
Bruck, Arnold de	19
Bruckner, Anton	42, 46, 49
Bryden, John R.	7
Burmester, Willy	44, 45
Busoni, Ferruccio	84
Cherubini, Luigi	43
Chopin, Frédéric	45
Christoph, Theodor	42, 44
Chytráus, David	18
Consolini, Angelo	43
Csajóvácz, Franc	43, 44, 46
Cvetko, Dragotin	5, 6, 17, 18, 22, 24, 25, 26, 32, 35, 36, 41
čajkovski, Peter Iljič	42, 45
čelansky, Jan	45
čerín, Josip	18
Dallapiccola, Luigi	83, 84, 85
Dolničar, Janez Anton	7, 9, 11, 12, 14
Duc, Philippe de	21, 29
Dvořák, Antonín	42, 45
Einstein, Alfred	21, 22
Eitner, Robert	22
Epstein, Julius	42
Eyken, Heinrich van	46

Federhofer, Hellmut	18, 21, 22
Ferrabosco, Matthia	21, 29
Fibich, Zdeněk	45
Franscher, Moriz	47
Franz, Robert	44
Funtek, Anton	43, 48
Funtek, Leo	42, 43, 44, 45
Gallus, Jakob	17, 48
Gernsheim, Friedrich	44
Gerstner, Hans	41, 42, 43, 44, 45, 46
Gladič, Jurij Andrej	9, 10, 11, 13, 15
Gladič, J. Barth.	9, 15
Globokar, Vinko	79
Gluck, Christoph Willibald	47, 49
Gmeiner, Lula	42, 43
Goethe, Wolfgang	35
Gorzanis, Giacomo	21, 29
Grafenauer, Bogo	17, 19
Grbec, Marko	8, 12, 15
Gregorčič, Simon	36
Grieg, Edvard	43, 44, 46
Grünfeld, Alfred	46, 49
Gruntar, Ignacij	39
Gspan, Alfonz	14
Hajdrih, Anton	39
Hauffen, Josef	43, 47
Herberstein, Sigismund Kristof	14
Herold, Johannes	22, 25, 26, 27, 29
Hesbert, René-Jean	7, 10
Heuberger, Richard	47
Hlavka, Fran	35
Höfler, Janez	5, 6, 10, 20, 21, 22, 26
Hofheimer, Paul	26
Hribar, Angelik	35
Hughes, David G.	7
d'Indy, Vincent	67, 68
Jessen, Hermann	45
Jež, Jakob	71
Josquin Desprez	19, 28
Kätzel, Heinrich	20
Keesbacher, Friedrich	43, 47
Kafka, Franz	84, 92
Khisl, Ivan Jakob (Giovanni Giacomo)	21, 25, 26, 27, 29
Khisl, Janez	20, 21, 25, 26, 27, 29
Khisl, Jurij	18, 20, 21, 25, 29
Khisl, Karl	21, 25, 26, 27, 29
Kidrič, Fran	17, 21
Kistner, Fr.	42
Kocbek, Edvard	78
Kocijančič, Štefan	39
Kogoj, Marij	69

Koppel, W.	18
Kos, Milko	6
Kosovel, Srečko	76
Kosovel, Valentin	39
Kuhač, Franjo	31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39
Kuret, Primož	42
Kuschar, Maria	45
Lagkhner (Lackner), Daniel	23, 24
Leban, Avgust Armin	31, 32, 33, 34, 35, 36, 39
Leban, Janko	31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39
Lebič, Lojze	71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81
Lechner, Leonhard	22
Lipphardt, Walther	6, 8
Liszt, Franz	44, 45
Ljadov, Anatolij Konstantinovič	45
Lösche, Georg	24
Loewe, Carl	45
Longo, A.	45
Losenstein, baron	24
Lossius, Lucas	18
Makarovič, Svetlana	83, 92
Marx, Joseph	68
Massarenti, A.	43
Mayer-Mahr	44
Meier, Bernhard	21
Mendelssohn, Felix Bartholdy	35, 43, 44
Merkù, Pavle	83, 84, 92
Merulo, Claudio	21, 29
Monteverdi, Claudio	84
Moser, Hans Joachim	18, 19, 22, 24
Mottl, Felix (Josef)	45
Mozart, Wolfgang Amadeus	43, 45, 46, 80
Mugnone, Leopoldo	35
Nedvěd, Anton	42, 48
Nikisch, Arthur	47
Ohm-Januschowsky	43, 44, 45, 46
Ondříček, Emanuel	45
Ondříček, František	45
Osiander, Lucas	19
Osterc, Slavko	69
Osthoff, Hellmuth	25
Paganini, Nicolo	44
Pech, Irena	44
Pelikan, Maria von	44
Penderecki, Krzysztof	81
Perini, Annibale de	20, 21, 22
Perotinus (Perotin)	80
Pessiack	43
Petrić, Ivo	71, 76
Pirkhert, Eduard	42
Porpora, Nicola Antonio	43
Prešeren, France	36

Prešeren, Janez Krstnik	9, 11
Prill, Josef	47
Radics, Peter	31
Reese, Gustave	19, 20, 25, 26
Reinecke, Carl Heinrich Carsten	47
Rhau (Rau, Rhaw, Raw), Georg	19, 28
Riedel, Louise	45
Rijavec, Andrej	17, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26
Rore, Cipriano de	20, 21, 25, 29
Rubinstein, Anton	43, 44
Růčkauf, A.	46
Rupel, Mirko	17, 18
Saint-Saëns, Camille	46
Sajovic, Rudolf	43, 44, 46
Sannemann, Friedrich	20, 26
Sarti, Federico	43
Schmidt, Vlado	17
Schnapp, F.	84
Schreiber, J.	36
Schubert, Franz	42, 43, 44, 45, 46, 47, 49
Schumann, Georg	45, 46
Schumann, Robert	43, 44, 45, 46
Scomparini, Mary	46
Sebrian, Vilma	44
Sechter, Simon	42
Semnizer, Sebastian	20
Senfl, Ludwig	19, 26
Serato, Francesco	43
Seyff-Katzmayr, Maria	46
Sivec, Jože	23, 24
Smetana, Bedřich	45
Smolik, Marijan	6, 7, 9, 10, 12, 13
Srebotnjak, Alojz	71
Stegnar, Feliks	32, 35
Stekl, Konrad	41
Stibilj, Milan	71, 80
Stockhausen, Karlheinz	80
Strauss, Richard	42, 43, 46
Striccius, Wolfgang	22, 23, 24, 25, 29
Szigeti, K.	8
Škerjanc, Lucijan Marija Štuhec, Igor	51, 56, 57, 59, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70 71
Thallmayer, Frančišek	13, 14
Thalnitscher, Janez Anton	7, 12
Tovačovský, Arnošt Bohaboj	32, 33
Trubar, Primož	17, 18, 26, 28
Valenta, Vojteh	35
Verdi, Giuseppe	84
Volč, Jurij	6
Volkman, (Friedrich) Robert	45
Vormbaum, Reinhold	20, 26

Vurnik, Stanko	18
Wagner, Peter	11
Wagner, Richard	44, 45, 46, 47
Walther, Johann	18, 19, 25, 28
Weber, Carl Maria von	46, 47
Weingartner, Felix	45
Weiss, Mihael	18
Weiss-Ostborn, Rudolf von	42
Wettach, Heinrich	44, 46
Weyler, W.	21
Weyrich, Charles	45
Windspach	35
Wolf, Hugo	43, 44, 46
Wolf, Johannes	8
Zajc, Dane	77
Zepič, Ludvik	42
Zöhrer, Josef	42, 43, 44, 45, 46, 47, 49

Muzikološki zbornik
XIX - Izdal Oddelek za
muzikologijo Filozofske
fakultete v Ljubljani -
Uredil Andrej Rijavec -
Razmnoževanje Pleško,
Rožna dolina, C. IV/36,
Ljubljana - Ljubljana
1984