

MUZIKOLOŠKI INŠTITUT
ZNA NSTVENORAZISKOVALNI CENTER SAZU

De musica disserenda

Letnik/Year IV

Št./No. 2

2008

LJUBLJANA 2008

© 2008, Muzikološki inštitut ZRC SAZU

Izdajatelj / Publisher: Muzikološki inštitut ZRC SAZU

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

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

Glavni in odgovorni urednik / Editor-in-chief: Jurij Snoj

Urednica *De musica disserenda* IV/2 / Editor of *De musica disserenda* IV/2: Metoda Kokole

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

Revija izhaja s podporo Ministrstva za kulturo RS in Agencije za raziskovalno dejavnost RS
The journal is sponsored by the Ministry of Culture RS and by the Slovenian Research Agency

Cena posamezne številke / Single issue price: 6 €
Letna naročnina / Annual subscription: 10 €

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

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

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

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

VSEBINA / CONTENTS

Dissertationes – Studia Varia	5
Katarina Šter	
Two antiphonals from the Charthusian monastery in Žiče: Manuscripts 273 and 7 from the Graz University Library	7
Dva antifonala iz žičke kartuzije: rokopisa 273 in 7 iz Univerzitetne knjižnice v Gradcu	
Nikola Lovrinič	
Palestrina's <i>Vestiva i colli</i> as a model for the parody process in Gabriello Puliti's early works	21
Palestrinov madrigal <i>Vestiva i colli</i> kot model za postopke parodiranja v zgodnjih delih Gabriella Pulitija	
Katharina Larissa Paech	
Johann Pachelbels geistliche Vokalmusik	43
Duhovna glasba Johanna Pachelbla	
Martin Eybl	
The early keyboard concertos in Ptuj: music composed for the Dornava court?	65
Zgodnji koncerti za glasbila s tipkami na Ptuju: glasba, napisana za Dornavski dvorec?	
Radovan Škrjanc	
Novo v poznavanju repertoarja starejših muzikalij cerkvene glasbe v Sloveniji	87
New findings on the repertoire of early church music collections in Slovenia	
Maruša Zupančič	
V iskanju lastne identitete: češki violinisti kot glavni tvorci violinizma na Slovenskem	105
In search of its true identity: Czech violinists as the main creators of violinism in Slovenian lands	

DISSERTATIONES
STUDIA VARIA

TWO ANTIPHONALS FROM THE CARTHUSIAN MONASTERY IN ŽIČE: MANUSCRIPTS 273 AND 7 FROM THE GRAZ UNIVERSITY LIBRARY

KATARINA ŠTER

Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Ljubljana

Izveček: Kartuzija Žiče je v času velikega zahodnega razkola postala sedež kartuzijanskega reda za vse Rimu zveste kartuzije. To viharno obdobje je morda vplivalo tudi na glasbeno življenje samostana. Razprava skuša s primerjavo besedil, melodij in notnih skupin iz dveh žičkih antifonalov (iz 13. in 15. stoletja) vsaj okvirno prikazati spremembe v melodični tradiciji žičkih antifonalov do konca 15. stoletja. Tespremembe so bile najbrž povezane tudi s poskusi poenotenja kartuzijanskega reda po razkolu.

Ključne besede: glasba 15. stoletja, Kartuzija Žiče, kartuzijani, gregorijanski koral.

Abstract: The Carthusian monastery in Žiče (Ger. Seitz or Seiz) played a central role in the history of the Carthusian Order during the turbulent period of the Great Schism, which might have also influenced its musical life. A comparison of the texts, melodies, and note groupings in two Žiče antiphonals from the 13th and 15th centuries can offer at least a vague picture of melodic tradition of the Žiče antiphonals till the end of the fifteenth century. This tradition was probably also connected to the unification of the Carthusian Order after the Schism.

Keywords: fifteenth-century music, Žiče charterhouse, Carthusians, plainchant.

In 1822, the Styrian topographer Charles Schmutz wrote: “The gnawing tooth of time, or rather, vandalism and unparadonable carelessness have almost completely destroyed one of the most venerable monuments of our fatherland.” Jože Mlinarič, author of a monograph on the Žiče and Jurklošter monasteries (or charterhouses), added in 1991: “the word ‘almost’ should be omitted today.”¹

Schmutz’s words were written only fifty years after the dissolution of the Žiče charterhouse. A monastery of venerable history, founded in 1160, it was one of the most important monasteries on Slovenian soil. It was only the nineteenth Carthusian institution established, but it was also the first to be built outside the “authentic” Carthusian countries, France and Italy. Following comparative poverty in the 12th century, the Žiče charterhouse first truly blossomed in the 13th century. Until 1335 it was the seat of the Carthusian German Province (*Provincia Alemaniae*) and, with the foundation of the Upper-German

¹ Schmutz’s quotation and comment upon it are taken from Jože Mlinarič, *Kartuziji Žiče in Jurklošter*, Maribor, Založba Obzorja, 1991, pp. 595–596. This monograph, which has been my main literature on the history of the Žiče charterhouse in this article, also contains a comprehensive summary in English.

Province (*Provincia Alemaniae Superioris*) in 1355, Žiče became its seat. However, the full blossoming of the Žiče charterhouse took place in the 15th century. After its decline in the 16th century, enduring devastation by the Turkish armies and the spiritual crisis in Žiče during the Reformation, monastic life was abandoned for more than thirty years, from 1565 to 1595. The 17th century was again a period of comparative advance. In 1782 Habsburg Emperor Joseph II carried out his reforms, in which he dissolved the Žiče monastery as well as many others.²

Žiče played an extremely important role in the history of the order from 1391–1410, in the time of the Great (Western) Schism, when it became the seat of the Carthusian Order for all charterhouses that remained loyal to the Roman pope. All the rights enjoyed by the superior of *La Grande Chartreuse* (the Great Charterhouse) were accorded to the prior general, who from then on was also the superior of Žiče. Following John of Bari, who died in 1391, the next superior was Brother Christopher, a professed monk from Florence, followed in 1398 by Stephen Macone, a native of Siena. Macone was one of the most outstanding Carthusians in the history of Žiče, whose circumspection and patience paved the way to unity within the whole Order. The records of the general chapter in Žiče show the great efforts of their priors to achieve unity among the monasteries that were loyal to Rome, and to establish regular observance in them as well. During the Schism, the other two charterhouses in Slovenian territory, Bistra and Jurklošter, also enjoyed great esteem because their priors carried out important tasks for the order. In 1403 the last Carthusian institution in Slovenia, the Pleterje charterhouse, was founded; in 1410 it was received into the order.³

After the unification of the Carthusian Order, the number of religious houses greatly increased, and religious life in them received a fresh impulse. The 15th century was a period of general spiritual and economic crisis in Europe. However, it was not until the final decades of the century that some expressly negative consequences of this became evident in Žiče. The helm of that monastery was manned by competent people; later they usually became superiors in other religious houses of the province. However, further development in the Upper German Province was hindered chiefly by numerous wars, and by the devastations of the Hussites and Turks in the second half of the 15th century. Thus, from 1473 to 1477 the general chapter discussed the destiny of the endangered Slovenian charterhouses several times. Where necessary, the monks had to move into other houses of their province or neighbouring provinces. In 1471 Pleterje and Jurklošter were devastated. Although the Turks then raged far and wide around the Žiče monastery, destroying its property, they did not destroy the monastery itself. This fate was to befall the Žiče charterhouse in the following century.⁴

Today only about 120 manuscripts and 100 fragments from the Žiče charterhouse have been preserved, but they can reveal much about spiritual activity in this monastery.⁵

² J. Mlinarič, op. cit., 1991, pp. 582–596.

³ J. Mlinarič, op. cit., 1991, pp. 135–172 and 585–587.

⁴ J. Mlinarič, op. cit., 1991, pp. 586–588.

⁵ Nataša Golob, *Srednjeveški rokopisi iz žičke kartuzije (1160–1560)*, Ljubljana, Narodna galerija, 2006, p. 7.

In Žiče and the neighbouring Slovenian charterhouses, tightly connected in the spiritual brotherhood,⁶ many intellectuals, men of letters, and skillful copyists left their marks.⁷

At the end of the Middle Ages, the Žiče library was undoubtedly a very large one. When he visited the monastery in 1487, Paolo Santonino wrote about its library with astonishment: "In the monastery can be seen over two thousand volumes from all departments of knowledge, for the most part written on parchment."⁸

In the 16th century, in addition to the other troubles of the Carthusians in Žiče, Archduke Charles II of Graz ordered them to lend their books to the Jesuits, who had just founded the University of Graz. At the end of the century they managed to regain some books, but not all of them. Many books were also destroyed in the peasant uprising of 1635. After the dissolution of the Žiče charterhouse in 1782, the best books were sent to Vienna, the bulk of the remainder to Graz, and some also to Ljubljana. Many others were damaged, lost, or sold.⁹ Today most of the Žiče manuscripts are kept in the Graz University Library, some of them in national libraries in Ljubljana, Vienna, Prague, and some in other places.

However, the 15th century has left us more manuscripts from Žiče than any other century, among them many music manuscripts, which are among the most beautiful codices of Žiče. Altogether, there are three graduals, six antiphonals, hymnals, and psalters, as well as many music fragments from the Middle Ages.¹⁰ Surprisingly, five nearly complete antiphonals from the 15th century, none from the 14th century, and only one from the end of the 13th century are preserved. These manuscripts can offer the first picture of the musical life of a religious house during a certain period. Their individual characteristics and the differences between them can be seen by means of comparison, for which the earliest and the latest antiphonals of the Middle Ages, which stand 200 years apart, have been chosen.¹¹

⁶ On 26 October 1415, the priors of the Slovenian charterhouses gathered in Žiče to confirm this brotherhood formally. The brotherhood was confirmed again in 1481. See J. Mlinarič, op. cit., 1991, p. 187.

⁷ To mention only the most important authors: the poet Sifrid of Schwaben, who lived in the Jurklošter charterhouse in the 13th century; the poet and writer Conrad of Hainburg and Philipp of Žiče, poet and author of the most important medieval epic poem about Mary's life composed in German; both stayed at the Žiče charterhouse at the beginning of the 14th century; as well as both priors of Jurklošter and Žiče from the time of the Great Schism, Michael of Prague and Stephen Macone. At the end of the 15th century, Nicholas Kempf from Jurklošter was of particularly great importance. Much information is given in the chapter on literary activity in J. Mlinarič, op. cit., 1991, pp. 466–497. See also: Jože Mlinarič, *Odnos kartuzijanov do knjige in naše slovenske kartuzije*, *Knjižnica* 26/1–2 (1982), pp. 23–46; 29–34; Jože Mlinarič, *Duhovna podoba in pomen srednjeveških samostanov na Slovenskem*, *Zgodovinski časopis* 47/4 (1993), pp. 489–495; 493.

⁸ Paolo Santonino, *Popotni dnevniki*, transl. by Primož Simoniti, Klagenfurt, Mohorjeva založba, 1991, p. 87. Santonino did not mention the library of the lower monastery for the lay-brothers in Špitalič, although it may also have existed at that time. N. Golob, op. cit., p. 19–20 and 23.

⁹ N. Golob, op. cit., p. 14; J. Mlinarič, op. cit., 1982, pp. 39–41; J. Mlinarič, op. cit., 1991, pp. 466–497.

¹⁰ The list of the preserved medieval manuscripts and fragments from Žiče is given in N. Golob, op. cit., pp. 121–133.

¹¹ Both manuscripts have been studied using digital photographs from the Graz University Library.

Manuscript 273 from the Graz University Library is one of the earliest nearly completely preserved Carthusian antiphonals (there are *lacunae* of 11 folios at the beginning of the manuscript, some other folios, and 6 folios at the end). Today it contains 247 folios measuring 298 × 197 mm; originally it was approximately 35 × 24 cm but the edges were cut in the 17th century.¹² Its provenance is not yet clear; some scholars have confirmed its strong connections with France on the basis of notation,¹³ but others stress that especially the initials show great influence of the Italian masters and the “Italianizing” style of that time.¹⁴ Even the Žiče charterhouse itself is not excluded as a place of provenance.¹⁵ The manuscript dates from about 1280.¹⁶ It has ten lines of text and music and it is notated in French square notation on a staff of four red lines; clefs are given for F, C1, and (rarely) G1. The manuscript is certainly the work of several copyists. With regard to the melodies, there is an exceptional likeness to another Carthusian antiphonal from the same period, manuscript Lyon 509 from the Ste-Croix-en-Jarez charterhouse.¹⁷ The Žiče antiphonal shows traces of use through a long period because it has numerous later additions; however, because of some ambiguous places in the manuscript it is difficult to distinguish between the original and added layers. Many of the additions were obviously contrary to the earlier record and the manuscript could not have avoided certain “corrections” such as additions of B-flats or drawing the lines between the first note and the following group of notes in the melismatic sections.

Manuscript 7 from the Graz University Library is the largest antiphonal from the Žiče charterhouse and dates from the second half of the 15th century.¹⁸ It shows great similarities to other Žiče manuscripts of the time. It contains 293 folios measuring approximately 535 × 370 mm, but it was even larger originally, probably about 8–10 cm taller and around 3–4 cm wider.¹⁹ This manuscript also features square notation on a staff

¹² N. Golob, op. cit., p. 70. See also Rudolf Flotzinger, *Die notierten mittelalterlichen Handschriften aus der Kartause Seiz, Srednjeveška glasba in njene evropske vzporednice / Medieval Music in Slovenia and its European Connections*, ed. Jurij Snoj, Ljubljana, ZRC SAZU, Založba ZRC, 1998, pp. 51–66: 56.

¹³ R. Flotzinger, op. cit., p. 56. Carthusian authors also connect this manuscript with France; Augustin Devaux describes the manuscript as “venant de la chartreuse de Seitz” in his *unpublished Introduction à une édition critique de l’antiphonaire cartusien*, Sélignac, 2000, pp. 3–20: 5.

¹⁴ N. Golob, op. cit., p. 70.

¹⁵ Another of Devaux’s notes on the manuscript says “Provenance: la chartreuse de Seitz,” which could mean that the Žiče charterhouse itself could be the place of provenance. See letter from Gabriel van Dijck, *La Grande Chartreuse*, 19 February 2008.

¹⁶ This date is given in N. Golob, op. cit., p. 70. Flotzinger places the manuscript in the period after 1259 and before 1300: R. Flotzinger, op. cit., pp. 56–57. Augustin Devaux suggests that the manuscript was copied between 1271 and 1318 (the office of St. Mary Magdalene is an appendix and there is no office for the feast of the Holy Sacrament). Letter from Gabriel van Dijck, op. cit.

¹⁷ This could well be explained by the fact that they came into being in the connection with the same person, Prior Hismido or Hismion, who was first prior at the Žiče charterhouse and then went on to the Ste-Croix-en-Jarez charterhouse. Letter from Gabriel van Dijck, op. cit. On Prior Hismido, see also J. Mlinarič, op. cit., 1991, p. 65.

¹⁸ R. Flotzinger, op. cit., p. 57. Golob suggests that the manuscript was written around 1478. N. Golob, op. cit., p. 102.

¹⁹ N. Golob, op. cit., p. 102; R. Flotzinger, op. cit., p. 57.

of four red lines (these lines were drawn in after the notes); the clefs are C1 and (rarely) F. It was in use for a long time, which is evident from later additions. Some bifolios were replaced with later ones in the late Renaissance, and some other bifolios of the original Manuscript 7 were re-used as covers for new manuscripts.²⁰

The texts studied in the selected parts of Manuscripts 273 and 7 from Graz (Advent season and Christmas) are the same. The 13th-century manuscript uses fewer text abbreviations, and its rubrics are richer; the incipits are also more clearly indicated (there are both more text and more music incipits than in Manuscript 7). In the later manuscript, the first letters of the name *Maria* and the *repetendum* texts are usually small capital letters, also coloured red. Such differentiation of names and different text units is unknown in the earlier manuscript. The use of vertical lines in the staff in Manuscript 7 also shows awareness of the text content and its structural units.

As far as the spelling of the words is concerned, most differences arise from the very common Latin spelling convention that substitutes *ti* for *ci* in Manuscript 7. There are many examples of different spelling in the same places of both manuscripts, such as *gratiam/graciam*, *mentietur/mencietur*, *generationes/generaciones*, *penitentiam/penitenciam*, *fortior/forcior*, *montium/moncium*, *dominantium/dominancium*, *nationes/naciones*, and so on. However, some of these words are sometimes written with the same spelling in both manuscripts (*iusticia*, *milicie*, etc.). There are also other cases in which the spelling is different (the first spelling can be found in MS 273): *assum/adsum*, *sompnis/somnis*, and also in the case of the name *Ihesu/Iesus*. The letter *u* – appearing as both *u* and *v* – can also be written in different ways in both manuscripts, sometimes even as *w* (*vv*): *euangelistam/evangelistam/evvangelistam*. A single or doubled *i* in one manuscript can be replaced with *y* in another (*labijs/labys*, *ioseph/yoseph*, etc.). Both manuscripts have the words *michi* and *nichil* written the same way, but the way the letter *h* is used is different in the word *pulchrrior/pulcrior* (MS 7), and there is an interesting detail in the text of the *seculorum amen*: MS 273 uses only the consonants and the vowel *o*, and MS 7 only the vowels of these words. In both manuscripts there are also some obvious scribal errors, which appear more frequently in MS 7.

With regard to the music, Carthusian manuscripts are special because they use many vertical lines in the staff. Manuscript 273 has these only in front of the repeated parts of the responsories. A later hand added some thin, curving lines in the staff to define which notes belong to which syllables. Manuscript 7 is richer in this respect: the responsories have vertical lines after the intonation and before the *repetendum*, but also between individual music and text units. These lines give the pieces clearer formal structure; in many cases they are found before the conjunction *et* – it seems that they also take into account the structure of the Bible verses with their parallelisms.

Scholars have expressed heterogeneous opinions about the use and number of B-flats in the Carthusian manuscripts of the late Middle Ages. In the printed edition of the Carthusian antiphonal from 1612, the number of B-flats was radically reduced; it only had five B-flats for the first two weeks of Advent.²¹ The manuscript Carthusian

²⁰ N. Golob, op. cit., p. 102.

²¹ A. Devaux, op. cit., p. 15.

antiphonals show a different number of B-flats for this liturgical period, which enabled Augustin Devaux to create a hypothesis about two schools of Carthusian melodies – the first being *La Grande Chartreuse*, with a modest number of B-flats, and the second being the Portes charterhouse, which used B-flats abundantly. Two manuscripts from Žižče were taken into consideration in his research: Manuscript 273, which has twelve original B-flats, and Manuscript 21 from the 15th century with nine B-flats; in this respect, both are similar to *La Grande Chartreuse* manuscripts.²² Nevertheless, caution is warranted because Manuscript 273 begins only within the second week of Advent and probably had more B-flats originally. This manuscript also has later additions of B-flats (thinner letters compared to the original thicker ones), which were not considered in Devaux’s research because they were not a part of the original manuscript. However, I have found fifteen notated original B-flats, five B-flats after the key signatures, and twelve later additions in Manuscript 273. Manuscript 7 has 24 notated B-flats for the first week of Advent, and 25 B-flats for the second one. It is not clear whether all of them are original – the writing is very light, and in some places it is barely visible. If most of them are original, this would show more resemblance to the Portes tradition than to that of *La Grande Chartreuse*. The two manuscripts seem to be more alike because of the later additions, although B-flats do not always appear in the same pieces (see II.4 in Figure 3).

Two other characteristics of the Carthusian antiphonals also testify to the existence of two melodic groups. There are two different melodies of the antiphons *Qui non accipit* and *Christus peccata nostra* for the feast of *Exaltatio crucis*. One “pair” belongs to *La Grande Chartreuse* melodic tradition and the other to Portes.²³ The antiphons in Manuscript 7 entirely agree with the common melodies of *La Grande Chartreuse*, as well as with the melodies of Manuscript 21 from the Graz University Library (another 15th-century antiphonal from Žižče). Manuscript 273 has *lacunae* in this part.



Figure 1
Milfa melodic variants.

Another characteristic is the existence of two melodic variants of the typical motive that appears frequently in the 8th mode responsories (see Figure 1). The second note of this motive can be either *elmi* or *ffa*. In general, the *fa* variant is employed more frequently in the manuscripts of the Portes tradition, and the manuscripts from *La Grande Chartreuse* mostly have *mi*. Of the 25 examples given in Devaux’s article, in which Manuscript 273 was given as having 8 *fa*’s and 7 *mi*’s in the first 15 examples, Manuscript 7 always has the *mi* variant, just like Manuscript 21.²⁴ However, Manuscript 273 is much more complicated: in some places it is obvious that the previous *fa* had been scratched out and that *mi* was written over it. This was certainly not a notator’s error because this

²² A. Devaux, op. cit., pp. 15–16.

²³ A. Devaux, op. cit., pp. 6–7.

²⁴ A. Devaux, op. cit., pp. 7–10.

situation appears too often, and sometimes both variants occur in the same responsory. Even Devaux enlisted some of the scratched-out *mi*-variants in his list of *fa*-variants. Most surprising, the majority of the melodies primarily written in Manuscript 273 actually use the *fa* motive.

For the same psalm verse, which follows the same antiphon in both manuscripts, Manuscript 273 sometimes gives a different psalm intonation than Manuscript 7. Such is the case with some psalm verses of the 8th mode antiphons in Manuscript 7, in which the psalm intonation begins on the same note where its antiphon ends (g–a–c, the common intonation of the eight psalm tone), but in Manuscript 273 the first note is different (f–a–c). Both intonations are followed by the same termination – G: c–c–h–c–a–g (e.g., see *Dominus regnavit*: 14v.10 in Manuscript 273 and 27r.8 in Manuscript 7; and *Magnus dominus*: 16r. 3 in Manuscript 273 and 28v.6 in Manuscript 7). This may indicate efforts to bring the antiphon and its psalm closer to each other in terms of modality in the later manuscript. In some other cases – albeit rarely – there is even a completely different melody for the same psalm verse, following the same antiphon in both manuscripts.

Manuscripts 273 and 7 differ in one more respect: the melismatic sections demonstrate different graphic features. Some authors have already drawn attention to the changes in Carthusian choir-book notation in the 15th century. Klein pointed out the changes in the ligatures, and he wrote about this period: “The *podatus*, *salicus*, and *scandicus* were divided into their components and the single notes simply lined up. The sign which lasted the longest time was the *climacus*.”²⁵

In connection with the 15th-century Žiče antiphonals, Flotzinger writes that square notation gradually became simpler over the course of the 15th century. He theorizes that the notes became rhythmically equalized and that the monks’ singing gradually became slower.²⁶ Even the image of the notes in Manuscript 7 does not give us any impression of rapidity. Some folios are full of single notes for which the notator visibly stopped after each sign – nearly every square note is finished with a distinctive line. Puncti in the shape of a rhombus, which are relatively frequent in Manuscript 273, appear here only *in compositione*.

From the representative examples, which appear frequently in Manuscripts 273 and 7 and are given in the illustrations below, the graphic differences resulting from different groupings of notes may be seen. Here I have sketched out the basic forms that can be found in Manuscript 273 (on the left side of the figures), and their corresponding forms from the same chants in Manuscript 7 (on the right side of the figures, marked with an asterisk). These are:

- I (Figure 2): a single note (punctum) followed by a podatus (figure of scandicus) and other groups that contain this basic form;
- II (Figure 3): a single note (punctum) followed by a torculus and connected patterns;

²⁵ Johann Baptist Klein, *Der Choralgesang der Kartäuser* 1, p. 36 (Berlin, 1910, PhD dissertation), cited in Carol Steyn, *The Manuscripts of Gosnay*, *Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 45/1–2 (2004), pp. 225–236: 231.

²⁶ R. Flotzinger, *op. cit.*, pp. 60–61.

2

1. *et et*
2r.5 10r.9

2. *quo quo*
2r.3 10r.7

3. *e o e o*
2r.8 10v.4

4. *angelum angelum*
2r.3 11r.2

5. *na na*
14r.8 26r.9

6. *fiet fiet*
2v.2 10v.9

5

1. *ho ho*
14r.6 26r.9

2. *re re*
1r.1 8v.2

3. *a a*
2v.3 11r.2

4. *mi num mi num*
2v.6 11r.6

5. *bunt bunt*
2r.3 10r.6

6. *sa sa*
1v.8 3v.7

3

1. *cor cor*
4v.2 13r.6

2. *nus nus*
14v.2 26v.7

3. *do do*
2v.6 11r.5

4. *ver bum ver bum*
16v.10 29v.3

6

1. *ni ni*
14v.2 26v.7

2. *ve ve*
14v.4 27r.1

3. *ne que ne que*
17r.6 30r.3

4. *ex ex*
2r.5 10r.8

4

1. *mi mi*
2r.3 10r.6

2. *ue nit ue nit*
2r.4 10r.7

Figures 2–6
Graphic variants of the melodies in MSS 273
and 7.*

* A list of the chants from which these examples are taken is given in the appendix.

- III (Figure 4): a single note (punctum) followed by a torculus resupinus and connected patterns;
- IV (Figure 5): a clivis at the beginning with different groups of notes that follow;
- V (Figure 6): a torculus at the beginning with different groups of notes that follow.

Of course, these are not all of the possible groupings. Many larger groups may be composed from these basic forms. However, for the majority of more complicated examples, the solution in Manuscript 7 is a “chain” of notes in which grouping is no longer visible (e. g., example IV.5 in Figure 5).

The earlier manuscript tends to begin the melismatic group with a single note. This aspiration is in many cases “corrected” by a later hand by adding the line between the single note and the following podatus, as in example I.1 (Figure 2). This results in a three-note group, which might in some cases be the original one. However, in many places it is clear that the line between punctum and podatus was not part of the original manuscripts. Later periods, probably even the 14th century, obviously lost the tendency of isolating the first note. The single note in the beginning of the melisma in Manuscript 273 becomes a part of a note group in Manuscript 7, usually a podatus. Thus, for example, a scandicus can be written in another way, with a podatus before a punctum – but was this pattern also sung in a manner different than the earlier one?

Another interesting detail seen in Manuscripts 273 and 7 is the manner of drawing a single note and also a group of notes. The quill usually makes a small line at the beginning of a note, at the start of the hand movement, in the earlier antiphonal, and ends the notes with small closing lines, but the later antiphonal stresses the end of a single note as well as the note groups much more. The number of small lines that close the notes is larger in the later manuscript.

Certainly, the existence of a large number of music manuscripts is the most eloquent proof of an animated musical life in Žiče. The level of literacy and scholarship in the whole Carthusian Order was very high during the late Middle Ages;²⁷ each monk devoted much of his working day to reading, writing, and copywork²⁸ – and so it also was in Žiče, where music manuscripts also seem to have been copied. Nonetheless, a small community of twelve monks could not have needed so many antiphonals only for themselves.²⁹ A large number of antiphonals – and only antiphonals! – and fragments of antiphonals from Žiče in the 15th century raise suspicions that they were copied for other Carthusian monasteries. For example, Manuscript 21 had been at the Gaming charterhouse for a while – perhaps as a sample for copying?³⁰

²⁷ Leah Morrison, *Constructing Cantus Securus: Reaping Advice from Cantor Cartusienensis*, *Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 45/1–2 (2004), pp. 189–200: p. 194.

²⁸ L. Morrison, op. cit., p. 192.

²⁹ Flotzinger, op. cit., p. 61; Maria Mairoid, *Zur Bibliotheksgeschichte der Kartause Seitz, Die Kartäuser in Österreich*, *Analecta cartusiana* 83/1, Salzburg, Institut für Anglistik und Amerikanistik der Universität Salzburg, 1980, pp. 21–47: 23.

³⁰ Flotzinger, op. cit., p. 62.

Copying manuscripts in Žiče for other charterhouses seems even more probable if one remembers the respectable role that the monastery played in the time of the Great Schism. The priors of Žiče always worked toward unity in crucial moments. After the Schism, the unity in the whole Order had to be regained anew, and with it also the unity of the Carthusian liturgy. A role in reforming the antiphonals was perhaps entrusted to the Žiče monastery, which copied them for other charterhouses.

Flotzinger presumes that the high consistency of the melodies from the 13th-century antiphonal and the late medieval Žiče antiphonals could be explained by the fact that the monks purposefully intended to return to the old, authentic Carthusian antiphonal.³¹ On the other hand, similarities in the melodic variants of the 15th-century Žiče antiphonals and the tradition of *La Grande Chartreuse* could mean the same thing: new attachment to the authentic Carthusian tradition as the means of achieving spiritual and formal unity within the Order. The historical and cultural significance of the Žiče charterhouse – even to music manuscripts – may actually have been in its unifying role. This suggests that it could be more important for the history of the Carthusian Order than has been assumed to date.

³¹ Flotzinger, op. cit., p. 60.

Appendix

List of the chants from which the examples in Figures 2–6 (I–V) are taken.

I	Liturgical occasion	Genre	Incipit	Syllable	MS 273	MS 7
I.1	Dominica 2 Adventus	Re 9	Montes Israel	<i>et</i>	2r.5	10r.9
I.2	Dominica 2 Adventus	V/Re 7	Tunc exultabunt	<i>quoniam</i>	2r.3	10r.7
I.3	Dominica 2 Adventus	Re 10	Ecce dominus veniet	<i>eo</i>	2r.8	10v.4
I.4	Dominica 2 Adventus	Re 11	Quomodo fiet hoc	<i>angelum</i>	2v.3	11r.2
I.5	Vigilia Nativitatis Domini	Re 1	Sanctificamini hodie	<i>crastina</i>	14r.8	26r.9
I.6	Dominica 2 Adventus	Re 11	Quomodo fiet hoc	<i>fiet</i>	2v.2	10v.9

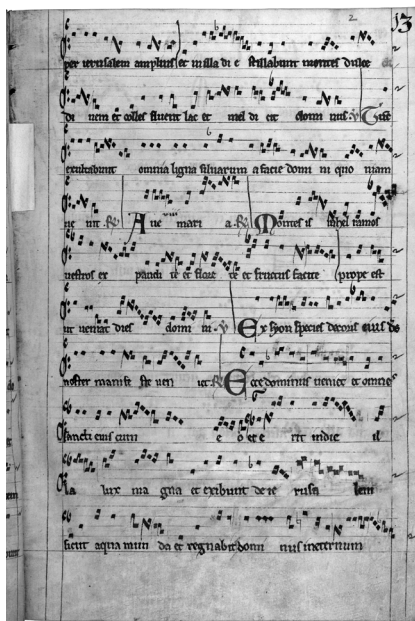
II	Liturgical occasion	Genre	Incipit	Syllable	MS 273	MS 7
II.1	Fer. 6 Hebd. 2 Adventus	An	Veniet fortior me	<i>corrigiam</i>	4v.2	13r.6
II.2	Vigilia Nativitatis Domini	Re 2	Constantes estote	<i>dominus</i>	14v.2	26v.7
II.3	Dominica 2. Adventus	V/Re 11	Ne timeas Maria	<i>dominum</i>	2v.6	11r.5
II.4	Nativitas Domini	Re 1	In principio erat verbum	<i>verbum</i>	16v.10	29v.3

III	Liturgical occasion	Genre	Incipit	Syllable	MS 273	MS 7
III.1	Dominica 2 Adventus	V/Re 7	Tunc exultabunt	<i>domini</i>	2r.3	10r.6
III.2	Dominica 2 Adventus	V/Re 7	Tunc exultabunt	<i>venit</i>	2r.4	10r.7

IV	Liturgical occasion	Genre	Incipit	Syllable	MS 273	MS 7
IV.1	Vigilia Nativitatis Domini	Re 1	Sanctificamini hodie	<i>hodie</i>	14r.7	26r.8
IV.2	Dominica 2 Adventus	Re 1	Ierusalem cito veniet	<i>merore</i>	1r.1	8v.2
IV.3	Dominica 2 Adventus	Re 11	Quomodo fiet hoc	<i>Maria</i>	2v.3	11r.2
IV.4	Dominica 2. Adventus	V/Re 11	Ne timeas Maria	<i>dominum</i>	2v.6	11r.5

IV.5	Dominica 2. Adventus	V/Re 7	Tunc exultabunt	exultabunt	2r.3	10r.6
IV.6	Dominica 2. Adventus	Re 6	Sicut mater	Ierusalem	1v.8	9v.7

V	Liturgical occasion	Genre	Incipit	Syllable	MS 273	MS 7
V.1	Vigilia Nativitatis Domini	Re 2	Constantes estote	egrediemini	14v.2	26v.7
V.2	Vigilia Nativitatis Domini	V/Re 2	O Iuda et omnes	vestrum	14v.4	27r.1
V.3	Nativitas Domini	Re 2	In propria sua	neque	17r.6	30r.3
V.4	Dominica 2 Adventus	Re 5	Montes Israhel	expandite	2r.4	10r.8



Figures 7 and 8

Folios 2r and 2v from Manuscript 273 (Graz University Library; with permission).



Figures 9 and 10

Folios 10r and 10v from Manuscript 7 (Graz University Library; with permission).

DVA ANTIFONALA IZ ŽIČKE KARTUZIJE: ROKOPISA 273 IN 7 IZ
UNIVERZITETNE KNJIŽNICE V GRADCU

Povzetek

Kartuzija Žiče (nem. Seitz) na ozemlju današnje Slovenije je bila prva kartuzija, ustanovljena zunaj matičnih dežel kartuzijanskega reda – Francije in Italije. Za kartuzijanski red je bila zlasti pomembna v obdobju velikega zahodnega razkola, ko je med letoma 1391–1410 postala sedež generalnega priorja vseh kartuzij, zvestih rimskemu papežu. Prav priorji žičke kartuzije so v tem času imeli ključno vlogo pri ponovni združitvi reda.

Tako pomembno obdobje je prav gotovo vplivalo tudi na glasbeno življenje kartuzije. Prvo podobo o njem lahko izpričujejo ohranjeni glasbeni rokopisi, ki jih je največ prav iz 15. stoletja – časa, ki je neposredno sledil razkolu. Med njimi izstopa veliko število antifonalov, ki se v veliki meri navezujejo na melodično tradicijo Velike kartuzije: žički kartuzijani so jih verjetno prepisovali tudi za druge samostane. Primerjava besedil, melodij in notnih skupin v dveh žičkih antifonalih iz Univerzitetne knjižnice v Gradcu – Rokopisa 273 s konca 13. ter Rokopisa 7 s konca 15. stoletja – izkazuje spremembe v glasbeni tradiciji žičkih antifonalov. Čeprav v obeh antifonalih skoraj povsod najdemo iste melodije, se njihovi zapisi razlikujejo, saj so note v melizmatskih sklopih drugače razporejene v posamezne skupine, kar bi lahko pomenilo tudi drugačno izvedbo teh melodij.

Zdi se, da se je glasbeno življenje žičke kartuzije v 15. stoletju, po razkolu, ki je pretresel slovito enotnost do tedaj trdnega kartuzijanskega reda, še bolj navezalo na tradicijo Velike kartuzije. Tako so si žički menihi tudi na področju liturgije in glasbe prizadevali za duhovno in formalno enotnost reda ter s tem nadaljevali pot, ki so jo v kriznem obdobju razkola nakazali žički priorji.

PALESTRINA'S *VESTIVA I COLLI* AS A MODEL FOR THE PARODY PROCESS IN GABRIELLO PULITI'S EARLY WORKS

NIKOLA LOVRINIĆ
Glazbena škola Labin

Izvleček: Številni kompozicijski slogi, ki jih je Gabriello Puliti (ok. 1580–1644) uporabil v svojih prvih dveh tiskanih zbirkah s preloma 16. stoletja nedvomno odsevajo razpon njegovega osnovnega glasbenega urjenja. Uporabo raznovrstnih slogov v komponiranju enake glasbene zvrsti – motetov oz. večernih psalmov – lahko morda razumemo tudi kot vajo v skladateljskih postopkih. Med glasbenimi postopki, ki jih je Puliti uporabil, je še posebno zanimivo parodiranje. V motet *En dilectus meus* iz zbirke *Sacrae modulationes* (1600) je Puliti na primer vstavil temo iz madrigala *Vestiva i colli* (1566) G. P. Palestrine. Skladateljevemu lastnemu, povsem homofonemu uvodu v motet sledi dobesedni citat prvega dela Palestrinovega madrigala, transponiran za kvinto navzdol, z le neznatnimi ritmičnimi spremembami, potrebnimi zaradi novega podložnega besedila.

Ključne besede: glasba 16. stoletja, Gabriello Puliti, Giovanni Pierluigi da Palestrina, postopek parodiranja.

Abstract: A wide range of compositional styles used by Gabriello Puliti (c. 1580–1644) in his earliest printed collections from the turn of the century undoubtedly reflect his basic musical training. His application of a variety of styles to a single musical genre – motet or vesper psalms – can also possibly be seen as practice in the art of composition. Among the principles employed by Puliti, parody is especially interesting. In his motet *En dilectus meus*, included in the collection *Sacrae modulationes* (1600), Puliti interpolated a theme from Palestrina's madrigal *Vestiva i colli* (1566). Puliti's own completely homophonic opening is followed by a literal quotation of the first part of Palestrina's madrigal transposed a fifth downward with some slight deviations from the original in rhythm required to fit the music to different words.

Keywords: sixteenth-century music, Gabriello Puliti, Giovanni Pierluigi da Palestrina, parody process.

The biography of Gabriello Puliti (c. 1580–1644) is mainly based on information from the titles and dedications of his printed collections,¹ and from the information contained in the *Acta Provinciae Dalmatiae, Istrae et Epyri* (1588–1653), very well preserved documents of the then Coastal Province of Franciscan Conventuals, which embraced the whole of the

¹ See Metoda Kokole, "Servitore affezionatissimo fra Gabriello Puliti" and the dedicatees of his published music works (1600–1635). From institutional commission via a search for protection to an expression of affection, *De musica disserenda* III/2 (2007), pp. 107–134.

Istrian and Dalmatian coast from Trieste to the south together with the islands.² Puliti most probably joined the Tuscan province of the Franciscan Conventuals at his birthplace of Montepulciano in Italy. From his first two known collections, published before his move in 1604 to Istria (today mostly part of Croatia) – the only two not printed in Venice – we may conclude that he probably spent his early years in his native Tuscany, first working as *maestro di coro* in the monastery of Pontremoli, and afterwards as organist in the monastery of St. Francis in Piacenza.³

Puliti's first publication, representing the first evidence of his compositional activity, was a collection of four and five-parts motets, entitled *Sacrae modulationes*, issued in 1600 at Parma, during the period of his activity in Pontremoli, by the renowned Italian printer Erasmo Viotti and dedicated to Scipione Zambeccari of Pontremoli.⁴ The composer was obviously younger than twenty at the time of this publication.⁵ Although we still don't know much about Puliti's childhood and schooling, it is possible to demonstrate from his early works that he was well acquainted with the polyphonic legacy of the late Renaissance, as well as with the novelties of the Florentine school. We may also speculate about his connection with the Florentine monastery of Santa Croce, cited in one of his later dedications.⁶

If we consider the way in which Puliti composed his motets in his 1600 collection, it is clear that most of them were built as successions of episodes, polyphonic and homophonic

² For Puliti's biography and bibliography see Metoda Kokole, Introduction, in Gabriello Puliti, *Sacri concentus (1614)*, *Pungenti dardi spirituali (1618)*, ed. Metoda Kokole, *Monumenta artis musicae Sloveniae* XL, Ljubljana, ZRC SAZU, 2001, pp. XIII–XV. The recently finished complete edition of Puliti's works in *Monumenta artis musicae Sloveniae* comprises seven volumes, which contain the composer's ten completely preserved collections (vols. XL, XLII, XLIV, XLVI, XLVIII, L and LIV).

³ During the period of Puliti's activity in Piacenza, his collection of five-part psalms with *basso continuo*, titled *Integra omnium solemnitatum vespertina psalmodia* (RISM P 5647), was published by Simone Tini's successors and Giovanni Francesco Besozzi in Milan in 1602. See Gabriello Puliti, *Integra omnium solemnitatum vespertina psalmodia (1602)*, ed. Nikola Lovrinić, *Monumenta artis musicae Sloveniae* LIV, Ljubljana, ZRC SAZU, 2008.

⁴ See Gabriello Puliti, *Sacrae modulationes (1600)*, ed. Nikola Lovrinić, *Monumenta artis musicae Sloveniae* L, Ljubljana, ZRC SAZU, 2006.

⁵ After the dedication in the original publication there is a six line-epigram by poet Antonio Bononi from Pontremoli, that describes Puliti as "the most skilled in music" ("vir musicae peritissimum"). Although it is a question of usual descriptions in the similar collections of the period, this very information brings us to the thought that he was earlier known as a musician and it may suggest that this is not the first musical work he composed.

⁶ In the dedication to the collection of monodic motets *Pungenti dardi spirituali (1618)* Puliti (who signed himself as "Toscano, Cristiano, et per gratia particolare di Giesù Cristo Franciscano Conventuale") thanks the fathers of the Florentine monastery of Santa Croce for their having admitted him among themselves in the past ("mentre m'hanno honorato in prendermi, et anoverarmi per Padre di cotesto nobilissimo Convento di Santa Croce"). According to Giuseppe Radole it is not possible to establish when Puliti lived in Florence. It is nevertheless reasonable to assume that in the quoted dedication the composer refers to the years of his spiritual and musical formation. As proposed by Metoda Kokole, it is possible that while staying at the Santa Croce monastery he was a pupil of its famous school, *Lo Studio di Santa Croce*. Giuseppe Radole, *La musica a Capodistria*, Trieste, Centro studi storico-religiosi Friuli-Venezia Giulia, 1990, p. 37; and M. Kokole (ed.), op. cit., 2001, p. XIII, note 3.

sections of varying lengths, depending on the length of the lines of text in each section. Even though the pieces mainly reflect the traditional polyphonic style, individual motets contain a significant number of homophonic passages – a feature obviously influenced by the legacy of madrigal. The influence of the late sixteenth-century madrigal on this collection is further attested by changes of metre, the use of dotted rhythm in triple metre, especially in exclamations (e.g. “cantate Domino” and “consolamini”) or actions (e.g. “plaudite manibus”), i.e. namely the use of madrigalisms in order to emphasize certain aspects of the text. Puliti uses dissonance only sporadically, as a secondary technique for emphasizing the character of the words; rhythm is his primary vehicle for this purpose. Sudden changes from longer to shorter note-values are frequent and the same is also true of transitions from duple to triple metre. We see the same features in Puliti's own madrigals from his collection *Baci ardenti* (1609).⁷

A comparison with Puliti's later works,⁸ however, points to an important difference in compositional approach in these early motets that makes the heterogeneity of this first collection even more obvious. The *Sacrae modulationes* show that Puliti occasionally experimented with different compositional techniques and notational methods, which resulted in extremely varied pieces. I would go even further, proposing that, if published separately or in a compilation, it would be difficult on a stylistic basis to attribute these works to the same composer. The use of these diverse techniques suggests that Puliti as a young composer tested his technical knowledge, which he adapted from other composers and authorities who were his models. Thus, the collection *Sacrae modulationes* can be understood as a kind of “intellectual” exercise in compositional techniques, as practice in the process of shaping of the composer's individual style. The same characteristic can also be attributed to the collection of vesper psalms, *Integra omnium solemnitarum vespertina psalmodia*, printed two years later, which also represents the composer's early phase of compositional output.⁹

Within the long list of principles and techniques used by Puliti, the one which is the focus of my attention in this article is parody. According to the present state of research, it has become clear that there is scarcely a single genre of sixteenth-century music untouched by the parody process. Musical settings of the Mass Ordinary constitute perhaps the richest store of examples for the study of this procedure. However, the technique also infiltrated the madrigal, chanson, motet, Magnificat¹⁰ settings and instrumental music. So it is not

⁷ For example, a comparison between the slow sections of the motet *Versa est in luctum* and the madrigal *Io moro, ecco ch'io moro* – both come last in the respective collections – shows not only a shared mournful character, but also obvious quotations in some voices. In the opinion of Janez Höfler the madrigal points to the style of Luca Marenzio. See Gabriello Puliti, *Baci ardenti* (1609), *Armonici accenti* (1621), eds. Bojan Bujić and Ennio Stipčević, *Monumenta artis musicae Sloveniae* XLIV, Ljubljana, ZRC SAZU, 2003, p. 81; and Janez Höfler, *Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem*, Ljubljana, Partizanska knjiga, 1978, p. 48.

⁸ Counting this collection of motets, Puliti was the composer of 36 known sacred and secular works, printed mostly in Venice between 1600 and 1635. For a list of his works see Ivano Cavallini, *Musica, cultura e spettacolo in Istria tra '500 e '600*, Firenze, Leo S. Olschki, 1990, pp. 197–217.

⁹ On this collection see note 3 above.

¹⁰ See for example Colleen Reardon, Two Parody Magnificats on Palestrina's *Vestiva i colli*, *Studi musicali* XV/1 (1986), pp. 67–99.

strange, at least not at first sight, that Puliti in the seventh of his 21 motets of the collection *Sacrae modulationes, En dilectus meus*, interpolated the famous Palestrina's madrigal *Vestiva i colli*, as a kind of announcement of his adherence to parody process, which will become especially prominent in his later works.

As Alfred Einstein suggested, Palestrina's madrigal *Vestiva i colli* was one of the best-known works of the sixteenth century.¹¹ It first appeared in print in the collection *Il Desiderio, Secondo Libro de madrigali a cinque voci, De diversi Auttori* published at Venice by Girolamo Scotto in 1566.¹² It is also important to stress here that for over a century after its first debut, this composition inspired a large number of composers.¹³ As Colleen Reardon wrote:

The poem is in traditional sonnet form and Palestrina, following a long-established practice in madrigal settings, uses the text of the octave for his *prima pars* and that of the sestet for his *secunda pars*. But it is by drawing on chanson composers' preference for clearly delineated repeated sections, that is, by setting both quatrains of the octave to the same music, that Palestrina achieves the clarity of form which was to prove so attractive to future composers. Palestrina further strengthens the unity of this formal plan by employing motives similar to those from the *prima pars* within the *secunda pars*. Apart from its formal structure, a great deal of the madrigal's charm lies in its suave melodic lines, clearly directed vertical sonorities and short, distinct motives.¹⁴

The concise but precisely presented facts in this quotation obviously inspired Puliti, who took them perhaps too literally. Namely, after a completely homophonic opening (bars 1–19), presumably his own, Puliti continues *En dilectus meus* (bars 20–112) with a strict quotation of the first part of Palestrina's madrigal transposed a fifth downward. Some slight deviations from the original in rhythm occur as the consequence of adapting the music to fit different words.¹⁵

The beginning of *En dilectus meus* was composed as a kind of introduction and preparation for what follows. The mainly four-part homophonic structure of this section is based on a simple rhetorical principle: "En dilectus meus loquitur mihi" ("My darling raises his voice and speaks to me") from the Song of Songs serves as an introduction to the main focus of the text. After these opening words, we expect a grammatical colon, a

¹¹ Alfred Einstein, *The Italian Madrigal*, vol. I, Princeton and New Jersey, Princeton University Press, 1949, p. 318.

¹² For a newer edition of this work see Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Il libro primo dei madrigali [spirituali] a 5 voci*, ed. Raffaele Casimiri, *Le opere complete di G. P. da Palestrina IX*, Rome, Edizioni Fratelli Scalera, 1940, pp. 117–121. My further discussion of *Vestiva i colli*, as well as further citations, are based on this edition.

¹³ For a list of composers so far known who used Palestrina's madrigal in their masses, motets, magnificats, canzonettas and instrumental compositions see the project of the Università degli Studi di Bologna, Dipartimento di Musica e Spettacolo: Gianmario Merizzi (ed.), *Contributo alla bibliografia di Vestiva i colli* (2002), <http://www.muspe.unibo.it/Corso/corsi/sdm/vic/index.htm> (2 July 2008). Puliti should also be added to this list.

¹⁴ C. Reardon, op. cit., p. 72.

¹⁵ The edition of Puliti's motet *En dilectus meus* at the end of this article is taken from N. Lovrinić (ed.), op. cit., 2006, pp. 30–36.

moment of concentration for something important that has to be said. And what follows are, of course, the words addressed to the speaker's beloved, composed in two quatrains, perfectly suited in their structure to be underlaid to Palestrina's madrigal.

However, what is confusing is Puliti's downward transposition of Palestrina's music, since the determination of the mode of *Vestiva i colli* is the most intriguing aspect of its analysis. As Colleen Reardon claims, an examination of the individual voices of Palestrina's madrigal yields what seems to be an uncomplicated picture: the soprano range is a^1-f^2 and the two tenors encompass $a-a^1$; bass and alto outline $d-d^1$ and d^1-d^2 octaves respectively.¹⁶ These ambitus suggest the Hypodorian mode, which is also supported by the first point of imitation (i.e. the A–D leap in the soprano and the tenors is answered by a D–A leap in the alto and bass); but, as Harold Powers¹⁷ points out, the frequent use of motives which emphasize the following configuration (see Example 1) is more in character with a transposed Dorian, or in post-Glarean terms, an Aeolian mode:



Example 1

The configuration emphasized by frequent use of motives in Palestrina's madrigal.

In addition, there are many more cadences on A than on D, including the final cadence. So, the very first question that arises from this short elaboration is, of course, "What is the mode of Palestrina's madrigal?": Dorian, Hypodorian or Aeolian? And this has been the main stumbling-block in analyzing this madrigal, from late sixteenth and early seventeenth-century theorists to today's musicologists. Citing the shifting relationship between D and A, Powers finds that Dahlhaus' term "modally indecisive" aptly characterizes Palestrina's madrigal.¹⁸

However lucidly argued Powers' discussion of the problem of mode in *Vestiva i colli* may be, in the case of Puliti's *En dilectus meus*, we are still left with the difficulty of explaining the transposition of Palestrina's music from its original mode (let us accept for the moment that it is *in d*) to the transposed mode *in g* with B-flat in the key signature, resulting in a very deep register. May this transposition from the high into a low register be explained by the hypothesis that the composition was adapted to the vocal apparatus Puliti had at his disposal as *maestro di coro* in Pontremoli? Given that Puliti was in an early phase of the process of mastering technical details of the polyphonic composition, is it possible that one of the reasons for the transposition is hidden behind a specific solfeggio exercise? Or is it a question of something much more important and deeper? In any event, Puliti exerted considerable effort, not only to achieve the correspondence of chanting of the Italian madrigal *par excellence* but also to organize the word underlay to correspond

¹⁶ C. Reardon, op. cit., p. 72.

¹⁷ Harold S. Powers, The Modality of "Vestiva i colli", *Studies in Renaissance and Baroque Music in Honour of Arthur Mendel*, ed. Robert L. Marshall, Kassel, Bärenreiter, 1974, pp. 31–46.

¹⁸ H. S. Powers, op. cit., p. 39.

appropriately with Palestrina's notes, often with identical verbal sounds to the original madrigal (see Example 2 and Appendix: G. Puliti, *En dilectus meus*, bars 20–30).

1

S
Ve - sti - va_i col - li_e le cam - pa - gne_in - tor - - - - no, in -

A
Ve - sti - va_i col - li_e le cam - pa - gne_in - tor - no,

T. I.
Ve - sti - va_i col - li_e

T. II.

B

Example 2

Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Vestiva i colli*, *Prima pars*, bars 1–11 (after the edition by R. Casimiri).

One of the answers may lie in the original notation of both compositions, i.e. the use of the so called high clefs or *chiavette* in Palestrina's original print.¹⁹ The voices of Palestrina's madrigal are notated in a typical high clef-combination as follows: Soprano – G2,²⁰ Alto – C2, Tenore I – C3, Tenore II (Quinto) – C3 and Basso – F3. The transcription of this composition in his *opera omnia* uses modern clefs²¹ and adheres to the originally notated pitch of the voices.²² It is well known that in vocal compositions, and especially in compositions with *basso continuo* that started to emerge at the beginning of the seventeenth

¹⁹ *Chiavette* – meant to ease the transposition of a mode – derives from the *chiavi naturali* or *chiavi madri*. On the intricate use of cleffing in the Italian practice of the 16th and 17th centuries see Patrizio Barbieri, *Chiavette and Modal Transposition in Italian Practice* (c. 1500–1837), *Recercare* III (1991), pp. 4–79; and Patrizio Barbieri, *Chiavette*, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 5, 2nd edition, London, Macmillan Publishers Limited, 2001, pp. 597–600. On the practical purpose of *chiavette*, see Jeffrey G. Kurtzman, Tones, modes, clefs and pitch in Roman cyclic Magnificats of the 16th century, *Early Music* XXII (1994), pp. 641–664.

²⁰ Indicating that *g* is on the second line of the five-lines system.

²¹ The C2 clef is modernized as the G2 clef, and so is the C3 clef, but with the octave transposing sign. The Basso part is, regardless of the original F3, modernized as the bass F-clef (F4).

²² For example, the transcription made by Sabine Cassola in 2004 takes account of this historical fact, i.e. the high clef-combination and its modern interpretation, because all the voices are transposed down a fifth with B-flat in the key signature. See Sabine Cassola (ed.), *Vestiva i colli e le campagne* (Giovanni Pierluigi da Palestrina), *Music files* (2004), http://www.cpd.org/wiki/index.php/Vestiva_i_colli_e_le_campagne (Giovanni_Pierluigi_da_Palestrina) (2 July 2008).

century, it was common to notate vocal parts so as to avoid the use of ledger lines and to preserve the identity of the mode, while the pitch of the *basso continuo* part indicated the general pitch of the complete vertical “harmony”. The latest musicological discoveries on the subject reveal that all Italian vocal music from the sixteenth and early seventeenth century written in *chiavette* likely call for transposition of a fourth or a fifth down.²³ In *a cappella* compositions the issue was not as acute, because singers could easily select any pitch as *Ut*, wherever it was indicated on the staff. The problem becomes critical when voices are joined with instruments whose pitch is fixed, especially the organ.

Puliti was obviously acquainted with the contemporary practice of notating polyphonic pieces in transposed as well as natural keys, so in *En dilectus meus* he returned all the vocal parts of Palestrina's madrigal to their natural state according to the Patrizi's second rule in the article cited in footnote 23 as follows: Cantus – C1, Altus – C3, Tenor – C4, Quintus – C4 and Bassus – F4. The transcription of this motet in Puliti's *opera omnia* uses modern clefs and adheres to Puliti's original pitch of the voices. But due to the transposition by a fifth down in comparison with Palestrina's madrigal the ambitus of voices changes considerably and appears rather low today. However, it should be considered that the naming of voices is different today and inappropriate for the matter at hand. The names Cantus, Altus, Tenor, and Bassus had a different meaning and connotation in the sixteenth and seventeenth centuries. Puliti's ranges of voices match those used by Viadana (*Cento concerti ecclesiastici*, 1602) or Monteverdi (*Magnificat a 7*, 1610, transposed a fourth down).²⁴

In order to avoid the most extreme low notes in his transposed version of Palestrina, Puliti intervened in Palestrina's original score. Since the Bassus would have repeatedly reach low *D*, instead of the downward jump *G–D* as in Palestrina's original, Puliti jumps upward a fifth: *G–d* (see Example 3 and Appendix: G. Puliti, *En dilectus meus*, bars 46–51 and 86–91). And such cases confirm my hypothesis about Puliti's care for the vocal capacities of the singers he had at his disposal.

²³ Following the practice as understood from the contemporary treatises the transpositions could be realised as follows: a) if the mode is shown with *chiavette* and the key-signature has a flat, the composition is transposed a fourth up (at a modern performance the texts needs to be read a fourth lower and ignore the flat); b) if the mode is shown with *chiavette* but without a flat in the key-signature, the composition – to avoid the lowering – is transposed a fifth up (at a modern performance the texts needs to be read in its natural position by transposing it by fifth down and adding a flat). See also P. Barbieri, op. cit., 2001, pp. 599–600.

²⁴ On the question of *chiavette*, transposition and *ambitus* in Monteverdi's *Vespers* see Andrew Parrott, Transposition in Monteverdi's *Vespers of 1610: An 'Aberration' Defended*, *Early Music* XII (1984), pp. 490–516; Andrew Parrott, Monteverdi: Onwards and Downwards, *Early Music* XXXII (2004), pp. 303–317; and Jeffrey Kurtzman, Pitch and Transposition, *The Monteverdi Vespers of 1610: Music, Context, Performance*, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 404–411.

67

S mi dis-se'in gui-der-don di tan-ti'o-no-ri

A tan-ti'o-no-ri a

T. I. ri a te li col

T. II. no-ri, di tan-ti'o-no-ri

B ri, di tan-ti'o-no-ri a te li

Example 3

Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Vestiva i colli*, *Prima pars*, bars 67–72 (after the edition by R. Casimiri).

The use of Palestrina's music in this motet highlights the fact that apart from the homophonic introduction, this piece is the only composition in the *Sacrae modulationes* composed entirely polyphonically with more or less strict imitation throughout all the voices. This is also the only composition where one can find the so called *cambiata*, a typical passing dissonance of the old Roman school (bars 58–60, 98–100 and 110–112).²⁵ This motet, thus, is a unique experiment in traditional contrapuntal technique, quite probably prompted by and coupled with Puliti's interest in exploring the parody process through Palestrina's madrigal.

Because the music of Palestrina is quoted intact except for the transposition, can we actually speak of the parody process or parody technique here, when it is more a case of quotation than manipulation and variation of the chosen model? According to *The New Grove Dictionary*, parody is a term used to denote a technique of composition primarily associated with the sixteenth century involving the use of pre-existing material.²⁶ It is clear that such a definition opens the gate to a wide range of possible interpretations, because the pre-existing material can be quoted or borrowed in a new composition – resembling more the technique of contrafactum – as well as being used for manipulation by absorbing its themes, rhythms, chords and chord progressions into a new piece. What constitutes the parody process is a question that has been and continues to be open to debate in the musicological literature.²⁷ Even though my example represents no more

²⁵ A *cambiata* is a descending passing dissonance that jumps a third down before resolving to upward to the note a step below the first pitch.

²⁶ Michael Tilmouth and Richard Sherr, Parody (i), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 19, 2nd edition, London, Macmillan Publishers Limited, 2001, p. 145.

²⁷ One of the suggestions is that parody technique of the 16th century and later can be distinguished from examples of borrowing because 16th-century parody is based on the structural technique of points of imitation. Quentin W. Quereau, for example, limits himself to motivic manipulation as

than a competent manipulation of the copy-paste method, I have nevertheless applied the term “parody” because Puliti’s *En dilectus meus* is handled with skill and imagination by the young composer, so that the composition can be seen as an exercise in studying and using well-known material, which plays an important role in parody compositions of the sixteenth century.

The next question that emerges from this discussion is why Puliti chose the text *En dilectus meus* from the Song of Songs for incorporating the secular music of Palestrina. What was Puliti’s goal in doing this? For what occasions was this and the other motets from *Sacrae modulationes* intended?

The motets of *Sacrae modulationes* cover many occasions in the Church year; there is no special emphasis on any type of the feast, though specific texts may be appropriate to particular feasts or types of feasts. As Jerome Roche put it, although the term “liturgical music” may normally be understood to embrace all church music written for performance in connection with the sacred rites, it also has a more specialized meaning: actual settings of texts prescribed by the liturgical books for any particular day or feast. In addition, any text that does not correlate with those given in the liturgical books may be treated as “extra-liturgical”.²⁸ So, the texts of particular motets, although not totally non-liturgical, as seems at first sight, can also be utilized as “spiritual recreation” in a secular context. It is obvious that the arrangers of Latin *contrafactae* of vernacular secular works expected their labors to be used as motets in the divine service, probably also Puliti’s goal. However, the key to the repertoire that bridges over the difference between the “Latin” and the “vernacular” lies in the very concept of “spiritual recreation”: the “Latin” and the “Italian” are merely two sides of the same coin, and composers of the period wrote and published numerous madrigals and *canzonette spirituali*. Although all Puliti’s motets have, of course, Latin texts, their predominantly homophonic and simple musical style suggests not only the possibility of their free use in the liturgy, but also for the devotional needs of the Franciscan monastery as well as the secular citizens of Pontremoli.

En dilectus meus, derived from the Song of Songs, fills a particular niche in this devotional repertoire. As Jerome Roche affirms, the Song of Songs was a well-explored quarry for composers of the more sensuous type of motet, for it was the nearest biblical text to the love poetry of the period.²⁹ Nevertheless, these texts are not as liturgically unsuitable as we might imagine, since brief extracts from the Song of Songs occur in the Office as antiphons on many Marian feasts.³⁰ According to the rubric beneath the title

the most important single activity within the total transformational procedure that has come to be known as parody. See Quentin W. Quereau, Sixteenth-Century Parody: An Approach to Analysis, *Journal of the American Musicological Society* XXXI/3 (1978), pp. 407–441. For interpretations of this term with references to the old treatises as well as newer musicological discussions see in M. Tilmouth and R. Sherr, op. cit., pp. 145–147; and C. Reardon, op. cit., 1986, pp. 77–79.

²⁸ Jerome Roche, *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi*, Oxford, Clarendon Press, 1985^R, p. 40.

²⁹ J. Roche, op. cit., p. 46.

³⁰ See Robert Kendrick, *Sonet vox tua in auribus meis: Song of Songs Exegesis and the Seventeenth-Century Motet*, *Schütz-Jahrbuch* 16 (1994), pp. 99–118. Kendrick discounts the sensuous aspects of these texts on the grounds of the long history of their exegesis as allegories for the love of the soul for Mary, Christ for the Church, Christ for the soul etc.

in the index of the *Sacrae modulationes*, *En dilectus meus* – “In festo Sanctae M[ariae] V[irginis]” – Puliti’s motet is suitable for any feast of the Virgin. In her dissertation dedicated to sacred music based on the Song of Songs, Jane Elizabeth Dahlenburg explained that during the sixteenth and seventeenth century the text continued to be used in both spoken and sung portions of the Catholic rite. However, she admits that the Roman rite, and therefore the Song’s function in it, continued to change until at least 1630 in both existing and new Marian feasts.³¹

Apart from genre and usage issues, a comparison of both texts – *En dilectus meus* composed in two quatrains and the first two quatrains of the sonnet *Vestiva i colli* – reveals the obvious similarity of their themes. And the structure of the text *En dilectus meus* in two quatrains at the same time made it suitable for adaptation to Palestrina’s madrigal with its *AAI* structure.

Text source: Salomon, Song of Songs 2, 10–12.

En dilectus meus loquitur mihi

*Surge, propera, amica mea,
columba mea, et veni,
Iam enim hiems transiit,
imber abiit et recessit*

*Surge, propera, amica mea,
columba mea (speciosa mea, formosa mea) et veni
flores apparuerunt in terra nostra
tempus putationis advenit.*

Text source: The sonnet of Ippolito Capilupi.³²

*Vestiva i colli e le campagne intorno
la primavera di novelli onori
e spirava soavi arabi odori,
cinta d'erbe, di fronde il crin adorno,*

*Quando Licori, a l'apparir del giorno,
cogliendo di sua man purpurei fiori,
mi disse in guidardon di tanti ardori:
“A te li colgo et ecco, io te n'adorno”.*

³¹ On the texts from the Song of Songs and on the Song in the Catholic liturgy itself, as well as its use on the five concrete musical examples (G. P. da Palestrina, A. Cifra, A. Banchieri, S. Bonini and S. Patta), see Jane Elizabeth Dahlenburg, *The Motet c. 1580–1630: Sacred Music based on the Song of Songs, diss.*, Chapel Hill, UMI Microform, 2001.

³² For the list of editions of this sonnet see G. Merizzi (ed.), op. cit.

It is common knowledge that a long series of composers used Palestrina's madrigal for parody, each of them transforming it in their own way into different genres: for example, Costanzo Porta in *Missa secundi toni* (1578),³³ Josepho Ascanio and Carlo Berti in their Magnificats (1582 and 1593),³⁴ Adriano Banchieri in the motet *En dilectus meus* published in his collection *Ecclesiastiche sinfonie* (1607),³⁵ etc. The setting that is especially intriguing is the last one, since both composers, Puliti and Banchieri, although in completely different manner and style, parodied *Vestiva i colli* with exactly the same words in a motet (see Example 4). That, of course, gives rise to new questions and possible interpretations, as Ivano Cavallini speculates: can we express a reasonable doubt that the selection of the identical secular theme for the same motet in those two examples is not totally accidental?³⁶ In Banchieri's version, after the more or less homophonic introduction with the play on a descending short motif on the words "en dilectus meus loquitur mihi", followed by a developed sequence on "surge", there is a clear quotation of Palestrina's opening at "surge propra amica mea".

Example 4

Adriano Banchieri, *En dilectus meus*, bars 11–26 (after the edition by G. Vecchi).

Orfeo Vecchi had already applied a similar procedure, using the same words as Banchieri, for his manipulation of Palestrina's madrigal in his five-part motet *Surge propra amica mea* in his collection *Motetti di Orfeo Vecchi Maestro di Cappella di S. Maria della Scala e d'altri eccellentissimi Musici* (1598).³⁷

³³ See Lilian Pibernik Pruett, Parody technique in the masses of Costanzo Porta, *Studies in musicology. Essays in memory of Glen Haydon*, ed. James W. Pruett, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1969, pp. 211–228.

³⁴ On these musicians and their parodies see C. Reardon, op. cit., 1986, pp. 67–99.

³⁵ For a detailed biography of this composer, see Oscar Mischiati, *Adriano Banchieri. Profilo biografico e bibliografia delle opere*, extract from *Annuario 1965–1970 del Conservatorio di musica "G. B. Martini" di Bologna*, Bologna, Casa Editrice Patron, 1972. A transcription of Banchieri's entire composition is in Giuseppe Vecchi, *Le Accademie Musicali del Primo Seicento e Monteverdi a Bologna*, Bologna, A.M.I.S., 1969, pp. 105–108.

³⁶ I. Cavallini, op. cit., 1990, p. 62.

³⁷ See *Sacred Music in the Italian Cinquecento outside Venice and Rome*, <http://www.hoasm.org/IVO/IVOCinquecento.html> (2 July 2008).

In his early opus, it would scarcely be surprising that Puliti as a young composer in search of his individual compositional style took over some themes and approaches from other Renaissance authorities, perhaps his teacher. However, it is difficult to trace such sources at this time. Moreover, one should admit that in motets and madrigals, in pieces written at approximately the same time to the same or similar texts, analogies and parallels could quite naturally occur, whether in declamation, rhetorical figures, or madrigalisms. On the other hand, according to the practice of polyphonic music in the sixteenth century, openly acknowledged quotations served to pay reverence to some prominent master or to confirm affiliation to some school. Such quotations are usually clearly indicated in compositions so that there can't be any doubt about their function; one of the possibilities was, of course, the parody procedure, used by many composers in the context of the Counter-Reformation to convert a secular idiom to a devotional purpose.

Puliti's parody of Palestrina's madrigal, as elaborated in this paper, wasn't the only instance of parody in Puliti's oeuvre. Puliti again returned to the same Renaissance authority in the collection *Il secondo libro delle Messe a quattro voci una concertata, e l'altra da choro con il basso continuo per sonar nell'organo* (1624) where he parodied (this time in the more traditional sense of the word) Palestrina's madrigal *Là ver l'Aurora* in the second mass.³⁸ Furthermore, Palestrina wasn't the only model for the parody process in Puliti's works.³⁹

Finally, there is one more recently discovered curiosity to discuss briefly. In Krakow's Cathedral archive the Altus and the Quintus part-books of Puliti's collection of vespers for five voices and *basso continuo*, entitled *Integra omnium solemnitatum vespertina psalmodia Beatae Mariae Virginis* (1618), are preserved, a collection that was until recently thought to be lost and that was not recorded in the printed version of the RISM catalogue or its Supplement.⁴⁰ From the preserved materials it is possible to see

³⁸ See Gabriello Puliti, *Il secondo libro delle messe (1624)*, ed. Ennio Stipčević, *Monumenta artis musicae Sloveniae* XLVIII, Ljubljana, ZRC SAZU, 2006, p. 25.

³⁹ In the collection of *mascherate* entitled *Ghirlanda odorifera* (1612), Puliti joined the group of composers who took over De Rore's madrigal *Ancor che col partire* from 1547, achieving *trasmutazione* according to his own compositional imagination. See Ivano Cavallini, Četiri parodije Gabriella Pulitija i problem mise u Istri u prvoj polovici 17. stoljeća, *Muzikološki zbornik* XXVII (1991), pp. 39–46. On the manipulation of the monodic motet *O quam dulcis* of Bartolomeo Barbarino in Puliti's collection *Pungenti dardi spirituali* (1618) see Ivano Cavallini, Un riferimento "padano": Bartolomeo Barbarino dopo il 1607, *La musica sacra in Lombardia nella prima metà del Seicento*, Atti del convegno internazionale di studi, eds. Alberto Colzani [...], Como, A.M.I.S., 1988, pp. 223–243.

⁴⁰ Information on its present location derives from Marta Pielech's article on *musicalia* in the Cathedral in Cracow, where there is also a copy of Puliti's second book of masses of 1624 mentioned above. The title-page reads as follows: "INTEGRA OMNIUM / SOLEMNITATUM / VESPERTINA PSALMODIA / Beatae Mariae Virginis / Juxta Ritum S. R. Ecclesiae Quinque Vocibus decantandis. / AUCTORE F. GABRIELE DE PULITIS / Ordinis Min: Con: S. Francisci, / Et in Cathedrali Ecclesia Iustinopolitana Organista. / Cum Basso pro Organo. / OPUS VIGESIMUM PRIMUM / CUM PRIVILEGIO. / VENETIIS, / Apud Iacobum Vincentium 1618." See Marta Pielech, Do repertuaru kapel wawelskich. Starodruki muzyczne zachowane w archiwum Katedry Wawelskiej, *Muzyka* XLVI/2 (2001), pp. 59–91. The work is dedicated to the Triestine nobleman Benvenuto Petazzi ("Signor di Sbornzenech, Castel novo e S. Servolo, etc."), great protector of

that this was wholly new music, different from Puliti's other psalm collections, with an exception that should be mentioned here to complete this study. At the end of this opus Puliti republished the very same piece, *En dilectus meus* – the parody of Palestrina's madrigal *Vestiva i colli* – from his motet collection *Sacrae modulationes* (1600). Although this claim is based on only two of five vocal parts, its concordance in every detail as well as Puliti's rubric – “Vestiva i colli del Palestrina” – printed in both of the preserved parts, leaves no doubt that it is the same composition, with the addition of a *basso continuo* (or more probably, *basso seguente*) according to the collection's title-page itself (“Cum Basso pro Organo”).

The cases presented in this paper illustrate that Puliti's fascination with Palestrina was greater than one might expect, and that it would be inappropriate to connect his artistic development exclusively with the Florentine and Venetian schools. Based on the heritage of traditional Renaissance polyphony, the early phase of his compositional output reflects influences from diverse stylistic streams of the Italian compositional circle that enriched the musical language of the sixteenth and first half of the seventeenth centuries. Besides paying reverence to the great master, by incorporating Palestrina's madrigal in his motet, Puliti openly displayed his model for studying and practicing the techniques of Renaissance polyphonic music; and such a procedure in his youth is at the same time a harbinger of his future stylistic development. Now that his entire preserved opera have recently been published in a critical edition, this development can finally be thoroughly explored through stylistic analysis and evaluation.

Puliti's order, literary man and a high-ranking Habsburg military official. On the dedication and the dedicatee of this collection see M. Kokole, op. cit., 2007, p. 118.

Appendix

Gabriello Puliti, *En dilectus meus* (*Monumenta artis musicae Sloveniae* LIV, Ljubljana, ZRC SAZU, 2008, pp. 30–36; with permission of the publisher).

En dilectus meus

Gabriello Puliti
(c. 1580–1644)

Musical score for the first system of "En dilectus meus". It features five vocal parts: Cantus, Altus, Tenor, Quintus, and Bassus. The music is in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "En di - le - ctus me - us lo -".

Musical score for the second system of "En dilectus meus". It continues the five vocal parts from the first system. The lyrics are: "- qui - tur mi - hi, en di - le - ctus me - us lo - qui - tur mi -".

Copyright © 2006 by Muzikološki inštitut, ZRC SAZU, Ljubljana, Slovenija
Vse pravice pridržane – All rights reserved
Fotokopiranje ie prepovedano! – Photocopying prohibited!

12

- hi, lo - qui - tur mi - hi, lo - qui - tur mi - - -

- hi, lo - qui - tur mi - hi, lo - qui - tur mi -

- hi, lo - qui - tur mi - - - hi, lo - qui - tur -

lo - qui - tur mi - hi,

- hi, lo - qui - tur mi - hi, lo - qui - tur mi -

18

- - - hi, Sur - ge, pro - pe - ra, a - mi - ca me - -

- - - hi, Sur - ge, pro - pe - ra, a - mi - ca

mi - - - hi,

mi - - - hi, Sur - ge,

- - - hi,

24

- a, a - mi - - - - - ca me -

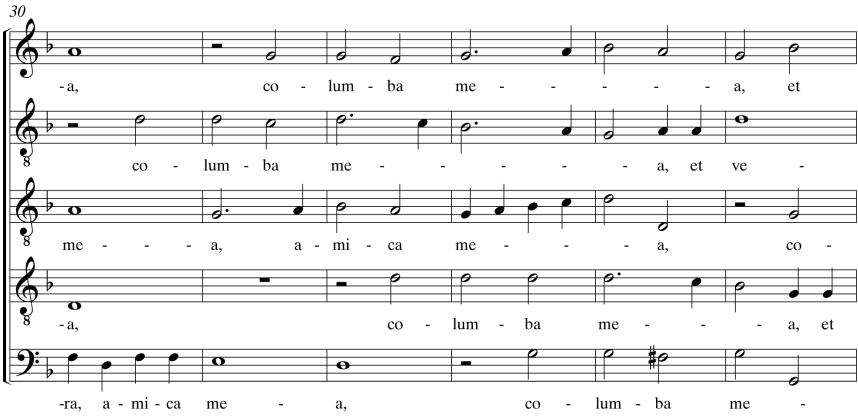
me - a, a - - - mi - ca me - a,

Sur - ge, pro - pe - ra, a - mi - ca

pro - pe - ra, a - mi - ca me - a, a - mi - ca me -


Sur - ge, pro - pe -

30



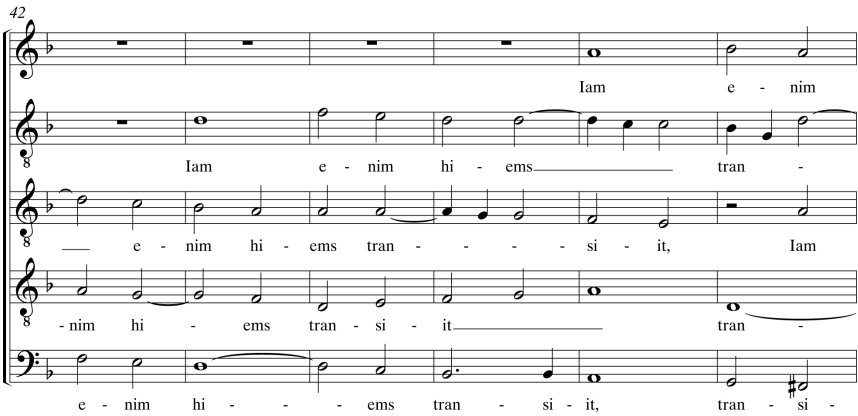
-a, co - lum - ba me - - - - a, et
co - lum - ba me - - - - a, et ve -
me - - - a, a - mi - ca me - - - a, co -
-a, co - lum - ba me - - - a, et
-ra, a - mi - ca me - - a, co - lum - ba me -

36



ve - ni, et ve - - - - ni,
-ni, et ve - - - - ni,
-lum - ba me - - - a, et ve - ni, iam
ve - ni, iam e -
- a, et ve - - - ni, iam

42



iam e - nim
iam e - nim hi - ems tran -
e - nim hi - ems tran - - - si - it, iam
-nim hi - ems tran - si - it tran -
e - nim hi - - - ems tran - si - it, tran - si -

48

hi - ems tran - si - it, im -
 - si - it, im - ber a - bi - it
 e - nim hi - ems tran - si - it,
 - si - it, im - ber a - bi - it et
 - it, im - ber a - bi - it

54

ber a - bi - it et re - ces - - - -
 et re - ces - - - - sit, et re - ces -
 im - ber a - bi - it et re - ces - - - -
 re - ces - - - - sit,
 et re - ces - - - -

60

sit, Sur - ge, pro - pe - ra, a - mi - ca me - - - a, a -
 sit Sur - ge, pro - pe - ra, a - mi - ca me - a,
 - sit,
 Sur - ge, pro - pe -
 - sit,

65

- mi - - - ca me - - -
a - - - mi - ca me - - - a,
Sur - ge, pro - pe - ra, a - mi - ca
- ra, a - mi - ca me - - - a, a - mi - ca me - - -
Sur - ge, pro - pe -

70

- a, spe - - - ci - o - - - sa
spe - - - ci - o - - - sa
me - - - a, a - mi - ca me - - - a,
- a co - lum - ba me - - -
- ra, a - mi - ca me - - - a, for - mo - sa

75

me - - - a, et ve - - -
me - - - a, et ve - - -
spe - - - ci - o - sa me - - - a, et
- - - a,
me - - - a, et ve - - - ni

80

ni
 flo - res ap - pa - ru -
 ve - - ni flo - res ap - pa - ru - e - runt, flo -
 flo - res ap - pa - ru - e - - - - runt in
 flo - res ap - pa - ru - e - - - - runt in

85

flo - res ap - pa - ru - e - runt in ter - ra
 - e - runt in ter - ra no - - - - - stra -
 -res ap - pa - ru - e - runt in ter - ra no - - - -
 ter - ra no - - - - - stra - - - - -
 ter - - - - ra, in ter - ra no - - - - - stra

90

no - stra tem - pus pu - ta - -
 - - - - - tem - pus pu - ta - ti - o - - - - nis a -
 - - - - - stra tem - pus pu -
 tem - pus pu - ta - ti - o - nis a -
 tem - pus pu - ta - ti - o - - - - nis a -

95

- ti - o - nis a - dve - - - - nit,
- dve - - - - nit, a - dve - - - - nit, tem -
- ta - ti - o - nis a - dve - - - - nit,
- dve - - - - nit,
- dve - - - - nit, a - - - - dve - nit,

Detailed description: This system contains five staves of music. The first staff is a vocal line with lyrics. The second staff is an 8va vocal line. The third staff is a piano line. The fourth staff is an 8va piano line. The fifth staff is a bass line. The music is in a minor key and features a mix of quarter and eighth notes.

101

tem - pus pu - ta -
- pus pu - ta - ti - o - nis a - dve - - - -
tem - pus pu - ta - ti - o - nis
tem - pus pu - ta - ti - o - - - - nis
tem - pus pu - ta - ti - o - nis a - dve - nit, a -

Detailed description: This system contains five staves of music. The first staff is a vocal line with lyrics. The second staff is an 8va vocal line. The third staff is a piano line. The fourth staff is an 8va piano line. The fifth staff is a bass line. The music continues with similar rhythmic patterns.

107

- ti - o - nis a - dve - - - - nit.
- nit, a - dve - - - - nit.
a - dve - - - - nit, a - dve - - - - nit.
a - dve - nit, a - dve - - - - nit.
- dve - - - - nit.

Detailed description: This system contains five staves of music. The first staff is a vocal line with lyrics. The second staff is an 8va vocal line. The third staff is a piano line. The fourth staff is an 8va piano line. The fifth staff is a bass line. The system concludes with a double bar line.

PALESTRINOV MADRIGAL *VESTIVA I COLLI* KOT MODEL ZA POSTOPKE
PARODIRANJA V ZGODNJIH DELIH GABRIELLA PULITIJA

Povzetek

Širok razpon skladateljskih postopkov, ki jih je v svojih najzgodnejših glasbenih tiskih uporabljal Gabriello Puliti (ok. 1580–1644), jasno odraža njegovo osnovno glasbeno izobrazbo. Uporabo raznovrstnih kompozicijskih postopkov pri skladanju ene same glasbene zvrsti – motetih oz. večernih psalmih – bi lahko razumeli kot skladateljev svojstven preizkus v večini skladanja oz. nekakšno »intelektualno« vajo na poti k oblikovanju osebnega sloga. Posebno mesto v teh poizkusih zavzema glasbena parodija.

V motet *En dilectus meus* iz zbirke *Sacrae modulationes* (1600) je Puliti vstavil del enega izmed najslavnejših madrigalov Giovannija Pierluigija da Palestrine *Vestiva i colli* (1566). Z izjemo lastnega, popolnoma akordskega homofonega uvoda je preostali del Pulitijevega moteta pravzaprav glasbeni citat prvega dela navedenega madrigala, ki je transponiran za kvinto navzdol in vsebuje le neznatna ritmična odstopanja od Palestrinovega izvirmika.

Pulitijev prenos modusa iz visokega (D) v zelo nizkega (G) lahko pojasnimo s hipotezo, da je skladbo prilagodil dejanskim glasbeno-izvajalskim možnostim vokalnega aparata, ki ga je imel na razpolago kot *maestro di coro* v kapelah, v katerih je deloval. Glede na to, da gre za njegovo zgodnje skladateljsko obdobje, ko je skušal obvladati raznovrstne tehnične elemente polifonega stavka poznega 16. stoletja in je šele oblikoval svoj osebni slog, se sprašujemo, ali ni bil morda eden izmed razlogov za transpozicijo svojevrstna vaja v solfeggiu.

Članek poleg tega – kot nadaljnjo možnost razlage omenjene transpozicije – analizira uporabo t. i. »visokih ključev« (*chiavette*) v izvirnem zapisu Palestrinovega madrigala in njihov prenos v t. i. »naravne ključe« (*chiavi naturali*) v Pulitijevem motetu.

Pulitijevo prevzemanje tuje glasbene predloge odpira tudi razpravo o izrazu »parodija« v pomenu citata neke glasbene avtoritete v nasprotju s postopkom manipuliranja in variiranja danega modela v druge namene. Dejstvo, da je tudi vrsta drugih tedanjih skladateljev kot model za svoja dela prevzela prav Palestrinov madrigal *Vestiva i colli* in da ga je pri tem vsak avtor po svoje poljubno vključil v najrazličnejše glasbene zvrsti – Costanzo Porta ga je uporabil v *Missa secundi toni* (1578), Josepho Ascanio in Carlo Berti v svojih *Magnificatih* (1582 in 1593), Orfeo Vecchi v motetu *Surge propera* (1598), Adriano Banchieri v motetu *En dilectus meus* (1607) itd. – pa tudi podatek, da obravnavani primer parodiranja tudi v Pulitijevem opusu ni osamljen, odpirata možnosti za nove interpretacije v sklepnem delu razprave.

JOHANN PACHELBELS GEISTLICHE VOKALMUSIK

KATHARINA LARISSA PAECH

Gesamtausgabe der Vokalwerke von Johann Pachelbel, Erlangen-Nürnberg/Graz

Izveček: Duhovna vokalna dela Johanna Pachelbla, predvsem tista, napisana za posebne potrebe nürnberške liturgije, lahko štejemo med vrhunce njegovih kompozicij. V okviru izvajalne prakse je obravnavano ozadje nekaterih liturgičnih vprašanj. Pachelblova dela so analizirana z oblikovnega in slogovnega stališča. Priloga vsebuje katalog skladateljevih duhovnih del.

Ključne besede: duhovna vokalna glasba 17. stoletja, Johann Pachelbel, Erfurt, Nürnberg, liturgija, izvajalska praksa, analiza, oblika, slog, katalog del.

Abstract: Johann Pachelbel's sacred vocal music, especially his works composed for the specific needs of the Nuremberg liturgy, can be considered the apex of his compositional achievements. This paper discusses some background liturgical performance practice issues and analyzes the pieces from the point of view of their structure and style. The appendix contains a catalogue of Pachelbel's sacred works.

Keywords: seventeenth-century sacred vocal music, Johann Pachelbel, Erfurt, Nuremberg, performance practice, analysis, form, style, catalogue of works.

Johann Pachelbel (1653–1706) zählt zu den bedeutendsten deutschen Komponisten der Generation vor Johann Sebastian Bach. Er erhielt seine Ausbildung in Nürnberg, Altdorf und Regensburg und lernte während eines dreijährigen Aufenthalts in Wien die Musiktradition Österreichs kennen. 1677 wurde er Hoforganist in Eisenach, ein Jahr später Organist an der Predigerkirche in Erfurt, wo er 12 Jahre blieb. Nach Anstellungen am Hof in Stuttgart (1690–1692) und als Stadtorganist in Gotha (1692–1695) kehrte Pachelbel in seine Heimatstadt zurück. An seinen verschiedenen Wirkungsorten nahm er die lokalen Musiktraditionen auf, sodass seine Kompositionen Einflüsse aus dem gesamten protestantischen mittel- und süddeutschen Bereich und aus dem katholischen Österreich vereinen. Die Widmung seines *Hexachordum Apollinis*¹ von 1699 an Dieterich Buxtehude und Ferdinand Tobias Richter sowie eine von Pachelbel abgelehnte Berufung nach Oxford sprechen für persönliche Beziehungen nach Wien, Norddeutschland und England. Zu Lebzeiten zählte Johann Pachelbel zu den berühmtesten Musikern seiner Zeit. Sein hohes Ansehen zeigt sich in einer großen Zahl von Schülern, die allesamt bedeutende Organisten- und Hofkapellmeisterstellen in Deutschland erlangten. Durch die Abschriften

¹ Johann Pachelbel, *Hexachordum Apollinis*, hrsg. von Philippe Lescaat, Courlay, Fuzeau, 1996.

dieser Orgelschüler wurden Pachelbels Kompositionen für Tasteninstrumente weit verbreitet. Daneben bezeugen vier zu Lebzeiten gedruckte Ausgaben von Orgel- und Kammermusik, die teilweise in mehreren Auflagen erschienen, die herausragende Stellung des Komponisten.

Die Orgel- und Cembalomusik von Johann Pachelbel geriet nie ganz in Vergessenheit. Im 19. Jahrhundert erschienen einzelne Werke in Sammelausgaben von Franz Commer,² in den Jahren 1901 und 1903 wurden in der Reihe *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* zwei Bände mit Orgel- und Klavierwerken³ herausgegeben, die Magnificat-Fugen⁴ wurden als Teil der Reihe *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 1901 gedruckt. Seit 1999 verantwortet Michael Belotti eine neue Gesamtausgabe der Orgel- und Cembalowerke, eine weitere Gesamtausgabe durch Katharina Larissa Paech ist in Vorbereitung.⁵

Johann Pachelbels Vokalmusik steht den Kompositionen für Tasteninstrumente sowohl qualitativ wie auch vom Umfang in keiner Weise nach, sie erhält jedoch bis heute nicht die ihr gebührende Aufmerksamkeit. In den letzten Jahren erschienen mehrere Werkverzeichnisse, zunächst im Rahmen der Dissertation von Kathryn Jane Welter über Pachelbels Leben und Werk,⁶ dann als selbständige Publikation von Jean M. Perreault.⁷ Ein aufgrund neuer Forschungsergebnisse erweitertes Verzeichnis der geistlichen Vokalmusik von Johann Pachelbel, das erstmals 2006 als Teil meiner Dissertation⁸ publiziert wurde, wird hier im Anhang abgedruckt. Dieses „Pachelbel-Werke-Verzeichnis“ (PWV)⁹ soll nach vertiefenden Forschungen zu einem Gesamtverzeichnis der Kompositionen von Johann Pachelbel erweitert werden. Über 50 geistliche Vokalwerke sind überliefert, etwa 20 weitere, deren Titel aufgrund von Verzeichnissen oder Katalogen bekannt sind, sind

² *Sammlung der besten Meisterwerke des 17. und 18. Jahrhunderts für die Orgel*, hrsg. von Franz Commer, *Musica sacra* Bd. 1 und 2, Berlin und Posen, Bote & Bock, 1839.

³ Johann Pachelbel, *Klavierwerke*, hrsg. von Adolf Sandberger und Max Seiffert, *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* II/1, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1901; Johann Pachelbel, *Orgelkompositionen*, hrsg. von Max Seiffert, *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* IV/1, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1903.

⁴ Johann Pachelbel, *94 Compositionen: Fugen über das Magnificat, für Orgel oder Klavier*, hrsg. von Hugo Botsiber und Max Seiffert, *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* VIII/2, Wien, Artaria, 1901.

⁵ Johann Pachelbel, *Complete Keyboard Works*, hrsg. von Michael Belotti, Colfax/N. C., Wayne Leupold, 1999ff.

Johann Pachelbel, *Neue Ausgabe sämtlicher Orgel- und Clavierwerke*, hrsg. von Katharina Larissa Paech, Kassel [...], Bärenreiter, in Vorbereitung.

⁶ Kathryn Jane Welter, *Johann Pachelbel: Organist, Teacher, Composer. A Critical Reexamination of His Life, Works, and Historical Significance*, Cambridge, Mass., 1998, (Harvard University, PhD Dissertation).

⁷ Jean M. Perreault, *The Thematic Catalogue of the Musical Works of Johann Pachelbel*, Lanham, Maryland, Scarecrow, 2004.

⁸ Katharina Larissa Paech, *Johann Pachelbel. Geistliche Vokalmusik*, Graz, 2006 (Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, Dissertation).

⁹ Zur Systematik des Werkverzeichnisses s. K. L. Paech, op. cit. S. 9–11.

verloren. Bisher waren nur etwa 15 Kompositionen in modernen Druckausgaben erhältlich.¹⁰ Seit 2008 erscheint nun eine Gesamtausgabe der Vokalwerke Johann Pachelbels.¹¹

Die musikwissenschaftliche Forschung im deutschsprachigen Raum beschäftigte sich in den vergangenen Jahrzehnten kaum mit Johann Pachelbels Vokalmusik. Eine umfassende Studie zu Leben und Werk steht noch aus. Einzelne Aspekte wurden in verschiedenen Artikeln¹² behandelt. Hans Heinrich Eggebrechts und Friedhelm Krummachers Verdienst ist es, neben den ersten Verzeichnissen von Pachelbels Vokalwerken und Analysen dazu auch allgemeine Charakteristika seiner Musik erforscht zu haben. Friedhelm Krummacher beschäftigte sich weiterhin mit Pachelbels Vokalmusik, allerdings im Rahmen von Untersuchungen zur Choralbearbeitung, sodass nur die entsprechenden Werke des Komponisten in diese Veröffentlichungen aufgenommen wurden.¹³ Im englischsprachigen Raum behandelten drei Dissertationen und eine Magisterarbeit das Thema.¹⁴ Henry L. Woodward beschränkt sich dabei auf die in Oxford befindlichen *Tenbury Manuscripts*. Neben allgemeinen Ausführungen zur deutschen, protestantischen Kirchenmusik im 17. Jahrhundert legt er detaillierte Analysen zu allen Vokalwerken dieser Sammlung vor. Die umfangreichste Studie zum Leben und Werk Johann Pachelbels stammt von Welter. Anhand der erhaltenen Dokumente rekonstruiert sie die Biographie. Leider sind die ansonsten kaum greifbaren Dokumente nur in englischer Übersetzung beigelegt. Welter untersucht Pachelbels Lehrtätigkeit und den stilistischen Einfluss auf seine Schüler. Ein umfangreicher Teil der Dissertation widmet sich der Aufarbeitung der Quellen. Schließlich beschreibt ein Kapitel ausgewählte Werke aus Pachelbels Gesamtschaffen (die vier Drucke, die Erbhuldigungsmusiken und

¹⁰ Die Chormusik Pachelbels erschien bisher insbesondere bei den Verlagen Bärenreiter, Kassel, und Carus, Stuttgart.

¹¹ Johann Pachelbel, *Sämtliche Vokalwerke*, hrsg. im Auftrag des Instituts für Musikwissenschaft der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg und des Instituts für Kirchenmusik der Kunstuniversität Graz von Wolfgang Hirschmann, Katharina Larissa Paech und Thomas Röder, Kassel [...], Bärenreiter, 2008ff..

¹² Hans Heinrich Eggebrecht, Johann Pachelbel als Vokalkomponist, *Archiv für Musikwissenschaft* 11 (1954), S. 120–145; Friedhelm Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate*, Berliner Studien zur Musikwissenschaft Band 10, Berlin, Merseburger, 1965; Friedhelm Krummacher, Kantate und Konzert im Werk Johann Pachelbels, *Musikforschung* 20 (1967), S. 365–392; Peter Wollny, Italian and German influences in the Thuringian motet repertoire of the late seventeenth century, *Relazioni musicali tra Italia e Germania nell'età barocca*, Como, A.M.I.S., 1997, S. 201–215.

¹³ Friedhelm Krummacher, Die Tradition in Bachs vokalen Choralbearbeitungen, *Bach-Interpretationen*, hrsg. von Martin Geck, Göttingen, Vandenhoeck u. Ruprecht, 1969, S. 29–56; Ders., *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach*, Kieler Schriften zur Musikwissenschaft XXII, Kassel, Bärenreiter, 1978

¹⁴ Henry L. Woodward, *A Study on the Tenbury Manuscripts of Johann Pachelbel*, Cambridge, Mass., 1952 (Harvard University, PhD Dissertation); Serene Show und Ling Liang, *Three Unpublished Choral Works of Johann Pachelbel (1653–1706) from the Tenbury Manuscript 1208–1209: An Edition and Performance*, College Park, Maryland, 1996 (University of Maryland, PhD Dissertation). K. J. Welter, op. cit.; Jeffrey Mitchell Taylor, *Johann Pachelbel's cantata Christ lag in Todesbanden: Its significance as a possible model for J. S. Bach's cantata no. 4*, Long Beach, 1992 (California State University, Magisterarbeit).

die Magnificats). Die aktuellste und umfangreichste Forschungsarbeit zu stilistischen, formalen und aufführungspraktischen Aspekten der Vokalmusik Pachelbels, der Datierung und Herkunft der Quellen sowie zur Notenschrift Pachelbels ist die Dissertation der Autorin, die auch Ersteditionen von 39 Vokalwerken enthält.¹⁵ Einige wesentliche Erkenntnisse, die im Rahmen dieser Arbeit gewonnen wurden, sollen im Folgenden dargestellt werden.

Zur gottesdienstlichen Praxis in Erfurt und Nürnberg

Die zwei Orte, an denen Pachelbel am längsten wirkte, sind Erfurt und Nürnberg. Dort entstand auch der überwiegende Teil seiner Vokalkompositionen. Aufgrund von erhaltenen Dokumenten kann die liturgische Praxis insbesondere in Nürnberg rekonstruiert werden.

Die Predigerkirche in Erfurt war seit der Reformation Hauptkirche der protestantischen Bürger und Ratskirche. Die neu gewählten Senatsmitglieder wurden seit 1559 dort konfirmiert. Zu diesem Anlass erklangen speziell komponierte Kantaten, die von Instrumentisten und Adjutanten (= Chor) der Gemeinde ausgeführt wurden, von denen aber nur Texte erhalten geblieben sind. Das Kantorenamt der Predigerkirche war das bestbezahlte in Erfurt und verbunden mit dem Direktorat des Collegium musicum am Ratsgymnasium. Auch das Organistenamt, das Pachelbel von 1678–1690 innehatte, stand an erster Stelle in der Stadt.¹⁶ Von Johann Heinrich Buttstätt (1691–1727 Organist der Predigerkirche) sind Auftragskompositionen für Hochzeits- und Trauermusiken, einige Musiken zu besonderen Feiertagen und Kommunionmusiken erhalten,¹⁷ daher ist es wahrscheinlich, dass auch Pachelbel solche Werke schuf. Vielleicht sind seine beiden Messen ebenfalls in Erfurt entstanden, da es – wie Buttstätt in der Vorrede zum Druck seiner Messen bemerkt – dort übliche Praxis war, dass das Credo mit „et homo factus est“ endete,¹⁸ was auch auf Pachelbels Messen zutrifft.

Die Predigerkirche besaß zu Pachelbels Zeit folgende Instrumente: einen Violone, drei Tenororganen, sechs Diskantorganen, zwei Violen da gamba, eine Pauke, ein Regal.¹⁹

Möglicherweise sind die klein besetzten Concerti Werke aus Pachelbels Erfurter Zeit, nachweisen lässt sich dies aber nur für die Kommunionmusik *Kommt her zu mir*

¹⁵ K. L. Paech, op. cit.

¹⁶ Helga Brück, Kantoren und Organisten des 16.–19. Jahrhunderts in Erfurt, *Die Bibliothek des Evangelischen Ministeriums zu Erfurt. Geschichte, Bestände, Forschungsbereiche. Beiträge des Wissenschaftlichen Kolloquiums „Die Bibliothek des Evangelischen Ministeriums als Quelle historisch orientierter Forschungen“ am 12. und 13. September 1997 im Erfurter Augustinerkloster*, hrsg. von Michael Ludscheit, PALMBAUM Texte. Kulturgeschichte – in der Nachfolge der „Palmbaum-Studien“ Bd. 2, Bucha bei Jena, Quartus, 1998, S. 97–125: 99f.

¹⁷ Steffen Voss, Das Vokalwerk Johann Heinrich Buttstedts, *Erfurter Musikkultur im Barock*, hrsg. von Ulman Weiß, Kleine Schriften des Vereins für die Geschichte und Altertumskunde von Erfurt e. V., Bd. 4, Erfurt, 2000, S. 57–80: 58.

¹⁸ S. Voss, op. cit., S. 73.

¹⁹ H. Brück, op. cit., S. 100.

alle (PWV 1219), deren Abschrift auf 1680 datiert ist, und für *Meine Sünden betrüben mich* (PWV 1221), weil auf dem Titelblatt „Aut. Bachelbel. Erfurt“ steht.

1695 kehrte Johann Pachelbel nach Nürnberg zurück. Er hatte einen so bedeutenden Ruf, dass ihm die Organistenstelle von St. Sebald angeboten wurde und er keine Probe seines Könnens zeigen musste, um den Posten übertragen zu bekommen.²⁰ Seit etwa 1660 war es in Nürnberg üblich, dass der Organist nicht nur alleine freie oder choralgebundene Praeludien spielte, sondern auch die Gemeinde beim Singen der Kirchenlieder begleitete. Außerdem war es in dieser Stadt offensichtlich Aufgabe der Organisten, Musik für die Liturgie zu komponieren, und nicht der Kantoren.²¹ Im protestantischen Nürnberg wurde bis ins 18. Jahrhundert hinein täglich der Vespertag Gottesdienst gehalten. In der sonntäglichen Vesper war das Magnificat, der Lobgesang Mariens, während des ganzen Kirchenjahres vorgesehen, in der Vesper am Vorabend des Sonntags nur in der Advents-, Weihnachts- und Osterzeit. Zwei Agenden aus dem 17. Jahrhundert²² sowie eine Abhandlung über die Pflichten des Organisten²³ ermöglichen es, die Gottesdienstpraxis an St. Sebald zu Pachelbels Zeit zu rekonstruieren.²⁴

Die Vesper am Vorabend des Sonntags begann mit dem Ingressus, bei dem normalerweise die Diskantisten „Deus in adiutorium meum intende“ anstimmten und der ganze Chor dann einsetzte mit „Domine ad adiuuandum [...]“.²⁵ Auf den Ingressus folgte ein deutscher Gesang („Germanica cantio“). An die Predigt, das Vaterunser und den Segen schloss sich wiederum ein deutscher Gesang an, im Advent und in der österlichen Zeit hingegen das Responsorium mit folgendem Ablauf: Orgelspiel – Versikel vom Responsorium – Orgelspiel – Gloria patri – Versikel de tempore (gesungen von den am Altar knien- den Diskantisten) – Antiphon zum Magnificat. Das Magnificat wurde darauf im Wechsel von Chor und Orgel gesungen. Für diese Alternatimpraxis schrieb Pachelbels seine Magnificatfugen. Nach der Kollekte wurde die Vesper mit dem „Benedicamus Domino“ der Diskantisten und der Antwort „Deo dicamus gratias“ des Chores abgeschlossen.²⁶

Die Sonntagsvesper wich in ihrem Ablauf von der des Samstags in einigen Teilen ab: Auf den Ingressus folgten vier bis sechs Verse eines Psalms, die vom Chor *alternatim* nach dem Text der römischen Vulgata gesungen werden, dazu die Antiphon. Daran schlossen sich die Vermahnung und die alttestamentliche Lesung an. Die Vesper wurde

²⁰ K. J. Welter, op. cit., S. 247.

²¹ K. J. Welter, op. cit., S. 250.

²² *Officium Sacrum, quod in aede D. Sebaldi Norimbergensium primaria singulis [...]* (1664) und *Agenda Diaconorum Ecclesiae Sebaldine* (1697), deutsche Übersetzung s. Max Herold, Alt-Nürnberg in seinen Gottesdiensten, Gütersloh, 1890.

²³ *Deutliche Anweisung, wie man durchs ganze Jahr bey wehrenden Gottesdienst, so wohl in den Vespem als Tagambt, bey S: Sebald mit der Orgel zu intoniren und zu respondiren sich zu verhalten habe*, Hs. wird in der Staatlichen Bibliothek Bamberg aufbewahrt, Ms. J. H. Msc. Hist. 140.

²⁴ K. J. Welter, op. cit., S. 249f.

²⁵ Pachelbel vertont entgegen der Kirchenordnung jedoch mit einer Ausnahme den kompletten Text für Vokal- und Instrumentalensemble.

²⁶ Michael Belotti, *Der Vespertag Gottesdienst in St. Sebald zu Nürnberg*, Joh. Pachelbel, Complete Works for Keyboard Instruments, hrsg. von Michael Belotti, Colfax/N. C., Wayne Leupold, 1999ff., Volume IV, S. vf.; M. Herold, op. cit., S. 122ff., K. J. Welter, op. cit., S. 251f.

dann mit Responsorium und Magnificat fortgesetzt. Nach der Vesper wurde eine Predigt gehalten, auf die ein deutsches Lied (*Germanica cantio*) folgte.²⁷

Mehrstimmiger Gesang war normalerweise weder in der Vesper noch in den Gottesdiensten an den Sonntagvormittagen üblich. Nur zu besonderen Anlässen im Kirchenjahr musizierten Sänger und Instrumentalisten, wie sich einer der Agenden, dem *Officium sacrum* von 1664, entnehmen lässt: „Fallen feierliche Wochentage oder ein Fest herein, so wird am vorhergehenden Tage in der Vesper und an den bezeichneten Tagen selbst anstatt des Chorals eine Figural=Musik gehalten.“ Hierfür komponierte Johann Pachelbel also seine zahlreichen großbesetzten Ingressus- und Magnificatvertonungen sowie einige seiner Concerti über Psalmtexte.

In der Frauenkirche in Nürnberg gab es zudem eine besondere Form der Vesper ohne Predigt, die an Sonn- und Festtagen stattfand. Man könnte sie als „Geistliche Abendmusik“ bezeichnen: zu Beginn wurde ein Kapitel aus der Bibel vorgelesen, danach erklangen musikalische Werke. Dazu kamen von der Stadt angestellte Musiker, die besten Sänger der verschiedenen Kirchenschulen und die Organisten von St. Sebald, St. Lorenz und der Frauenkirche zusammen und wurden vom *Director chori musici* geleitet. Diese Form war bereits zu Hasslers Zeiten ausgebildet.²⁸ Es ist durchaus möglich, dass Pachelbel eigene Kompositionen zu diesem Gottesdienst beisteuerte.

Zur Besetzung

Aufgrund der Praxis der Zeit und der musikalischen Satztechnik ist bei Pachelbel von Vokalsolisten oder einem kleinen Vokalensemble auszugehen. Das erhaltene Stimmenmaterial enthält die Vokalstimmen fast immer einfach. Dass die virtuoson Concerti, besonders diejenigen in kleiner Besetzung, solistisch musiziert wurden, erscheint selbstverständlich. Von den großbesetzten Concerti mit Tompetenensemble sind nur Partituren überliefert. Ob sich die Ripieno-Hinweise unterhalb der Continuostimme im *Magnificat in Es* (PWV 1509) auf alle Stimmen, also auch die Sänger beziehen, lässt sich nicht feststellen. Den einzigen Hinweis auf eine doppelte Besetzung der Vokalstimmen bietet das Titelblatt des *Magnificat in D* (PWV 1508): „Magnificat à 4. I: 12. Soprano, Alto, Tenore, Basso. 4 Viole ad libitum. 4 Voces Pro Choro“. Diese Formulierung deutet auf eine dreifache Besetzung hin: zwei Sänger plus eine Viola in jeder Stimme. Leider ist auch diese Komposition nur in Partitur erhalten, sodass wir keine Rückschlüsse aus dem Stimmenmaterial ziehen können. Da in Pachelbels Kompositionen mit obligaten Instrumentalpartien die Violon oftmales *colla parte* mit Sopran, Alt und Tenor (evtl. auch Bass, diese Funktion übernimmt jedoch meistens das Fagott) geführt werden, ist eine solche Praxis auch bei den Motetten denkbar.

Im 17. Jahrhundert waren immer ungefähr 15 Instrumentalisten bei der Stadt angestellt, darunter Streicher, Posaunisten, Fagottisten, Zinkenisten und Flötisten.²⁹ In Nürnberg

²⁷ M. Herold, op. cit., S. 144ff.

²⁸ Harold Samuel, *The Cantata in Nuremberg during the Seventeenth Century*, Ann Arbor, Mich., UMI Research Press, 1982, S. 9.

²⁹ H. Samuel, op. cit., S. 9f.

waren zudem zu Pachelbels Zeit bedeutende Blasinstrumentenbauer tätig, außerdem exzellente Musiker, die diese Instrumente (Fagott, Oboe, etc.) spielten, und für die Pachelbel die anspruchsvollen Soli in seinen Werken schrieb.

Die Oboenstimmen sind in den Handschriften immer mit „Hautbois“ bezeichnet. Solche Oboen französischer Bauart wurden in Nürnberg etwa ab 1700 gebaut. Hervorragende Instrumente sind von Jacob Denner (1681–1735) und Johann Wilhelm Oberlender d. Ä. (1681–1763) erhalten.³⁰ Daher sind alle Werke mit Oboenstimmen in die letzten Lebensjahre von Johann Pachelbel zu datieren (PWV 1217, 1220, 1503, 1506, 1514).

Pachelbel notiert in vielen Stücken eine eigene Fagottstimme, die auch solistische Funktionen übernehmen kann. Außerdem bildet das Fagott in den Werken aus der Nürnberger Zeit die Bassstimme des Streicherensembles. Ob die Partien mit einem Choristfagott, also dem älteren Typus des Fagotts, wie er bei Praetorius abgebildet ist,³¹ oder dem jüngeren Typus zu besetzen sind, ist nicht zu entscheiden, da zu Pachelbels Lebzeiten in Nürnberg beide Typen gebaut und verwendet wurden.³² Da Pachelbel aber für die neuen französischen Oboen schrieb, ist es durchaus denkbar, dass er auch die neue Form des Fagotts bevorzugte.

Einige Werke verwenden zwei bis fünf Trompeten, die immer in C gestimmt sind. Die erste und zweite Trompete bzw. beide Clarini werden im Violinschlüssel, die dritte im Diskant- und die vierte im Tenorschlüssel notiert. Die fünfte Trompete steht im Bassschlüssel. Die Stimme der ersten Trompete bewegt sich fast ausschließlich, die der zweiten vorrangig in der zweigestrichenen Oktave. Hier steht die vollständige C-Dur-Tonleiter und der zu tiefe Ton *b* zur Verfügung (8.–16. Naturton). Bei Pachelbel tritt auch der Ton *fis* auf. Den unteren Trompetenstimmen sind nur zwei bis drei Töne zugeteilt: dritte Trompete *c*, *g*, *e* (5.–8. Naturton), vierte Trompete *c* und *g* (3. und 4. Naturton), fünfte Trompete *g* und *c* (2. und 3. Naturton).

In der Vertonung von Psalm 150 (*Lobet den Herrn in seinem Heiligthumb* PWV 1220) verwendet Pachelbel zur klanglichen Illustration des Textes alle dort erwähnten Instrumente mit teils virtuosen Soli, darunter eine Altposaune, zwei Blockflöten und eine Harfe.

Nur ein Werk schreibt zwei Zinken vor, das *Magnificat in D* PWV 1506. Sie übernehmen jedoch keine solistischen Funktionen, sodass aufgrund der Formulierung im Titel des Werkes („2 Cornett:[i] ô Hautbois“) denkbar ist, dass diese Instrumente ad libitum verwendet werden konnten, denn die Oboen werden in Soli eingesetzt und können nicht weggelassen werden.

Das typische Streicherensemble ist fünfstimmig und besteht aus zwei Violinen und drei Violen bzw. einer Viola und zwei Violen da gamba. Für die Violinen und für Alt- und Tenorviolen bzw. -gamben gibt es auch solistische Passagen in diversen Werken, meist treten die Instrumente dann paarweise auf. Der ersten Viola sind nie solistische Aufgaben zugeordnet, manchmal erklingen alle drei Violen aber zusammen in Soloabschnitten und

³⁰ Ulrich Prinz, *Johann Sebastian Bachs Instrumentarium*, Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart Bd. 10, Kassel, Bärenreiter, 2005, S. 276.

³¹ Michael Praetorius, *Syntagma Musicum II*, Wolfenbüttel, 1619, Kassel [...], Bärenreiter, 2001^R, Tafel X im Theatrum Instrumentorum.

³² U. Prinz, op. cit., S. 391f.

bewegen sich dann in langsamem akkordischen Satz. In Tuttiabschnitten wird das ganze Streicherensemble mit den Sängern *colla parte* geführt, das Fagott, wie bereits erwähnt, übernimmt die Bassstimme. In den Werken aus der Erfurter Zeit gibt es keine Fagottstimmen, ein Streichinstrument spielt dort die Bassstimme. Bei kleiner besetzten Werken ist die Zahl der Violen reduziert oder sie fehlen ganz.

Wie die Continuostimme besetzt wurde, darüber haben wir nur unzureichende Informationen. Bezüglich des Tasteninstrumentes ist bei Kirchenmusik von der Orgel auszugehen (nur in der Abschrift des *Magnificat in D* BWV 1508 existiert eine „Cembalo“-Stimme). Zumindest für die groß besetzten Werke kann die Mitwirkung eines Kontrabasses angenommen werden. Bei manchen Werken, von denen uns Stimmenmaterial erhalten ist, gibt es neben der „Continuo“-Stimme noch eine eigene Fagottstimme. Ob ansonsten auch das Fagott die Continuostimme mitspielte, lässt sich nicht sagen. Manches Stimmenmaterial enthält zwei bezifferte Continuostimmen, jedoch ist eher nicht von zwei Tasteninstrumenten als Bassinstrumenten auszugehen, sondern von einem Melodie- und einem Tasteninstrument. In den Manuskripten der Tenbury-Sammlung wird das bezifferte System mit „Organo“ und nicht mit „Continuo“ bezeichnet. Hierbei lässt sich keine Systematik erkennen, sodass davon auszugehen ist, dass „Organo“ mit großer Sicherheit auch andere Bassinstrumente einbezieht und die beiden unterschiedlichen Bezeichnungen keinen Bedeutungsunterschied haben.

Analytische Bemerkungen

Die Individualität der einzelnen Kompositionen ist eine Stärke Pachelbelscher Musik, gattungsmäßig lassen sich daher manche Werke nur schwer fassen.³³ Die Motetten sind weitgehend einheitlich aufgebaut, wohingegen die Concerti stark differieren. Auch für seine Ingressus- und Magnificatvertonungen fand Pachelbel immer wieder neue Formen. Die beiden Messen können jeweils bestimmten Typen der Vesperkompositionen zugeordnet werden.

Mit einer Ausnahme sind alle Motetten für zwei vierstimmige Chöre geschrieben. Sie stellen in Pachelbels Schaffen das konservative Element dar und erinnern uns an die Musik der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Der Chorsatz ist meist homophon, die beiden Chöre wechseln einander in schneller Folge ab. Dabei geschieht die Wiederholung des Motivs im zweiten Chor auf der gleichen oder einer nahe verwandten Tonstufe. Am Ende der Abschnitte werden beide Chöre zu einem achtstimmigen Satz zusammengeführt. Polyphone Passagen sind eher geringstimmig. Zwei Motetten beziehen Kirchenliedstrophen als augmentierten Sopran-Cantus firmus ein (*Gott ist unser Zuversicht* BWV 1105 ab T. 44 und *Nun dancket alle Gott* BWV 1109 ab T. 52). Dazu werden die Chöre vereinigt, sodass sich ein vierstimmiger Satz mit drei sich vorrangig in Achteln bewegenden Unterstimmen ergibt. Diese wechseln zwischen homophonen Passagen und kurzen, teilweise die Motivik der folgenden Choralzeile vorwegnehmenden Imitationen.

³³ Diese Problematik spiegelt sich auch in den unterschiedlichen Systematiken der Werkverzeichnisse und Lexikonartikel wider.

Das augmentierte Kirchenlied wird also zeilenweise mit Pausen vorgetragen. Diese Satztechnik verwendet Pachelbel auch in seinen Choralvorspielen, sie gilt als eine für ihn typische Kompositionsform.

Die Concerti lassen sich in mehrere Gruppen einteilen: Bei *Ach Herr, wie ist meiner Feinde so viel* PWV 1203, *Christ ist erstanden* PWV 1204 und *Mein Fleisch ist die rechte Speise* PWV 1222 handelt es sich um Soloconcerti für eine Singstimme, Violine und Continuo. *Mein Fleisch ist die rechte Speise* schreibt für die Violine eine Skordatur (c'-g'-c''-f'') vor, ein zu Pachelbels Zeit verbreitetes Mittel zur Modifikation des Klanges der Violine, das insbesondere mehrstimmige Akkorde, die sonst nicht spielbar sind, möglich macht. Alle drei Concerti enthalten sehr virtuose Violinpartien mit mehrstimmigen Passagen. Sie beginnen jeweils mit einer rein instrumentalen Einleitung. Dann folgt ein erster Abschnitt mit Gesang, wobei die Violine zunächst pausiert und dann mit Zwischenspielen oder Imitationen der Vokalstimme wieder hinzutritt. Umfangreichere Zwischenspiele gliedern die aus mehreren Abschnitten bestehenden Kompositionen.

Zwei Concerti verwenden vollständige Kirchenliedtexte mit den zugehörigen Melodien und werden deshalb im Allgemeinen als Choralkantaten bezeichnet: *Christ lag in Todes Banden* PWV 1205 und *Was Gott thut, das ist wohlgethan* PWV 1228. Krummacher zeigte in seinen Analysen der beiden Kompositionen,³⁴ dass es sich rein formal um eine Variationsform handelt. Für *Was Gott thut, das ist wohlgethan* ergibt sich folgender Aufbau:

Sonata	akkordischer Satz, am Schluss wird die letzte Choralzeile zitiert
Vers 1	Sopran-c.f., dazu zwei Violen
Sonata	Wiederholung
Vers 2	Alt, Tenor, imitatorisch, c.f. teilweise diminuiert im Satz enthalten
Vers 3	Tutti, c.f. wird in allen Stimmen abwechselnd imitatorisch und homophon verarbeitet
Vers 4	Bass mit instrumentalem Choralatz
Sonata	Wiederholung
Vers 5	Sopran-c.f. augmentiert, dazu motettischer Satz der Unterstimmen
Vers 6	Wiederaufgreifen der Form von Vers 3, diesmal ausgedehnter und kunstvoller, endet mit einem Fugato

Vers 1 mit der Vorstellung des Kirchenliedes wird von den folgenden Strophen durch die Wiederholung der Sonata abgetrennt. Dadurch erhält er eine größere Gewichtung und Eigenständigkeit. Vers 2 hat die kleinste Besetzung von allen Teilen und ist weitgehend unabhängig von der Liedmelodie. Pachelbel reduziert also bewusst die verschiedenen Mittel, bringt aber durch Achtelmotivik Lebendigkeit in das bisher durch Viertelbewegung bestimmte Stück. Vers 3 präsentiert zum ersten Mal die vollständige Besetzung und das Kirchenlied in vierstimmigem Satz, immer wieder unterbrochen durch konzertante, imitatorische Passagen. Vers 4 lässt das Kirchenlied zu einem Basssolo instrumental erklingen. Die Wiederholung der Sonata setzt nochmals eine Zäsur, bevor der Cantus

³⁴ F. Krummacher, *Choralbearbeitung*, op. cit., 1978, S. 381–387; ders.: *Kantate und Konzert*, op. cit., 1967, S. 372–375.

firmus in augmentierter Form vom Sopran gesungen wird. Die Satzstruktur mit den drei bewegten Unterstimmen gleicht derjenigen der oben beschriebenen Motetten. Die Instrumente werden *colla parte* geführt. Den Höhepunkt bildet der Schlussvers: Der Hörer vermutet zuerst eine Wiederholung von Vers 3, doch dann entfaltet sich ein konzertanter Satz mit Vokal- und Violinsoli, der mit einem virtuosen Fugato endet. Der Aufbau der Komposition wirkt bei genauerer Betrachtung sehr geplant, einerseits steigert das Werk sich nach und nach, andererseits wird großer Wert auf Abwechslung in Form und Klanglichkeit gelegt.

Die übrigen Concerti sind noch weit individueller gestaltet. Manche Formen folgen der Struktur des Textes, so z.B. *Gott sey uns gnädig* PWV 1209. Die Verse 2 und 4 von Psalm 67 sind identisch, daher sind sie gleich vertont. *Gott ist unser Zuversicht* PWV 1208 ist nach demselben Prinzip gestaltet. *Lobet den Herrn in seinem Heiligthumb* PWV 1220 hat nur zu Beginn (nach einer Sinfonia) und am Ende einen Tuttianteil, die einzelnen Verse von Psalm 150 mit der Nennung der verschiedenen Instrumente sind solistisch vertont. Dass die jeweiligen Instrumente dann auch erklingen, macht den besonderen Reiz der Komposition aus. *Jauchzet dem Herrn alle Welt* PWV 1216 verbindet Verse aus Psalm 100 mit freier Dichtung. Diese Strophen werden in der Art des „Nürnberger Liedes“³⁵ vertont: ariose Melodien, die nicht versuchen, den Text musikalisch auszudeuten, mit Continuobegleitung, abschließenden instrumentalen „Ritornellen“ und teilweise mit kurzen Zwischenspielen innerhalb der Textstrophe.

Viele Magnificats sind groß angelegte Werke, bei denen jeder Vers musikalisch eigenständig vertont wird – vergleichbar den großen Concerti. Dazu zählen insbesondere jene Kompositionen, die Bläserstimmen haben, sowie das doppelhörige *Magnificat in D* PWV 1505. Manche werden von einer instrumentalen Sinfonia eröffnet, die, wie bei den Concerti, die Motivik des ersten Vokalsatzes vorwegnehmen kann (z.B. PWV 1208 oder 1505). Solistische Teile, zumeist mit obligaten Instrumenten, wechseln mit Tuttiabschnitten. Hierbei lassen sich gewisse Tendenzen erkennen: Das Tutti erklingt bevorzugt in den Versen „Magnificat“, „Omnes generationes“, „Fecit potentiam“, „Suscepit Israel“, „Sicut erat – Amen“. Bei den solistischen Teilen überrascht die Vielfalt der Sätze, die Verse sind keineswegs auf bestimmte Besetzungen festgelegt. Wohl aber kann man Ähnlichkeiten zwischen denselben Versen verschiedener Kompositionen finden, die durch zum Text passende musikalisch-rhetorische Figuren motiviert sind. Pachelbel setzt alle Instrumente auch solistisch ein, bevorzugt paarweise, z.B. zwei Violinen, zwei Oboen oder auch Alt- und Tenorviola. Viele Soli sind ausgesprochen virtuos und zeugen von dem hohen spieltechnischen Niveau in Nürnberg.

Das *Magnificat in D* PWV 1505 nimmt in Pachelbels Gesamtwerk eine Sonderstellung ein, da es die einzige doppelhörige Komposition mit Orchester ist. Formal verbindet es die Kompositionsprinzipien eines Concerto mit denen der Motette.

Neben diesen sehr umfangreichen Magnificats gibt es einige kürzere, bei denen mehrere Verse oder sogar der komplette Text ohne größere Zäsur in einem durchkomponierten Satz vertont ist. Dies geschieht entweder in der Art eines Concerto mit Solo- und Tuttiabschnitten und obligaten Instrumentalpartien (z.B. *Magnificat in F* PWV 1510),

³⁵ H. Samuel, op. cit., S. 227.

oder aber als weitgehend homophone Komposition für vierstimmigen Chor mit Continuo (*Magnificat in D* PWV 1508 und *Magnificat in g* PWV 1513).

Die Ingressus-Vertonungen sind insgesamt weniger umfangreich und kleiner besetzt als die Magnificats. Nur ein Werk, *Deus in adiutorium in C* PWV 1401, verwendet außer Streichern auch Bläser (vier Trompeten mit Pauken). Alle Kompositionen zur Eröffnung der Vesper folgen formal den ersten beiden Typen von Magnificats, vierstimmige Vokalsätze nur mit ContinuoBegleitung kommen nicht vor.

Die beiden Messen sind in ihrem Aufbau mit den Vesperkompositionen vergleichbar. Die *Missa in C* PWV 1301 entspricht weitgehend dem zweiten Magnificattyp. Das Kyrie ist im *Stylus gravis* gesetzt, die Instrumente (zwei Clarini im Kyrie, zwei Violinen im Christe) übernehmen Thema und Kontrapunkt des Vokalsatzes, sodass aus dem vierstimmigen gleichsam ein sechsstimmiger Chor wird. Das Benedictus ist als Trio für zwei Violinen und Bass vertont. Die *Missa in D* PWV 1302 enthält kein Sanctus und Agnus Dei. Sie ist vierstimmig mit Continuo und gleicht formal den Magnificats des dritten Typs. Beiden Messvertonungen eigen ist, dass, wie bereits erwähnt, das Credo mit „et homo factus est“ endet.

Viele Vokalwerke haben fugierte Teile, vorrangig als Abschluss der Komposition. Die Handschrift von *Deus in adiutorium in C* PWV 1401 bezeichnet den Abschnitt ab T. 195 („et in saecula saeculorum. Amen“) explizit als „Fuga doppia“. Hier besonders kunstvoll angelegt, zeigt diese Schlussfuge doch typische Merkmale Pachelbelscher Vokalfugen: Das erste Thema wird vom Sopran I vorgestellt (T. 195), zweieinhalb Takte später singt der Sopran II das zweite Thema. Bei anderen Fugen gibt es mehrere Einsätze, bevor Thema II eintritt, jedoch selten eine komplette Durchführung in allen Vokalstimmen (wie in *Magnificat in C* PWV 1503 ab T. 394 mit „Sicut erat in principio“). Das zweite Thema kann zunächst als Kontrapunkt zum ersten verwendet werden und erst im weiteren Verlauf alleine erklingen (wie in PWV 1503). Die ersten Themeneinsätze werden nur vom Continuo begleitet. Sie können durch instrumentale Einsätze ergänzt werden. Nach der Kombination beider Themen (in *Deus in adiutorium in C* PWV 1401 ab T. 202) wird eine nächste Steigerung dadurch erreicht, dass zwei Stimmen ein Thema in Terzparallelen singen. So ist es ebenfalls möglich, dass die beiden Themen in je zwei Stimmen zugleich auftreten. Die fünfte Chorstimme, soweit vorhanden, pausiert währenddessen. Überhaupt ist der gesamte Satz auffallend geringstimmig angelegt, zu den Themen kommen kaum weitere freie Stimmen hinzu. Zwischenspiele sind selten und nur kurz, sie dienen der Modulation. Die Einsätze erfolgen vorrangig in der Tonika und der Dominante, selten in der Doppeldominante oder in Paralleltonarten. Oft wird nur durch den Themenkopf der Einsatz markiert und das Thema dann anders weitergeführt. Manche Themeneinsätze beinhalten eine Imitation, indem die eine Stimme zunächst allein mit dem Themenkopf einsetzt, der Einsatz auf der richtigen Tonstufe erfolgt dann gemeinsam mit der zweiten Stimme in Terzparallelen (T. 207 im S I). In einigen Fugen gibt es auch Engführungen (T. 207 S I und T). Auf die „solistische“ Passage der Fuge folgt die „chorische“: Die Violinen und Violen sowie vorhandene Blasinstrumente spielen mit den Gesangsstimmen *colla parte*. Dadurch erreicht Pachelbel eine Zunahme des Klangvolumens. In manchen Kompositionen wird ein homophoner Abschnitt eingeschoben, der für das Tutti (T. 214–220) oder rein instrumental gesetzt sein kann (*Magnificat in C* PWV 1501, T. 421–425). Der daran anschließende

Fugenabschnitt beginnt sofort mit *colla parte*-Instrumenten zu den Vokalstimmen. Des Weiteren werden die Themen kombiniert und in Terzparallelen geführt, sodass ein drei- bis vierstimmiger Satz entsteht. Die Besetzung wird nach und nach größer und das Werk schließt im homophonen Tutti.

Analysen der Vokalfugen zeigen, wie geschickt sie strukturiert sind: Jeder Themeneinsatz stellt in irgendeiner Hinsicht eine Steigerung gegenüber dem vorhergehenden dar. Pachelbel entwickelt die Fuge durch klangliche Abwechslung und immer neue Kombinationen der Themen.

So wie in Motetten Kirchenliedmelodien eingebaut werden, werden auch in Magnificatvertonungen Psalmtöne integriert. Im *Magnificat in C* BWV 1503 wird im „Esurientes“ der Vers in langen Notenwerten im fünften Psalmtönen vom Alt vorgetragen, dazu konzertieren die beiden Violinen (T. 247). Das „Fecit potentiam“ im *Magnificat in D* BWV 1508 gleicht den Sopran-Cantus firmus-Abschnitten der Motetten (s.o.). Der Sopran singt den Text im achten Ton, die drei Unterstimmen wechseln zwischen bewegten homophonen und imitatorischen Passagen.

Pachelbel schrieb mehrere Chaconnen für ein Tasteninstrument oder für Streicher. In seiner Vokalmusik wendet er diese Form in weniger strenger Ausprägung an. Das „Gloria Patri“ des *Magnificat in D* BWV 1505 wiederholt sechsmal eine dreieinhalbtaktige, eine Oktave stufenweise absteigende Basslinie. Der Streichersatz bildet mit einzigartigen forte-piano-Effekten das harmonische Gerüst darüber. Der Tenorsolist singt dreimal (passend zum Text) dieselbe Koloratur. Zweimal drei Wiederholungen von einer leicht variierten Basslinie gibt es im „Gloria Patri“ des *Deus in adiutorium in D* BWV 1404. Dabei wird auch die Melodie jeweils dreimal wiederholt. Das erste Mal trägt sie der Sopran vor, dann übernimmt sie die Violine I (mit darunter liegenden Terzparallelen in Violine II) und gibt sie wieder an den Sopran zurück. Bei der zweiten Stelle spielt die dritte Viola die Melodie, die Viola II wird darüber in parallelen Terzen geführt.

„Pachelbel macht in seinen Vokalkompositionen nur selten von textausdeutenden Figuren Gebrauch.“³⁶ Dieses Urteil von Belotti in seinem MGG-Artikel über Pachelbel aus dem Jahr 2004 gibt die gängige Meinung zur Verwendung von rhetorischen Figuren in Pachelbels Vokalmusik wieder. Die verzerrte Wahrnehmung beruht wohl auf der Tatsache, dass die bis vor kurzem durch Editionen greifbaren Vokalwerke keine repräsentative Auswahl aus Pachelbels Schaffen darstellen: Die Vesperkompositionen waren quasi nicht zugänglich. Im homophonen Satz der Motetten jedoch bietet sich wenig Raum zum Einsatz musikalisch-rhetorischer Figuren. Samuel bezeichnet darüber hinaus ihre seltene Verwendung als ein typisches Merkmal der Nürnberger Komponisten des 17. Jahrhunderts,³⁷ für welche die natürliche Deklamation des Textes im Vordergrund stand. Dennoch war Pachelbel mit der musikalischen Rhetorik offensichtlich genauestens vertraut. In den großen Magnificatvertonungen und etlichen kleiner besetzten Werken wird dies deutlich. Er beschränkt sich im Allgemeinen auf melodische und abbildende Figuren.

³⁶ Michael Belotti, Pachelbel, Johann, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 2. Personenteil 12, Kassel [...], Bärenreiter, 2004, Sp. 1506–1515: 1513.

³⁷ H. Samuel, op. cit., S. 199.

Vereinzelt treten auch Pausenfiguren wie die *Suspiratio* auf (*Ach Herr, wie ist meiner Feinde so viel* PWV 1203, T. 15 „Ach, ach, [...]“).

Gerade der Text des Magnificats fordert zur bildlich-klanglichen Ausdeutung in Musik geradezu heraus. Es seien nur einige Beispiele genannt: Eine *Katabasis*-Figur illustriert „*Deposuit potentes*“, die *Anabasis* „*et exaltavit humiles*“ (z.B. *Magnificat in D* PWV 1505, T. 183). Das Durcheinander eines Fugatos verbunden mit einem an Sprüngen reichen Motiv verdeutlicht das „*Dispersit superbos*“ (T. 145). Im „*Suscepit Israel*“, das ansonsten vom doppelhörigen Tutti musiziert wird, verbleiben an der Textstelle „*misericordiae suae*“ nurmehr zwei Solisten mit Continuo, zusätzlich bewegt sich die obere Stimme während drei Takten sukzessive um eine Oktave abwärts (T. 227 und 232). Auffällig ist auch die starke Änderung des Charakters der Musik beim Übergang vom „*Et exsultavit*“ zum „*Quia respexit*“ (T. 68): zuerst virtuosos Konzertieren der beiden Violinen mit dem Alt, dann beinahe ein Stehenbleiben der Musik mit liegenden Klängen von Violinen und Continuo – wie ein Bewusstwerden der Niedrigkeit („*humilitatem*“ wird durch das Echo in T. 71 hervorgehoben) nach der überschwänglichen Freude.

Es ließen sich etliche solcher Beispiele in anderen Werken finden. Selbst in Motetten kann man bei genauerer Betrachtung zahlreiche rhetorische Figuren entdecken. In *Der Herr ist König* PWV 1102 werden Passagen wie „*Die Wasserströme erheben ihr Brausen, die Wasserströme heben empor die Wellen [...]*“ oder „*Der Herr ist noch größer in der Höhe*“ in musikalische Bilder umgesetzt.

Sicherlich, die rhetorische Komplexität, die etwa norddeutsche Kompositionen der selben Epoche aufweisen, sucht man vergebens. Pachelbel stand letzten Endes in der Tradition seiner Heimatstadt, wobei er mit seinen liturgischen Werken alles bisher dort komponierte überbot. Es muss jedoch zwischen den verschiedenen Gattungen seiner Werke differenziert werden, um dem Komponisten gerecht zu werden.

Zusammenfassend lassen sich einige typische Merkmale von Pachelbels Vokalmusik feststellen: Die Musik ist geprägt von natürlicher Schlichtheit und Kantabilität, voll von rhythmischer Vitalität und Spielfreude und großer motivischer Vielfalt. Die Harmonik ist eher einfach und betont modern und funktional. Kontrapunktische Strukturen sind eher von Harmonik als von der polyphonen Linie aus entwickelt. In dieser funktionalisierten Kontrapunktik zeige sich Pachelbel als bedeutender Vorgänger Bachs, konstatiert Belotti.³⁸ Größere Werke sind in mehrere Abschnitte untergliedert, die zueinander ausgewogen proportioniert sind. Virtuose, solistische Teile, in denen man südliche Einflüsse erkennen kann,³⁹ wechseln mit kontrapunktischen oder Variationsformen ab. Charakteristisch ist für Johann Pachelbel aber, dass trotz grundsätzlich übereinstimmender Merkmale – und dies zeichnet ihn als bedeutenden Komponisten seiner Zeit aus – jedes Werk eine individuelle Vertonung darstellt, die, wie bei den Concerti, auf die Textvorlage in Form und Klanglichkeit Rücksicht nimmt, oder aber einem mehrmals verarbeiteten Text, wie bei den Magnificats, immer neue Facetten abgewinnt. Unmöglich können diese Werke als eine „gelegentliche Beteiligung am [...] vokalen Schaffen des späten 17. und beginnenden

³⁸ M. Belotti, *Pachelbel*, op. cit., 2004, Sp. 1513.

³⁹ Hans Heinrich Eggebrecht, *Pachelbel, Johann, Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 10, Kassel [...], Bärenreiter, 1962., Sp. 540–551: 547.

18. Jahrhunderts⁴⁰ angesehen werden. Im Gegenteil, während die Musik für Tasteninstrumente fast ausschließlich funktionale Kompositionen für Unterricht und Gottesdienst darstellen und daher sich in Komplexität und Anspruch oftmals bewusst einschränken, legen die späten, für die Nürnberger Liturgie geschriebenen Vokalwerke Zeugnis ab von der hohen Kunst des Komponisten.

⁴⁰ H. H. Eggebrecht, *Valkomponist*, op. cit., 1954, S. 120.

Anhang

WERKVERZEICHNIS

Werke gesicherter Authentizität:

- PWV 1101** **Der Herr ist König, darum toben die Völker**
Motette für SATB, SATB, B.c.; Quelle: D–B Mus.ms. 16475/3;
Text: Psalm 99, 1–5.9; Eggebrecht⁴¹ 1, Welter⁴² 382, Perreault⁴³ 77
- PWV 1102** **Der Herr ist König und herrlich geschmückt**
Motette für SATB, SATB, B.c.; Quelle: D–B Mus.ms. 16475/6;
Text: Psalm 93; Eggebrecht 2, Welter 383, Perreault 78
- PWV 1103** **Der Herr ist König und herrlich geschmückt**
Motette für SSATB (B.c. verloren?); D–B Mus.ms. 16475/9;
Text: Psalm 93; Eggebrecht 3, Welter /, Perreault 79
- PWV 1104** **Exsurgat Deus**
Motette für SATB, SATB, B.c.; D–B Mus.ms 16475/3;
Text: Psalm 68, 2–5; Eggebrecht 16, Welter 388, Perreault 122
- PWV 1105** **Gott ist unser Zuversicht**
Motette für SATB, SATB, B.c.; Quelle: D–B Mus.ms. 16475/20;
Text: Psalm 46, 2–8 und Kirchenliedstrophe „Preis, Ehr und Lob dem
höchsten Gott“⁴⁴; Eggebrecht 17, Welter 384, Perreault 175
- PWV 1106** **Herr Gott, dich loben wir**
Motette „für 2 Chöre“, verloren; nachgewiesen in: D–G („Verzeichnis der von
dem verstorbenen Doctor und Musicdirektor Forkel in Göttingen nachgelasse-
nen Bücher und Musikalien“, Göttingen 1819⁴⁵);
Eggebrecht 69, Welter 391, Perreault 185bis
- PWV 1107** **Jauchzet dem Herrn, alle Welt**
Motette für SATB, SATB, B.c.; Quelle: D–B Mus.ms. 16475/25;
Text: Psalm 100; Eggebrecht 20, Welter 412, Perreault 213
- PWV 1108** **Jauchzet Gott, alle Lande**
Motette für SATB, SATB, B.c.; Quelle: D–B Mus.ms. 16475/23;
Text: Psalm 66, 1–7.16.19–20; Eggebrecht 21, Welter 413, Perreault 217
- PWV 1109** **Nun dancket alle Gott**
Motette für SATB, SATB, B.c.; Quelle: D–B Mus.ms. 16475/28;
Text: Sir 50, 24–26 und erste Strophe des Kirchenliedes von Martin
Rinckart 1636⁴⁶; Eggebrecht 23, Welter 385, Perreault 381

⁴¹ Zum Werkverzeichnis von Eggebrecht s. H. H. Eggebrecht, *Vokalkomponist*, op. cit., S. 125–130.

⁴² Zum Werkverzeichnis von Welter s. K. J. Welter, op. cit., S. 363–375.

⁴³ J. M. Perreault, op. cit.

⁴⁴ 5. Strophe von „Ein feste Burg ist unser Gott“, Mitte 16. Jahrhundert an das Kirchenlied als Doxologie angefügt, zuerst bei Ch. Gutknecht, Nürnberg, 1546, vgl. Jenő Sóllyom, *Das Reich muss uns doch bleiben, Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 20 (1976), S. 166–171.

⁴⁵ H. H. Eggebrecht, *Vokalkomponist*, op. cit., 1954, S. 130.

⁴⁶ Evangelisches Gesangbuch, Ausgabe für die Evangelisch-Lutherischen Kirchen in Bayern und Thüringen, München/Weimar, o.J., Nr. 321.

- PWV 1110 Paratum cor meum**
Motette für SATB, SATB, B.c.; Quelle: D–B Mus.ms. 16474;
Psalm 108, 2–7; Eggebrecht 24, Welter 389, Perreault 400
- PWV 1111 Singet dem Herrn**
Motette für SATB, SATB, B.c.; Quellen: D–B Mus.ms. 16475/30,
D–B Mus.ms. Com 123, Nr. 4; Text: Psalm 98, 1–3.9; Eggebrecht 25,
Welter 386/416, Perreault 424
- PWV 1112 Tröste uns Gott**
Motette für SATB, SATB, B.c.; Quellen: D–B Mus.ms. 16475/32,
D–B Mus.ms. Com 123, Nr. 3; Text: Psalm 85, 5–10; Eggebrecht 26,
Welter 387, Perreault 474
- PWV 1201 Ach Gott, erhöre mein Seufzen**
Concerto für SSATB, 5 Instrumente, verloren; nachgewiesen in:
D–SFs⁴⁷; Eggebrecht / Welter 400, Perreault 0
- PWV 1202 Ach Herr, straff mich nicht**
Concerto „à 4. Cant. Solo u. Instru.“, verloren; nachgewiesen in:
F–Sm⁴⁸; Eggebrecht / Welter / Perreault 6
- PWV 1203 Ach Herr, wie ist meiner Feinde so viel**
Concerto für B, Viol., B.c.; Quelle: D–GF 346/Pa 01; Text: Psalm 3,
2.5–6.8–9; Eggebrecht / Welter / Perreault /
- PWV 1204 Christ ist erstanden**
Concerto „à 2, Canto solo con Strom.“, verloren; nachgewiesen in:
D–RUi Nr. 637 „di Pachelbel“⁴⁹;
Concerto für S, Viol., B.c.; Quelle: D–B Mus.ms. 30094 „di Achilles“;
Text: Osterleise Wien 1150/Salzburg 1190⁵⁰; Eggebrecht / Welter 381,
Perreault 56/57
- PWV 1205 Christ lag in Todes Banden**
Concerto für SATB, 2 Viol., 3 Va., Fg., B.c.; Quelle: D–B Mus.ms. 16476/2;
Text: Kirchenlied (sieben Strophen) von Martin Luther 1524⁵¹; Eggebrecht 27,
Welter 393, Perreault 60
- PWV 1206 Der Name des Herren sey gelobet**
Concerto für SAB, 2 Viol., Fg., B.c.; Quelle: D–B Mus.ms. 16475/12;
Text: Psalm 113, 2; Eggebrecht 28, Welter 394, Perreault 84
- PWV 1207 Dixit Dominus**
Concerto für „5.strom. 4.Voc.“, verloren; nachgewiesen in: D–Nsa Zugang
Nr. 71⁵²; Eggebrecht / Welter 417, Perreault 102
- PWV 1208 Gott ist unser Zuversicht**
Concerto für SATB, 2 Viol., 3 Va., Fg., B.c.; Quelle: GB–Ob Tenbury 1208, f.
119r–140r; Text: Psalm 46; Eggebrecht 18, Welter 409, Perreault 176

⁴⁷ K. J. Welter, op. cit., S. 369.

⁴⁸ F. Krummacher, *Kantate und Konzert*, op. cit., S. 368.

⁴⁹ Ebda.

⁵⁰ Franz Karl Prassl, *Christ ist erstanden, Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch 10*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 2004, S. 55ff.: 55.

⁵¹ Andreas Marti, Gerhard Hahn, *Christ lag in Todesbanden, Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch 12*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 2005, S. 56ff.: 56.

⁵² F. Krummacher, *Kantate und Konzert*, op. cit., S. 368.

- PWV 1209** **Gott sey uns gnädig**
Concerto für SSATB, 5 Tr., Timp., 2 Viol., 4 Va., Fg., B.c.;
Quelle: GB–Ob Tenbury 1208, f. 1r–26v; Text: Ps 67; Eggebrecht 19,
Welter 410, Perreault 177
- PWV 1210** **Herr, hebe an zu segnen**
Concerto für SSATB, 5 Va., Fg., [B.c.?], verloren; nachgewiesen in:
D–Lm⁵³; Eggebrecht /, Welter 401, Perreault 187
- PWV 1211** **Herr, wenn dein Wort nicht wäre**
Concerto „à 5“, verloren; nachgewiesen in: D–RUi Nr. 701⁵⁴;
Eggebrecht /, Welter 392, Perreault 190
- PWV 1212** **Ich bin die Auferstehung**
Concerto „à 13“, verloren; nachgewiesen in: D–RUi Nr. 760⁵⁵;
Eggebrecht /, Welter 402, Perreault 200
- PWV 1213** **Ich fahr dahin mit Freuden**
Concerto für S, 5 Instrumente, verloren; nachgewiesen in: F–Sm⁵⁶;
Eggebrecht /, Welter /, Perreault 201
- PWV 1214** **Ich kann nicht mehr**
Concerto für S, B, 4 Instrumente, verloren; nachgewiesen in:
F–Sm⁵⁷; Eggebrecht /, Welter /, Perreault 204
- PWV 1215** **Ich will den Herrn loben allezeit**
Concerto „in Dialogo. 5 Strom. 9. Conc.“, verloren; nachgewiesen in:
PL–Szczecin⁵⁸; Eggebrecht /, Welter 403, Perreault 208
- PWV 1216** **Jauchzet dem Herrn, alle Welt**
Concerto für SSATB, 4 Tr., Timp., 2 Viol., 3 Va., Fg., B.c.; Quelle:
GB–Ob Tenbury 1208, f. 105r–118v; Text: Ps 100, 1–2 und freier Text;
Eggebrecht 30, Welter 411, Perreault 216
- PWV 1217** **Jauchzet dem Herrn, alle Welt**
Concerto für SSATB, 2 Ob., 2 Viol., 3 Va., Fg., B.c.; Quelle: D–B
Mus.ms. 16476/5; Text: Ps 100, 1–2, erste Strophe des Kirchenliedes
„Nun danket alle Gott“ von Martin Rinckart 1636 und freier Text;
Eggebrecht 29, Welter 395, Perreault 215
- PWV 1218** **Jauchzet dem Herrn, alle Welt**
Concerto „à 13“, verloren; nachgewiesen in: D–RUi Nr. 727⁵⁹;
Eggebrecht /, Welter /, Perreault 214
- PWV 1219** **Kommt her zu mir alle**
Concerto „à 9, 4 Voci, 5 Strom.“, verloren; nachgewiesen in: D–RUi
Nr. 767⁶⁰; Eggebrecht /, Welter /, Perreault 229
Concerto für SSAB, 2 Viol., 2 Vdg., Violone, B.c.; anonyme Quelle:
D–B Mus.ms. anon. 658, Text: Mt 11, 28–30 und freier Text;
Eggebrecht /, Welter /, Perreault /

⁵³ Ebda.

⁵⁴ Ebda.

⁵⁵ Ebda.

⁵⁶ Ebda.

⁵⁷ Ebda.

⁵⁸ Ebda.

⁵⁹ Ebda.

⁶⁰ Ebda.

- PWV 1220 Lobet den Herrn in seinem Heiligthumb**
 Concerto für SSATB, 5 Tr., Tbn., Timp., 2 Fl., 2 Ob., 2 Viol., 3 Va.,
 Fg., Arpa, Cimbalo, B.c.; Quelle: GB–Ob Tenbury 1208, f. 85r–104v;
 Text: Psalm 150; Eggebrecht 22, Welter 415, Perreault 238
- PWV 1221 Meine Sünden betrüben mich**
 Concerto für SATB, 4 Vdg., Fg., B.c.; Quelle (nur Titel und Incipits):
 D–B Mus.ms. 16476/10
 Concerto für SATB, (2 Ob), 4 Va., Violone, B.c.; anonyme Quelle:
 D–DI 2106–E–500; freier Text; Eggebrecht 32a, Welter 397, Perreault 364
- PWV 1222 Mein Fleisch ist die rechte Speise**
 Concerto für S, Viol., B.c.; Quelle: D–GF 347/Pa 02; Text: Joh 6, 55–56;
 Eggebrecht /, Welter /, Perreault /
- PWV 1223 Mein Herz ist bereit**
 Concerto für T, 3 Va.?, B.c., verloren; nachgewiesen in: D–SFsj⁶¹;
 Eggebrecht /, Welter 404, Perreault 359bis
- PWV 1224 Nisi Dominus**
 Concerto für B, Viol.?, B.c., verloren; nachgewiesen in: D–SFsj⁶²;
 Eggebrecht /, Welter 419, Perreault 379bis
- PWV 1225 Vergeh doch nicht, du armer Sünder**
 Concerto für T, Viol., 4 Va., B.c.; Quelle: D–Mbs Mus.ms. 5381;
 freier Text; Eggebrecht /, Welter 398, Perreault 476bis
- PWV 1226 Was Gott thut, das ist wohlgethan**
 Concerto für SATB, 2 Viol., 2 Va., B.c., verloren; nachgewiesen in:
 F–Ssp 17. Mms 29⁶³
 Concerto für SATB, 2 Viol., 2 Va., Violone, B.c.; Quelle (nur Titel und
 Incipits): D–B Mus.ms. 16476/12 (Kopie von F–Ssp 17. Mms 29?)
 Concerto für SATB, 2 Viol., 2 Va., Fg., B.c.; Quelle: D–B Mus.ms.
 Com 123, Nr. 13; Text: Kirchenlied (6 Strophen) von Samuel
 Rodigast 1675; Eggebrecht 33, Welter 399, Perreault 487
- PWV 1227 Wenn wir in höchsten Nöten seyn**
 Concerto „à 10. 4 Viol. CATB.“, verloren; nachgewiesen in: D–Lm MS 1002⁶⁴;
 Eggebrecht /, Welter 405, Perreault 496
- PWV 1228 Wenn wir in höchsten Nöten sein**
 Concerto für SATB, 6 Instr., 4 Rip., verloren; nachgewiesen in: D–SFsj⁶⁵;
 Eggebrecht /, Welter 406, Perreault /
- PWV 1301 Missa in C**
 Messe (Kyrie, Gloria, Credo [endet mit „et homo factus est“],
 Sanctus, Benedictus, Agnus Dei) für SATB, 2 Tr., 2 Viol., B.c.;
 Quelle: GB–Ob Tenbury 1209, f. 188r–205v; Eggebrecht 35, Welter 408,
 Perreault 357
- PWV 1302 Missa in D**
 Messe (Kyrie, Gloria, Credo [bis „et homo factus est“]) für SATB,
 B.c.; Quelle: D–B Mus.ms. 16472; Eggebrecht 34, Welter 407, Perreault 358

⁶¹ K. J. Welter, op. cit., S. 369.

⁶² K. J. Welter, op. cit., S. 371.

⁶³ H. H. Eggebrecht, Vokalkomponist, op. cit., S. 128.

⁶⁴ F. Krummacher, Kantate und Konzert, op. cit., S. 368.

⁶⁵ K. J. Welter, op. cit., S. 370.

- PWV 1401** **Deus in adiutorium in C**
Ingressus für SSATB, 4 Tr., Timp., 2 Viol., 3 Va., Fg., B.c.; Quelle:
GB–Ob Tenbury 1209, f. 92r–109v; Eggebrecht 13, Welter 423, Perreault 89
- PWV 1402** **Deus in adiutorium in C**
Ingressus für SATB, 2 Viol., 3 Va., Fg., B.c.; Quelle: GB–Ob Tenbury
1208, f. 41r–45v; Eggebrecht 6, Welter 422, Perreault 88
- PWV 1403** **Deus in adiutorium in C**
Ingressus für SATB, 2 Viol., Va., B.c.; D–B Mus.ms. 30189; Quelle:
D–B Mus.ms. Com 123, Nr. 2; Eggebrecht 4, Welter 421, Perreault 87
- PWV 1404** **Deus in adiutorium in D**
Ingressus für SATB, 2 Viol., 3 Va., Fg., B.c.; Quelle: GB–Ob Tenbury 1209,
f. 110r–127v; Eggebrecht 14, Welter 427 (falsche Tonartangabe: „in F⁴⁶⁶),
Perreault 91
- PWV 1405** **Deus in adiutorium in D**
Ingressus für SATB, 2 Viol., Va., B.c.; Quelle: D–B Mus.ms.
Com 123, Nr. 1; Eggebrecht 5, Welter 424, Perreault 90
- PWV 1406** **Deus in adiutorium in d**
Ingressus für SSATB, 2 Viol., 3 Va., Fg., B.c.; Quelle: GB–Ob
Tenbury 1208, f. 73r–84v; Eggebrecht 7 (falsche Tonartangabe: „D⁴⁶⁷),
Welter 426 (falsche Tonartangabe: „in D⁴⁶⁸), Perreault 92
- PWV 1407** **Deus in adiutorium in F**
Ingressus für SSATB, 2 Viol., 4 Va., Fg., B.c.; Quelle: GB–Ob
Tenbury 1209, f. 28r–43v; Eggebrecht 9, Welter 425
(falsche Tonartangabe: „in D⁴⁶⁹), Perreault 93
- PWV 1408** **Domine ad adiuvandum in G**
Ingressus für SATB, 2 Viol., 3 Va., Fg., B.c.; Quellen: GB–Ob
Tenbury 1209, f. 15r–(21+1)r, D–B Mus.ms. 30088; Eggebrecht 15,
Welter 430, Perreault 94
= **In nomine Jesu** (Titel der Komposition in D–B Mus.ms. 30088)
für „4 v. c. strom.“⁴⁷⁰, verloren; nachgewiesen in: D–DI Mus.ms. D–1–9,
Nr. 12⁷¹ (wohl Abschrift der Berliner Handschrift, daher gleicher Titel)
Eggebrecht 70, Welter /, Perreault 212
- PWV 1409** **Deus in adiutorium in g**
Ingressus für SSATB, 2 Viol., 2 Vdg., Fg., B.c.; Quelle: GB–Ob
Tenbury 1209, f. 74r–91v; Eggebrecht 12, Welter 429, Perreault 96
- PWV 1410** **Deus in adiutorium in g**
Ingressus für SATB, 2 Viol., Fg., B.c.; Quelle: GB–Ob Tenbury 1209,
f. 70r–(73+1)r; Eggebrecht 11, Welter 428, Perreault 95
- PWV 1411** **Deus in adiutorium in A**
Ingressus für SSATB, 2 Viol., 3 Va., Fg., B.c.; GB–Ob Tenbury 1209,
f. 1r–14v; Eggebrecht 8, Welter 432, Perreault 97

⁶⁶ K. J. Welter, op. cit., S. 372.

⁶⁷ H. H. Eggebrecht, *Vokalkomponist*, op. cit., 1954, S. 126.

⁶⁸ K. J. Welter, op. cit., S. 372.

⁶⁹ Ebda.

⁷⁰ Robert Eitner, *Biographisch–Bibliographisches Quellen–Lexikon der Musiker und Musikgelehrten*, Bd. 7, Graz, Akadem. Druck- und Verl.-Anst., 1959², S. 271–273: 272.

⁷¹ J. M. Perreault, op. cit., S. 108.

- PWV 1412** **Deus in adiutorium in a**
Ingressus für SSATB, 2 Viol., 3 Va., Fg., B.c.; Quelle: GB–Ob Tenbury 1209, f. 54r–69r; Eggebrecht 10, Welter 431, Perreault 98
- PWV 1413** **Deus in adiutorium**
Ingressus „à 11, S Strom., 5 Voci“, verloren; nachgewiesen in: D–RUi Nr. 656⁷²; Eggebrecht /, Welter /, Perreault /
- PWV 1501** **Magnificat in C**
Magnificat für SSATB, 4 Tr., Timp., 2 Viol., 1 Va., 2 Vdg., Fg., B.c.; Quelle: GB–Ob Tenbury 1311; Eggebrecht 48, Welter 435, Perreault 244
- PWV 1502** **Magnificat in C**
Magnificat für SSATB, 4 Tr., Timp., 2 Viol., 1 Va., 2 Vdg., Fg., B.c.; Quelle: GB–Ob Tenbury 1208, f. 181r–208r; Eggebrecht 43, Welter 436, Perreault 245
- PWV 1503** **Magnificat in C**
Magnificat für SSATB, 2 Ob., 2 Viol., 3 Va., Fg., B.c.; Quelle: GB–Ob Tenbury 1208, f. 141r–163v; Eggebrecht 41, Welter 434, Perreault 243
- PWV 1504** **Magnificat in C**
Magnificat für SATB, 2 Tr., 2 Viol., 2 Va., B.c.; Quelle: GB–Ob Tenbury 1209, f. 138r–161v; Eggebrecht 45, Welter 433, Perreault 242
- PWV 1505** **Magnificat in D**
Magnificat für zwei Chöre (jeweils SSATB) und zwei Orchester (jeweils 2 Viol., 3 Va., Fg., B.c.); Quelle: GB–Ob Tenbury 1356, letztes Blatt der Handschrift verloren; Eggebrecht 47, Welter 439, Perreault 248
- PWV 1506** **Magnificat in D**
Magnificat für SSATB, 2 Cornetti, 2 Ob., 2 Viol., 3 Va., Fg., B.c.; Quelle: GB–Ob Tenbury 1208, f. 165r–180r; Eggebrecht 42, Welter 438, Perreault 247
- PWV 1507** **Magnificat in D**
Magnificat „à 13“, verloren; nachgewiesen in: D–RUi Nr. 797⁷³; Eggebrecht /, Welter /, Perreault 249
- PWV 1508** **Magnificat in D**
Magnificat für SATB, 4 Va. ad lib., B.c.; Quelle: D–B Mus.ms. 30088; Eggebrecht 37, Welter 437, Perreault 246
- PWV 1509** **Magnificat in Es**
Magnificat für SATB, 2 Viol., 3 Va. (oder Va. und 2 Vdg.), Fg., B.c.; Quelle: GB–Ob Tenbury 1208, f. 46r–72r; Eggebrecht 40, Welter 440, Perreault 250
- PWV 1510** **Magnificat in F**
Magnificat für SSATB, 2 Viol., B.c.; Quelle: GB–Ob Tenbury 1209, f. 128r–137v; Eggebrecht 44, Welter 442, Perreault 252
- PWV 1511** **Magnificat in F**
Magnificat für SATB, 2 Viol., Fg., B.c.; Quelle: GB–Ob Tenbury 1208, f. 27r–40r; Eggebrecht 39, Welter 441, Perreault 251
- PWV 1512** **Magnificat in G**
Magnificat für SATB, 2 Viol., B.c.; Quellen: GB–Ob Tenbury 1209, f. 22r–27v; D–B Mus.ms. 30088; Eggebrecht 38, Welter 444, Perreault 253

⁷² F. Krummacher, *Kantate und Konzert*, op. cit., S. 368.

⁷³ Ebda.

- PWV 1513** **Magnificat in g**
Magnificat für SATB, B.c.; Quelle: D–B Mus.ms. 16474/5;
Eggebrecht 36, Welter 443, Perreault 254
- PWV 1514** **Magnificat in B**
Magnificat für SSATB, 2 Ob., 2 Viol., 3 Va., Fg., B.c./Org.; Quelle:
GB–Ob Tenbury 1209, f. 162r–(187+1)r; Eggebrecht 46, Welter 445,
Perreault 255
- PWV 1515** **Magnificat**
Magnificat „à 13“, verloren; nachgewiesen in: D–RUi Nr. 79674;
Eggebrecht /, Welter /, Perreault 256

Werke zweifelhafter Authentizität:

- PWV Anh. 1201** **Gott, du Gott Israel**
Concerto für SSATB, 4 Viol., B.c.; Quelle: D–B Mus.ms. 30282;
Text: Tob. 3,23; Eggebrecht /, Welter 395, Perreault 173
= Deinem Namen sey ewig Ehr' D–B „Ms. 198“
(Eitner⁷⁵) = D–B Mus.ms. 30282; Eggebrecht 68, Welter 390, Perreault /
- PWV Anh. 1202** **Laetatus sum**
Concerto für SSATB, Trombetta, 2 Cornetti, Tbn., 2 Viol., 2 Va., Fg., B.c.⁷⁶;
Quelle: D–Bhm, die Stimmen von SSATB und Org. sind verloren, es existiert
aber eine Vc./Vne.–Stimme; Text: Ps 122; Eggebrecht 71, Welter 418,
Perreault 234
- PWV Anh. 1203** **Mein Herr Jesu, dir leb ich**
Concerto für SATB, 3 Va., B.c.; Quelle: D–B Mus.ms. 16476/8;
Text: freier Text, Weish 5, 16 und Mt 13, 43;
Eggebrecht 32b, Welter 396, Perreault 359

Bisher fälschlich zugeschriebenes Werk:

- PWV deest** **Carl Theodor Pachelbel: Kommt her zu mir alle**
Concerto für SATB, 2 Corni, 2 Viol., B.c.; Quelle: GB–Ob Tenbury 1209,
f. 44r–53v; Text: Mt 11, 28; zwei Strophen des Kirchenliedes
„Schmücke dich, o liebe Seele“ von Johann Franck; freier Text von
J. M. Dilher und unbekanntem Textdichter⁷⁷; Eggebrecht 31, Welter 414,
Perreault 230

Abkürzungen:

A = Alt, B = Bass, B.c. = Basso continuo, Fg. = Fagott, Fl. = Flauto, Ob. = Oboe,
Org. = Organo, S = Sopran, T = Tenor, Tbn. = Trombone, Timp. = Timpani, Tr. = Tromba,
Va. = Viola, Vdg. = Viola da gamba, Viol. = Violine

⁷⁴ Ebda.

⁷⁵ R. Eitner, op. cit., S. 272.

⁷⁶ R. Eitner, op. cit., S. 272. Eitner lag noch eine Partiturabschrift und das vollständige Stimmenmaterial vor.

⁷⁷ H. H. Eggebrecht, *Vokalkomponist*, op. cit., 1954, S. 128.

DUHOVNA GLASBA JOHANNA PACHELBLA

Povzetek*

Johann Pachelbel (1653–1706) sodi med najpomembnejše nemške skladatelje druge polovice 17. stoletja. Medtem ko je njegov opus za inštrumente s tipkami že dobro stoletje v več izdajah dosegljiv interpretom, bo končno izšla tudi celotna izdaja njegovih vokalnih del. Dejstvo, da je bil za študij večine vokalnega opusa do sedaj potreben vpogled v izvornike, je vodilo v zmotne nazore o Pachelblu kot skladatelju. Trdimo lahko, da nam ravno njegove Večernice (Ingressusi, Psalmski koncerti, uglasbitve Magnificata) dajejo pravo podobo njegove vélike umetnosti, saj so nastale šele v mojstrovih zadnjih letih za liturgične potrebe cerkve sv. Sebald v Nürnbergu. Nasprotno pa glasba za inštrumente s tipkami večinoma izvira iz pedagoške prakse ter osnovnega liturgičnega orgljanja, zaradi česar zavestno omejuje svoja sredstva.

Pachelbllove skladbe kažejo, da je po eni strani nadaljeval izročilo 17. stoletja, npr. z uporabo petglasnega godalnega ansambla, po drugi strani pa je bil odprt za razvoj, npr. z uporabo francoske oboe (*Hautbois*). Dvozborni moteti se ravnaajo po thürinškem slogu. Psalmski koncerti, uglasbitve Ingressusa ali Magnificata so le redko prekomponirana, enostavčna dela; večinoma se členijo v več odsekov. Pri tem se virtuozni solistični deli v mali zasedbi obligatnih glasbil izmenjujejo s celotnim ansamblom. Na splošno se tovrstne skladbe končujejo z obsežnimi fugami z dvema temama (v enem izmed rokopisov je to označeno kot »fuga doppia«), nekatere uvaja instrumentalna Sinfonia.

Kljub individualnosti formalnega in zvočnega oblikovanja imajo vokalna dela skupne lastnosti, ki jih smemo opisati kot značilne poteze Pachelbllove vokalne umetnosti: glasba je prežeta z naravno preprostostjo in spevnostjo, polno ritmične vitalnosti in veselja do igranja ter velike motivične raznolikosti. Harmonika je preprosta ter poudarjeno moderna in funkcionalna. Kontrapunktske strukture so bolj rezultat harmonskih danosti kot polifone linije. Pachelbel vedno znova uporablja glasbeno-retorične figure.

Katalog Pachelblovih del (PWV) v prilogi je bil prvič priobčen leta 2006 v avtoričini doktorski disertaciji. Trenutno obsega vokalna duhovna dela, po dodatnih poglobljenih raziskavah pa bo razširjen na seznam celotnega opusa.

* Prevod povzetka: Dalibor Miklavčič, univ. doc.

THE EARLY KEYBOARD CONCERTOS IN PTUJ: MUSIC COMPOSED FOR THE DORNAVA COURT?*

MARTIN EYBL

Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

Izvilleček: Zbirka 31 koncertov za glasbila s tipkami, ki jih danes hrani Knjižnica Ivana Potrča Ptuj, je edinstvena zbirka tovrstnih zgodnjih koncertov v srednji Evropi. V njej so dela dunajskih dvornih skladateljev Christoph Wagenseila (1714–1777) in Wenzla Bircka (1718–1763) ter dveh glasbenikov graške župnijske cerkve, Johanna Michaela Steinbacherja (pred 1710–po 1740) in Giovannija Antonia Sgatberonija (1708/09–1795). Ptujška zbirka muzikalij naj bi izvirala iz zasebnega fonda grofa Josepha Bernharda von Attemsa, ki je prebival v Dornavi med letoma 1754 in 1772. Glede na značilnosti prepisovalcev in kakovost papirja, na katerem so zapisani izvirniki, se zdi mogoče, da sta bila Steinbacher in Sgatberoni z Drnavskim dvorcem celo tesneje povezana, kot smo domnevali doslej.

Ključne besede: glasba sredine 18. stoletja, koncerti za glasbila s tipkami, Gradec, Dunaj, vodni znaki, prepisovalci.

Abstract: The 31 keyboard concertos now housed at the Knjižnica Ivana Potrča Ptuj represent a unique sample of early keyboard concertos in Central Europe, including works by the Viennese court composers Georg Christoph Wagenseil (1714–1777) and Wenzel Raimund Birck (1718–1763) as well as two musicians employed at the Graz parish church, Johann Michael Steinbacher (before 1710–after 1740) and Giovanni Antonio Sgatberoni (1708/09–1795). It is assumed that the Ptuj collection of keyboard music stems from the court of Count Joseph Bernhard von Attems, who resided at Dornava from 1754 to 1772. Considering the scribes and the paper quality of the sources, it seems possible that Steinbacher and Sgatberoni may have had a closer relationship to the Dornava court than has been assumed so far.

Keywords: mid-eighteenth-century music, keyboard concerto, Graz, Vienna, watermarks, copyists.

In music history it is common knowledge that Johann Sebastian Bach first devised and developed the harpsichord concerto. Two of his sons, Carl Philipp Emanuel and Johann Christian, were his first followers in this new genre, which culminated in Mozart's incomparable piano concertos. However, even more important for Mozart than the Bach tradition was a separate evolution of keyboard concertos in Central Europe that, in the first decades of its existence, did not show any traces of influence from northern and central

* I am indebted to the Austrian National Bank Jubiläumsfonds, which supported this research on solo concertos including the Ptuj sources with a grant. Furthermore, I wish to thank Mira Jerenec for her support at the Knjižnica Ivana Potrča Ptuj and for the permission to publish Figs. 1–3 and 7–12, as well as Sterling Murray for his valuable comments.

Germany. Three composers dominate this repertoire, all of them keyboard teachers at the Vienna court. Georg Christoph Wagenseil (1715–1777) became the instructor for Maria Theresa's older children in 1749. As his health began to decline around 1765, Leopold Hofmann (1738–1793) unofficially took over Wagenseil's imperial pupils. In addition to Hofmann, Josef Anton Steffan (1726–1797) was appointed keyboard teacher for the empress's youngest daughters, Maria Carolina (Charlotte) and Maria Antonia, the future queen of France, in 1766.

The major collections of Central European keyboard concertos all show specific profiles, each representing a distinct step in the development of the genre. The collection of keyboard concertos at the *Österreichische Nationalbibliothek* in Vienna consists of the archduchesses' repertoire. Many of the manuscripts can be identified as having once been the property of Maria Anna and Maria Elisabeth, two musically gifted daughters of Maria Theresa. The works of court keyboard teachers like Wagenseil, Hofmann, and Steffan dominate the collection, and most of the music dates from the mid-1750s to the 1760s.¹ The collection of the *Sächsische Landesbibliothek* in Dresden is quite similar to the *Österreichische Nationalbibliothek* collection in Vienna with regard to the inclusion of Viennese composers.² As in Vienna, the Dresden collection is a court collection, in this instance stemming from the Saxon court. Covering approximately the same time span, it includes works by the same composers but also some pieces by Joseph Haydn. Nevertheless, the sample of Viennese keyboard concertos in Dresden is part of a larger collection including concertos from other regions as well as of local provenance. With more than 300 concertos, the collection at Kroměříž (Ger. *Kremsier*) represents the most extensive collection of early keyboard concertos. It includes the greater part of keyboard music and keyboard concertos available on the Viennese music market between 1760 and 1790. In addition to many concertos by Wagenseil, Hofmann, and Steffan, almost all of Mozart's keyboard concertos are included.

Compared with these three collections, the 31 keyboard concertos housed at the *Knjižnica Ivana Potrča Ptuj* seem at first glance to be a rather small sample (see Table 1). This collection is nonetheless important because it represents a very early stage in the genre's development. This is why it received a great deal of interest after being made public in the catalogue of Slovenian music sources by Janez Höfler and Ivan Klemenčič in 1967.³ Many of the compositions are now available in print (see Table 2). The collection is quite homogenous. The entire body of keyboard concertos was copied by only nine

¹ For more information on the Vienna collection, see Martin Eybl, *From Court to Public: The Uses of Keyboard Concertos in Austria 1750–1770*, *Ad Parnassum* 6/2 (2008), pp. 19–40.

² For a valuable study of the Dresden collection, see Annegret Rosenmüller, *Die Überlieferung der Clavierkonzerte in der Königlichen Privatmusikaliensammlung zu Dresden im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts*, *Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte* 5, Eisenach, Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 2002.

³ Janez Höfler and Ivan Klemenčič, *Glasbeni rokopisi in tiski na Slovenskem do leta 1800. Katalog. – Music manuscripts and printed music in Slovenia before 1800. Catalogue*, Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica, 1967, pp. 43–47; Hellmut Federhofer and Gudrun M. Schmeiser, *Grazer Stadtmusikanten als Komponisten vorklassischer Klavierkonzerte*, *Historisches Jahrbuch der Stadt Graz* 4 (1971), pp. 73–90; and Andrej Rijavec, *Parthia in trije concerti Johanna Adama Scheibla v arhivu Študijske knjižnice v Ptujju*, *Muzikološki zbornik* 8 (1972), pp. 57–69.

scribes, here identified as KP1–3 and 5–10.⁴ Despite the fact that KP3a uses a slightly different bass clef, the copyist seems to be identical to KP3. Moreover, the papers of the manuscripts show only nine watermarks, four of which appear three times or more (watermark nos. 120, 122, 124, 125 in my list of watermarks).

Table 1
Thirty-one keyboard concertos from Ptuj (watermark numbers according to my own list)

Call nr.	Höfler/ Klemenčič	Old call nr.	Composer	Watermark	Copyist	Keyboard Range
4	220	4	Birck, in C, III:1	123	KP5	C-c ³
5	221	12	Birck, in A, III:2	124	KP1, KP2	E-d ³
6	222	5	Birck, in C, III:3	125	KP6	C-d ³
7	223	22	Birck, in D, III:4	124, 126	KP1	D-c ³ sharp
53	258	8	Birck, in F, III:6	125	KP1	D-d ³
1	217	13	Castelli, in C	120	KP1, KP3	C-c ³
2	218	17	Castelli, in G	120	KP1	C-b ²
3	219	16	Hasse, in D	122	KP1, KP3	D-c ³
15	231	14	Scheibl, in C	120, 124	KP1	C-c ³
16	deest	15	Scheibl, in C	124	KP1	D-c ³
17	232	18	Scheibl, in G	125	KP3a	D-d ³
18	233	21	Scheibl, in F	124	KP3	D-c ³
9	225		Sgatberoni, in D	129	KP7	D-d ³
10	226		Sgatberoni, in B	135	KP7	C-d ³
11	227		Sgatberoni, in G	135	KP7	D-d ³
12	228		Sgatberoni, in A	129	KP7	E-d ³
22	237		Steinbacher, in F	120	KP6	C-c ³
23	238		Steinbacher, in C	120, 125?	KP6	C-c ³
26	241		Steinbacher, in a	125	KP6	C-c ³
27	242		Steinbacher, in C	120	KP6	C-c ³
28	243		Steinbacher, in D	125	KP6	D-c ³
35	250	1	Wagenseil, in B, 335	124	KP1	D-c ³
36	251	2	Wagenseil, in g, 321	124	KP1	D-d ³
37	252	3	Wagenseil, in F, 295	124	KP1	A1-d ³
38	253	10	Wagenseil, in G, 307	123	KP9	D-c ³
39	254		Zechner, in F	132	KP7	F-c ³
8	224	19	Zechner, in F ("Birck" [III:5])	124	KP1	F-c ³
40	255	7	Zechner, in A	122	KP1, KP3a	F-c ³
41	256	11	Zechner, in B	124	KP1, KP3	E-c ³

⁴ In the course of my analysis KP4 turned out to be identical to another copyist already listed; I therefore had to eliminate no. 4 from my list.

153	265		Zechner, in D	122, 125	KP3a, KP10	F-c ³
54	259	20	anonym, in C	124, 126	KP3, KP10	C-c ³
14	230	9	Scheibl, Parthia in C	125	KP3	C-c ³

Table 2
Keyboard concertos from Ptuj: Modern editions

Call nr.	Höfler/ Klemenčič	Composer		
4	220	Birck, in C, III:1	PZ 8	1992
3	219	Hasse, in D	ed. Dieter Sonntag, Mainz, Schott (original version for Flute and Orchestra)	1958
			PZ 9 (arrangement for Harpisichord and Orchestra)	1992
15	231	Scheibl, in C	PZ 7	1991
11	227	Sgatberoni, in G	MAM 28/29	1972
12	228	Sgatberoni, in A	MAM 28/29	1972
22	237	Steinbacher, in F	MAM 43/44	1975
26	241	Steinbacher, in a	MAM 43/44	1975
35	250	Wagenseil, in B, 335	MAM 42	1975
37	252	Wagenseil, in F, 295	MAM 42	1975
38	253	Wagenseil, in G, 307	ed. Hans Joachim Zingel, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik (version for Harp and Orchestra)	1969
39	254	Zechner, in F	MAM 31/32	1973
40	255	Zechner, in A	MAM 33/34	1973
41	256	Zechner, in B	MAM 33/34	1973
153	265	Zechner, in D	MAM 31/32	1973

MAM – *Musik alter Meister. Beiträge zur Musik- und Kulturgeschichte Innerösterreichs*, ed. Hellmut Federhofer, Graz, Akademische Druck- und Verlags-Anstalt 1949–

PZ – *Ptujška zbirka*, ed. Milko Bizjak, Ljubljana, Edition Bizjak, 1985–1992

Table 3
Thirty-one keyboard concertos from Ptuj: Group 1 Manuscripts (KP 1, KP3 and others)

Call nr.	Höfler/ Klemenčič	Old call nr.	Composer	Watermark	Copyist
15	231	14	Scheibl, in C	120, 124	KP1
16	deest	15	Scheibl, in C	124	KP1

17	232	18	Scheibl, in G	125	KP3a
18	233	21	Scheibl, in F	124	KP3
5	221	12	Birck, in A, III:2	124	KP1, KP2
7	223	22	Birck, in D, III:4	124, 126	KP1
53	258	8	Birck, in F, III:6	125	KP1
35	250	1	Wagenseil, in B, 335	124	KP1
36	251	2	Wagenseil, in g, 321	124	KP1
37	252	3	Wagenseil, in F, 295	124	KP1
8	224	19	Zechner, in F (“Birck” [III:5])	124	KP1
40	255	7	Zechner, in A	122	KP1, KP3a
41	256	11	Zechner, in B	124	KP1, KP3
153	265		Zechner, in D	122, 125	KP3a, KP10
1	217	13	Castelli	120	KP1, KP3
2	218	17	Castelli	120	KP1
3	219	16	Hasse	122	KP1, KP3
54	259	20	anonym, in C	124, 126	KP3, KP10
14	230	9	Scheibl, Parthia in C	125	KP3

Watermarks:

120: WAW; man with a cudgel in his right hand (Fig. 6)

122: IGD; blacksmith with coat of arms (Fig. 4)

124: IK; Styrian coat of arms (Fig. 5)

125: IHS under a cross

126: Saint with cross in his right hand, the leaf of a palm tree in his left

A careful study of paper and scribes makes it possible to identify four separate groups of manuscripts. Group 1 (see Table 3) is the largest. KP1 was the main copyist (see Figures 1–3), assisted by KP3. Wherever these two scribes worked together, KP1 did at least half of the work and his hand is more frequently encountered than that of his colleague. In some manuscripts two further copyists (KP2 and 10) cooperated with KP1 and 3. The uniform and even style of their handwriting suggests that KP1 and 3 were professional copyists, who presumably worked in an urban copy shop. We find a limited number of watermarks, quite often number 124 (in 11 manuscripts) and numbers 120, 122, and 125 three times each. Three watermarks can be identified, all for types of paper that came from the Upper Austrian town of Steyr. The blacksmith on watermark number 122 (see Figure 4) indicates steel production. Steyr is the center of a region that grew wealthy from steel beginning in the Middle Ages. The initials “IK” on watermark 124 (see Figure 5) stand for Johann Kienmoser, owner of the old paper mill (*Altmühle*) in Steyr from 1750 to 1783.⁵

⁵ Georg Eineder, *The Ancient Paper-Mills of the Former Austro-Hungarian Empire and Their*

The countersign of this watermark shows the Styrian coat of arms. The initials “IGD” on watermark 122 most probably stand for Johann Gottlieb Doeck, Kienmoser’s predecessor.⁶ “WAW” in watermark 120 (see Figure 6) are the initials of Wolf André Wurm, who owned the new paper mill (*Neumühle*) in Steyr-Saggraben from 1750 to 1760.⁷

It is known that papers from Steyr were used in Styria in the eighteenth century, while in the same period the Viennese court and Viennese copyists preferred Italian paper. Thus the paper in Group 1 suggests that the manuscripts were not written in Vienna; they could well have been copied in Styria; for example, in Graz. Unfortunately, the paper does not offer us more detailed information about the origin of the manuscripts.

Six composers contributed works to Group 1. Johann Adam Scheibl (1710–1773) is represented by four concertos and an accompanied keyboard partita. Scheibl worked as an organist in St. Pölten (in Lower Austria). Johann Georg Zechner (1716–1778) moved from Göttweig Abbey, where he served as organist, to the nearby town of Krems to conduct the choir and orchestra of the main parish church. The Ptuj collection preserves unique sources of Zechner’s four keyboard concertos. Wenzel Raimund Birck (c. 1718–1763) contributed three concertos to Group 1 (Stephanides III: 2, 4, and 6).⁸ He was court organist in Vienna and the keyboard teacher of the archduchesses like Wagenseil, who also contributed three concertos. There is no information available so far on a certain Castelli, who composed two further concertos. Johann Adolph Hasse’s (1699–1783) D-major concerto for harpsichord and orchestra preserved in Ptuj is an arrangement, albeit probably not authentic, of an original flute concerto. There is not a single authentic keyboard concerto known by Hasse. Most of the composers present in Group 1 lived in Vienna or Lower Austria; even Hasse resided in the Austrian capital in the 1760s. Most of the paper was produced in the 1750s at the earliest. The manuscripts of Group 1 can therefore be roughly dated to the 1750s or slightly later.

Table 4
Group 2 Manuscripts (KP 5, KP 9)

Call nr.	Höfler/ Klemenčič	Old call nr.	Composer	Watermark	Copyist
4	220	4	Birck, in C, III:1	123	KP5
38	253	10	Wagenseil, in G, 307	123	KP9

Watermark

123: IHS over a burning heart

Watermarks, Monumenta chartae papyricae historiam illustrantia 8, Hilversum, The Paper Publications Soc., 1960, p. 64; cf. his watermark no. 334 (plate 98).

⁶ G. Eineder, op. cit., p. 64.

⁷ G. Eineder, op. cit., p. 65; cf. watermark no. 831 (plate 231).

⁸ Michael Stephanides, *Wenzel Birck (Pürk). Leben und Werk eines Wiener Hofmusikers an der Wende vom Barock zur Klassik*, Wien, 1982 (University of Vienna, PhD. Diss., including a Thematic Catalogue).

Group 2 is quite small (see Table 4). It consists of only two manuscripts from two scribes, KP5 and KP9, each of whom appears only once in the collection. The watermark of the paper shows the Christogram “IHS” above a heart. This paper has yet to be linked to a particular mill and thus does not provide any hints as to the origin of the manuscripts. Because Wagenseil and Birck were Viennese court composers, and neither the copyists nor the watermarks are known from other Ptuj sources, we may assume a foreign origin of the two pieces in Group 2.

Table 5
Old call numbers

Call nr.	Höfler/ Klemenčič	Old call nr.	Composer	Copyist
35	250	1	Wagenseil, in B, 335	KP1
36	251	2	Wagenseil, in g, 321	KP1
37	252	3	Wagenseil, in F, 295	KP1
4	220	4	Birck, in C, III:1	KP5
6	222	5	Birck, in C, III:3	KP6
153	265		Zechner, in D	KP3a, KP10
40	255	7	Zechner, in A	KP1, KP3a
53	258	8	Birck, in F, III:6	KP1
14	230	9	Scheibl, Parthia in C	KP3
38	253	10	Wagenseil, in G, 307	KP9
41	256	11	Zechner, in B	KP1, KP3
5	221	12	Birck, in A, III:2	KP1, KP2
1	217	13	Castelli	KP1, KP3
15	231	14	Scheibl, in C	KP1
16	deest	15	Scheibl, in C	KP1
3	219	16	Hasse	KP1, KP3
2	218	17	Castelli	KP1
17	232	18	Scheibl, in G	KP3a
8	224	19	Zechner, in F („Birck“ [III:5])	KP1
54	259	20	anonym, in C	KP3, KP10
18	233	21	Scheibl, in F	KP3
7	223	22	Birck, in D, III:4	KP1

All manuscripts of Groups 1 and 2 contain inscriptions of old call numbers ranging from 1 to 22 (see Table 5), with the single exception of number 6, which is missing. Correspondingly, the concerto by Zechner with inv. no. 153 has no old call number, even though the original title page was not replaced and the manuscript, written by KP1 and 3a with watermarks 122 and 125, clearly belongs to Group 1. The old call numbers establish the manuscripts of Group 1 and 2 as part of an older collection. From their form and design

it is evident that all of these sources are products of the professional music trade. The two remaining groups clearly represent a different case.

Table 6
Group 3 Manuscripts (KP6 – Steinbacher?)

Call nr.	Höfler/ Klemenčič	Composer	Watermark	Copyist
6	222	Birck, in C, III:3	125	KP6
22	237	Steinbacher, in F	120	KP6
23	238	Steinbacher, in C	120, 125?	KP6
26	241	Steinbacher, in a	125	KP6
27	242	Steinbacher, in C	120	KP6
28	243	Steinbacher, in D	125	KP6
25	240	Steinbacher, Partita in C	136	KP6
24	239	Steinbacher, Partita in C	120	KP6
55	260	Steinbacher, Partita in G	120	KP6
57	262	Steinbacher, Partita in F	120	KP6
58	263	Steinbacher, Partita in D	120	KP6
156	267	Steinbacher, Partita in a	120	KP6

Watermarks:

120: see Tab. 3

125: see Tab. 3

136: MIH; blacksmith with hammer in his right hand, on the right side a shield with crossed hammers

With one exception group 3 (see Table 6) is restricted to works by Johann Michael Steinbacher: five concerti and six partitas, all of the known works by Steinbacher. It represents the only source for all of his pieces. There was only one copyist at work, who unfortunately did not sign the manuscripts (see Figures 7–9). The exclusiveness of works and scribe is a special case of source tradition. This rare situation suggests the need to consider the relation between the fame of a composer and the distribution of his music on the one hand and the kinds of sources on the other. The better a composer is known and the more widely his works are distributed, the less likely it is to encounter an autograph in the composer's hand among contemporary manuscripts. One can also put it the other way round: the less a composer is known and the less his works were distributed, the higher one's chance of finding an autograph manuscript if there are any works extant at all. Because there are no other sources to works by Steinbacher and because all the extant works were written by only one scribe, the probability is very high that the scribe and the composer are one and the same person.⁹ The layout of the writing suggests that KP6 is not

⁹ J. Höfler and I. Klemenčič, *op. cit.*, pp. 44–47, were led to the same conclusion. They marked all the Steinbacher manuscripts as “autogr. (?)”.

a professional copyist. It is consistently fluent writing, however, and not at all the hand of an amateur musician. There are no corrections. All of these observations combined suggest that the manuscripts of KP6 are autograph fair copies.

Table 7
Group 4 Manuscripts (KP7 – Sgatberoni?)

Call nr.	Höfler/ Klemenčič	Composer	Watermark	Copyist
9	225	Sgatberoni, in D	129	KP7
10	226	Sgatberoni, in B	135	KP7
11	227	Sgatberoni, in G	135	KP7
12	228	Sgatberoni, in A	129	KP7
39	254	Zechner, in F	132	KP7
13	229	Sgatberoni, Partita in F	134	KP7
154	266	Sgatberoni, Partita in C	127	KP7
157	268	Sgatberoni, Partita in D	128	KP7
29	244	Wagenseil, Div., 2	133	KP7
30	245	Wagenseil, Div., 22	131	KP7
56	261	Wagenseil, Div., 29	131	KP7

Watermarks:

127: 3 crescent moons (65/16) over a crossbow

128: GG; 3 crescent moons (91/20)

129: AS; 3 crescent moons (84/27?)

131: 3 crescent moons (76/14)

132: 3 crescent moons (68/20)

133: 3 crescent moons (89/24)

134: AF; 3 crescent moons (73/15)

135: FC; 3 crescent moons (73/17)

The case of Giovanni Antonio Sgatberoni is similar. All known works by this composer belong to Group 4 of the Ptuj manuscripts (see Table 7) and were copied by KP7, who also prepared some other works, namely three divertimenti by Wagenseil and a concerto by Zechner. In Group 1 this last mentioned concerto by Zechner was attributed to Birck. However, with the standard ritornello form of the first movement (four ritornellos in I, V, VI, and I), the simple binary form in the second and third movements, the relatively wide extension of the themes (compared to Birck's), and the fermata with the option for a cadenza at the end of the slow movement, this work perfectly fits into the series of the three other rather standardized concertos by Zechner. In addition, there are many features typical of Birck's concertos that are lacking, such as sonata form, modulating ritornellos, and "Da capo" for the recapitulation of the first ritornello at the end of a movement. This calls into question the attribution of the F-major concerto to the Viennese court organist.

All manuscripts of Group 4 are written on Italian paper showing the well-known three crescent moons both with and without a countersign.¹⁰ KP6 used eight different papers, suggesting that the manuscripts were written over a longer time span. The three divertimenti by Wagenseil copied by KP6 (Scholz-Michelitsch nos. 2, 22, and 29)¹¹ may aid the dating of at least one part of the group. These pieces are present in several other Ptuj sources (inv. nos. 32–34). Together with the *Divertimento in A* (Scholz-Michelitsch no. 66, inv. no. 31) they belong to a collection of six divertimenti by Wagenseil dated in two Viennese manuscripts 1750 and printed in 1756.¹²

As with Steinbacher, there is a high probability that the scribe of the Sgatberoni works is the composer himself. Moreover, the hand is that of a professional copyist. In those days, professional music copying by musicians was nothing unusual. There are Viennese examples of this practice.¹³

Hellmut Federhofer and Gudrun Schmeiser provided biographical information about Johann Michael Steinbacher in their article on the Ptuj collection.¹⁴ He was an organist in Graz and is first mentioned in the records in 1727, when he lost a son. Based on this fact, Federhofer and Schmeiser propose a birth date around 1700. More cautiously, we may assume that Steinbacher was at least 18 years old when his son died and therefore was born not later than 1709. In 1740 he was appointed organist of the parish church in Graz (*Stadtpfarrorganist*). There are no further records concerning him after 1741. Joseph Fast succeeded Steinbacher in this position probably some time before 1750. What had happened to the musician? In her preface to the edition of two concertos by Steinbacher (1975), Gudrun Margarete Schmeiser states that Steinbacher likely died before 1750.¹⁵ Without clearly saying so, Hellmut Federhofer seems to follow Schmeiser's assumption.

¹⁰ Alan Tyson's method for measuring the crescents ("selenometry") was used in describing the watermarks; see Wolfgang Amadeus Mozart, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie X: Supplement. Werkgruppe 33: Dokumentation der autographen Überlieferung. Bündel I, Abteilung 2: Wasserzeichen-Katalog*, ed. Alan Tyson, Kassel, Bärenreiter, 1992, Textband, pp. xi–xii. Federhofer and Schmeiser ignored the countersigns of the watermark and consequently stated that the copyist used only one paper: H. Federhofer and G. M. Schmeiser, op. cit., p. 81.

¹¹ Helga [Scholz-]Michelitsch, *Das Klavierwerk von Georg Christoph Wagenseil. Thematischer Katalog*, *Tabulae musicae Austriacae* 3, Wien, Hermann Böhlaus Nachf., 1966.

¹² H. [Scholz-]Michelitsch, op. cit., pp. 23–24 ("Sammelwerke E"). The collection is printed under the title *Divertissement musical contenant VI sonates pour le clavessin*, Nürnberg, Haffner, [1756] (RISM W 37).

¹³ Andreas Amiller (1781–1750), one of the principal copyists of the Imperial Court in the 1730s and 1740s, was previously a tenor in the court chapel of the dowager Empress Amalie Wilhelmine. Joseph Leysser (c. 1708–1771), similarly, was a tenor in the court chapel of the dowager Empress Elisabeth Christine and at the same time its main copyist. See Martin Eybl, *Die Kapelle der Kaiserinwitwe Elisabeth Christine (1741–1750) I: Besetzung, Stellung am landesfürstlichen Hof und Hauptkopisten*, *Studien zur Musikwissenschaft* 45 (1996), pp. 33–66: 48, 51–52 (Amiller), 43–44 (Leysser).

¹⁴ H. Federhofer and G. M. Schmeiser, op. cit., pp. 77–78.

¹⁵ "[...] dürfte Steinbacher noch vor 1750 gestorben sein", see Johann Michael Steinbacher, *Zwei Konzerte für Cembalo mit Begleitung von Streichinstrumenten*, ed. Gudrun Margarete Schmeiser, *Musik alter Meister* 43/44, Graz, Akademische Druck- und Verlags-Anstalt, 1975, p. vii.

In the recent edition of the *New Grove Dictionary* he states with regard to Steinbacher's concertos:

"The oldest examples of their genre in Austria, the harpsichord concertos must have dated from earlier than those of M. G. Monn, J. A. Scheibl, J. A. Sgatberoni, G. C. Wagenseil, and J. G. Zechner, and are evidently modelled on the form of the Italian solo concerto [...]"¹⁶

Monn died in 1750, and there is a concerto by Scheibl at Göttweig dated 1743.¹⁷ What makes Federhofer so sure that Steinbacher's concertos were composed earlier? There is no proof that Steinbacher died so early. Schmeiser and Federhofer did not take into account that Steinbacher might have taken a different job. There is also no proof that Steinbacher's concertos were composed before 1750. The manuscripts of these works were written on the same kind of paper as our Group 1 (showing watermarks 120 and 125). Consequently, they have to be dated in the 1750s or even later. Above all, the historical situation described by Federhofer seems implausible. It is difficult to believe that an almost unknown composer whose works – as far as we know – were not distributed anywhere should turn out to be the pioneer of a new genre or, at the very least, an important branch of a genre, the Central European tradition of the early keyboard concerto.

Even the Italian solo concerto did not necessarily serve as an immediate model for Steinbacher's concertos. These works do, of course, adopt a kind of ritornello form. Frequent features in Steinbacher's concertos, however, like modulating ritornellos and harmonically stable solo episodes¹⁸ can also be found in other examples from the Ptuj repertoire. Besides Steinbacher's works, the group of manuscripts written by KP6 consists of only one foreign concerto, written by Wenzel Raimund Birck (see Table 6, inv. no. 6). If Johann Michael Steinbacher is identical with KP6, this is not a coincidence. In several respects Birck's concertos could represent models for Steinbacher's concertos. They show the same features of modulating ritornellos (Birck III: 1, first and third movement) and harmonically stable solo episodes (e.g., the first movements of Birck III: 1, 2, and 4). Like in Steinbacher's concertos in A-minor and F-major (first movement), Birck repeats the first ritornello unchanged at the end of the movement (III: 1, 2, and 4, first movements; finale of III: 1 and 4). Finally, Birck and Steinbacher share the tendency of an early return of the tonic in the second half of the first movement. In all of Steinbacher's larger first movements in ritornello form – like in Birck's with four ritornellos – the last solo episode prolongs the tonic instead of modulating into the tonic. The same is true for Birck's concertos III: 1, 2, and 4. The modulation into the tonic is completed by the preceding ritornello, like in Birck's concerto III: 1.

According to a report by Anton Lach, who was employed by the Herberstein family in 1945, the collection of keyboard music today housed at Ptuj was discovered in

¹⁶ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 24, 2nd edition, London [...], Macmillan Publishers Limited, 2001, p. 335.

¹⁷ Johann Adam Scheibl, Concerto in C, A-GÖ Mus. Hs. 3051, owner's mark: "Ex Rebus Joannis Georgij Schaller Ao 1743." The piece is not identical with the two C-major concertos by Scheibl in Ptuj.

¹⁸ For an analysis of the first movements, see H. Federhofer and G. M. Schmeiser, op. cit., pp. 83–85.

1941 while dismantling an old tiled stove in Vurberk Castle.¹⁹ During its history this castle was owned by two aristocratic families which (as Janez Höfler has pointed out²⁰) had residences in Slovenia: the Herberstein family in Hrastovec and the Attems family in Dornava. The hidden music manuscripts could stem from either of these castles. A member of the Herberstein family purchased Vurberk in 1907 and could then have taken the manuscripts with him. Nevertheless, because of his well-known musical ambitions it is more likely that the manuscripts were originally used at the court of Count Joseph Bernhard von Attems (1727–1772) and his wife, who resided in Dornava from 1754 to 1772. We know from documents in the *Steiermärkisches Landesarchiv* in Graz that the countess owned a harpsichord.²¹ When her husband died, she relocated to Graz. Many of his personal belongings, his books, and his archive, however, were sent to Vurberk, to the Count's nephew and heir Ferdinand von Attems.

Assuming that the keyboard music was used at Dornava Castle, how did the manuscripts get there? Federhofer and Schmeiser speculate that the portion of the collection bearing old call numbers (Groups 1 and 2 in Table 3 and 4) came from Vienna and the manuscripts of works by Steinbacher and Sgatberoni (Groups 3 and 4 in Table 6 and 7) from Graz because both musicians were working there.²² As already mentioned, the paper used suggests that Group 1 was presumably not written in Vienna, but perhaps in Graz. Concerning Groups 3 and 4, I would like to present a different interpretation of the existing sources.

Table 8
Works for violin and harpsichord (basso) from Ptuj

Call nr.	Höfler/ Klemenčič	Old call nr.	Composer
50	257		anonymous, [23 Menuetti, violino col basso]
13	229		Sgatberoni, Partita in F
154	266		Sgatberoni, Partita in C
157	268		Sgatberoni, Partita in D
25	240		Steinbacher, Partita in C

Steinbacher and Sgatberoni may have been engaged at the Dornava court. In this position they might have composed (or at least copied) their keyboard works between 1754 and 1772. We can imagine the small repertoire of music for violin and harpsichord

¹⁹ For the history of the manuscripts and the possible connection to the Attems family, see H. Federhofer and G. M. Schmeiser, op. cit., pp. 79–80.

²⁰ Janez Höfler, Predgovor, in: Wenzel Raimund Birck, *Suita G-dur, Suita F-dur*, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1985, pp. 3–5: 3.

²¹ “1. Instrumental Flüg der frauen gräfin gehörig,” see Igor Weigl, O francoskih grafikah, loparjih in grofičinem strelvodu. Oprema in funkcije dvorca Dornava v 18. stoletju, *Dornava. Vrišerjev zbornik*, ed. Marjeta Ciglencički, Ljubljana, Slovensko umetnostnozgodovinsko društvo, 2003, pp. 180–249: 200, n. 56 and 221, n. 6.

²² H. Federhofer and G. M. Schmeiser, op. cit., p. 81.

extant in Ptuj (see Table 8) being performed by the violinist Sgatberoni and the keyboard player Steinbacher. Several facts support this theory. First, the Steinbacher manuscripts were written in the 1750s or even later. Second, there is a gap in the Graz records of several decades for both musicians. The last mention of Steinbacher in Graz is 1741, and we lack any record of his death. Johann Anton (Giovanni Antonio) Sgatberoni was first mentioned in Graz on 30 August 1773 as *Stadtpfarr Musicus*,²³ just one year after Count Attems' death in 1772. Third, there is a link between KP6 and the keyboard repertoire now in Ptuj and perhaps from Dornava. One single manuscript in his hand was included in the collection of old call numbers (see Table 5). If the manuscripts of works by Steinbacher are autographs and the Birck concerto with the old call number 5 was written by Steinbacher, it must have been written before the whole collection received its call numbers. It is therefore quite possible that Steinbacher himself did the numbering but did not want to enter his own works into the collection. They may have been integrated only after his death. Assuming that Steinbacher did not establish the numbering of the repertoire himself, an alternative explanation seems difficult. As the watermarks indicate, the Steinbacher manuscripts and the Birck concerto were written at approximately the same time. Why would anybody other than Steinbacher exclude his works, while including the concerto by Birck?

Unfortunately, there is no archival evidence so far connecting the court of Joseph Bernhard von Attems at Dornava to the two musicians Steinbacher and Sgatberoni. On a research visit to Ptuj and Maribor in May 2004, I searched for certification of Johann Michael Steinbacher's death in old church books. The death records from 1752 to 1758 in the Parish of Ss. Peter and Paul in Ptuj are lost. The next volume still exists,²⁴ but lacks any mention of Steinbacher. The same is true for the death records of the Parish of St. Margaret near Ptuj.²⁵ The archive of the Attems family is now part of the *Steiermärkisches Landesarchiv* in Graz. Between 1754 and 1772 only two account books of the Dominium Dornava survive from the last two years.²⁶ The salaries listed (1771 f. 22–23, 1772 f. 22'–24) strictly relate to people working at the residence, such as the administrator, the gardener, or some farmers. The list does not include musicians or other people that directly served the family, such as the master of ceremonies, cooks, or domestic staff. The family account books for Joseph Bernhard's court seem to be lost.

Although there seems to be little hope, incidental future discoveries may shed new light on the relation of Steinbacher and Sgatberoni to the Dornava court. Apart from the biographical aspect, the Ptuj collection still offers a valuable area of research. Because it represents such an early stage in the development of the keyboard concerto, a broad analytical comparison of all 31 concertos could help clarify the evolution and the mutual relationship of these works and thus provide hints for dating the music.

²³ Federhofer and Schmeiser, op. cit., p. 77.

²⁴ *Minoritski samostan Ptuj*, Minoritski trg 1, Parish of St. Oswald, *Liber mortuorum* 18. 4. 1758 – 31. 12. 1779. A contemporary notice states “26. 4. 1752 – 17. 4. 1758 Liber Mortuorum deest”.

²⁵ *Škofjjski Arhiv Maribor*, Parish of St. Margaret near Ptuj, *Liber mortuorum* 1750–1784.

²⁶ *Verwaltungs Jahrs Rechnung Beeder Hochgräfl. Herrschaften Dornau und S: Marxen De Anno 1771*, similar title for 1772, both: *Steiermärkisches Landesarchiv Graz*, A. Attems K 212, H 1481.

In closing, I would like to briefly touch on a second major question that could perhaps be answered after a careful examination of the Ptuj repertoire: were these works originally intended for harpsichord or organ? We have learned from the Haydn organ concertos, which were distributed as harpsichord concertos, that the range of the solo instrument can provide a clue for identifying organ concertos. Among Haydn's keyboard concertos, those with a range within C and c''' are considered to be organ concertos.²⁷ But this rule should be adopted quite cautiously for the early repertoire of the genre. None of the Steinbacher concertos goes beyond c''' (see Table 1), and one might argue that Steinbacher composed the works while carrying out his duties at the Graz parish church. Nevertheless, four of Steinbacher's partitas use the same range (from C to c''')²⁸ and these works of typical chamber music were obviously not played during the services and were intended for the harpsichord, as the title indicates. On the other hand, many of the other composers in the Ptuj repertoire – Birck, Scheibl, Wagenseil, and Zechner – worked as organists, at least for some part of their lives. Their keyboard concertos with a reduced range for the solo instrument can be a point of departure for considering the possibility of a tradition of early organ concertos in the Habsburg monarchy.

²⁷ Georg Feder, *Wieviele Orgelkonzerte hat Haydn geschrieben?*, *Die Musikforschung* 23 (1970), pp. 440–444.

²⁸ Partitas in G-major, F-major, D-major, and A-minor (inv. nos. 55, 57, 58, and 156).

Appendix

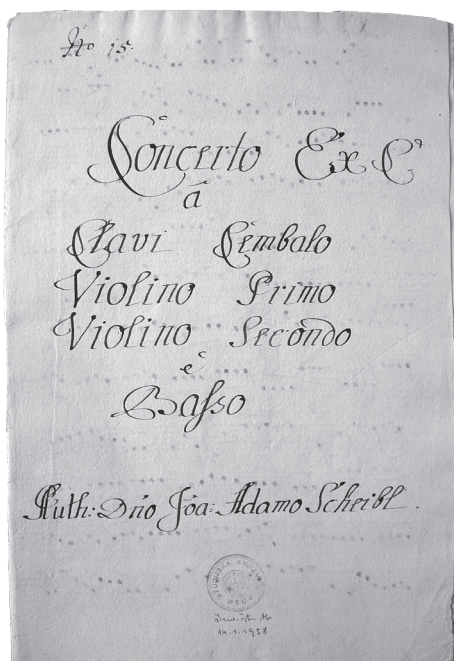


Figure 1

Copyist KP1: Johann Adam Scheibl, *Concerto in C* (inv. no. 16), title page (Basso); Knjižnica Ivana Potrča Ptuj, with permission.

The image shows the first page of the musical score for the Cembalo part. It begins with the tempo marking 'Tempo giusto' and the instrument name 'Clavi Cembalo' followed by 'No 15'. The word 'Concerto' is written in a large, decorative font. The score consists of ten staves of music, featuring complex rhythmic patterns and various accidentals. The notation is in a historical style, with some notes beamed together and frequent use of slurs and ornaments.

Figure 2

Copyist KP1: Johann Adam Scheibl, *Concerto in C* (inv. no. 16), Cembalo, p. 1 (Knjižnica Ivana Potrča Ptuj, with permission).

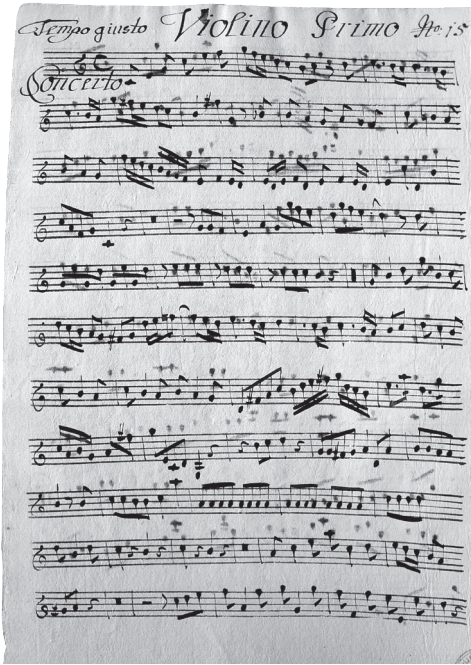


Figure 3
Copyist KP1: Johann Adam Scheibl,
Concerto in C (inv. no. 16), Violino primo,
p. 1 (Knjižnica Ivana Porca Ptuj,
with permission).

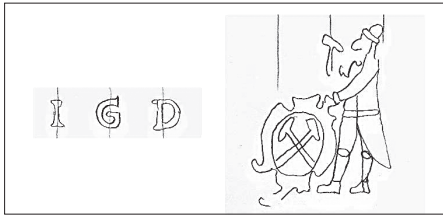


Figure 4
Watermark 122: Johann Gottlieb Doeck (?),
Altmühle Steyr.

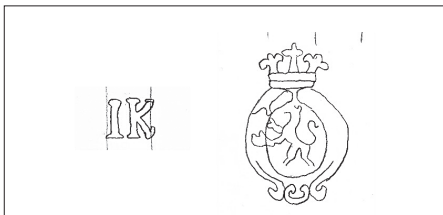


Figure 5
Watermark 124: Johann Kienmoser,
Altmühle Steyr.

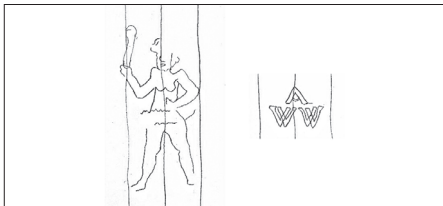


Figure 6
Watermark 120: Wolf André Wurm,
Neumühle Steyr-Saggraben.

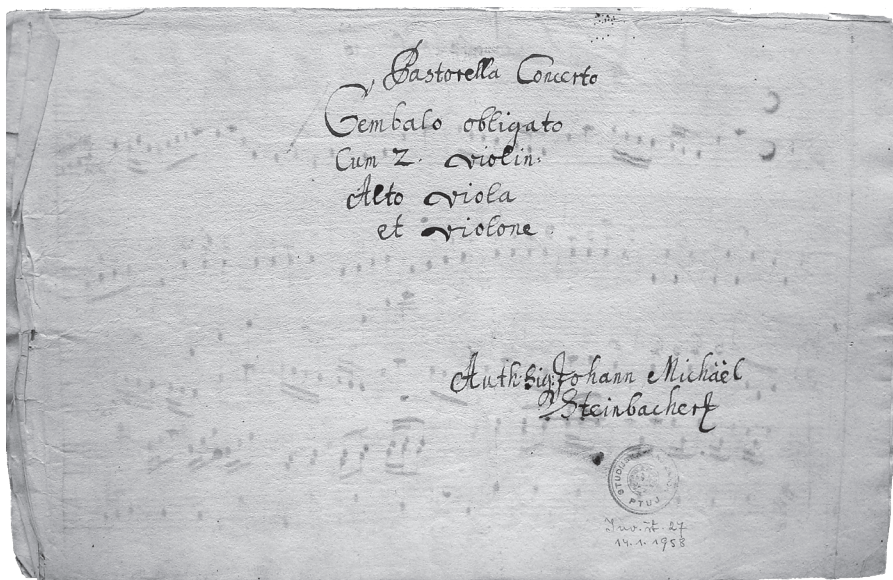


Figure 7
Copyist KP6 (autograph?): Johann Michael Steinbacher, *Concerto in C* (inv. no. 27), title page – Cembalo (Knjižnica Ivana Potrča Ptuj, with permission).



Figure 8
Copyist KP6 (autograph?): Johann Michael Steinbacher, *Concerto in C* (inv. no. 27), Cembalo, beginning of the 1st movement, f. 1' (Knjižnica Ivana Potrča Ptuj, with permission).



Figure 9
Copyist KP6 (autograph?): Johann Michael Steinbacher, *Concerto in C* (inv. no. 27), Cembalo, beginning of the 2nd movement, f. 3 (Knjižnica Ivana Potrča Ptuj, with permission).

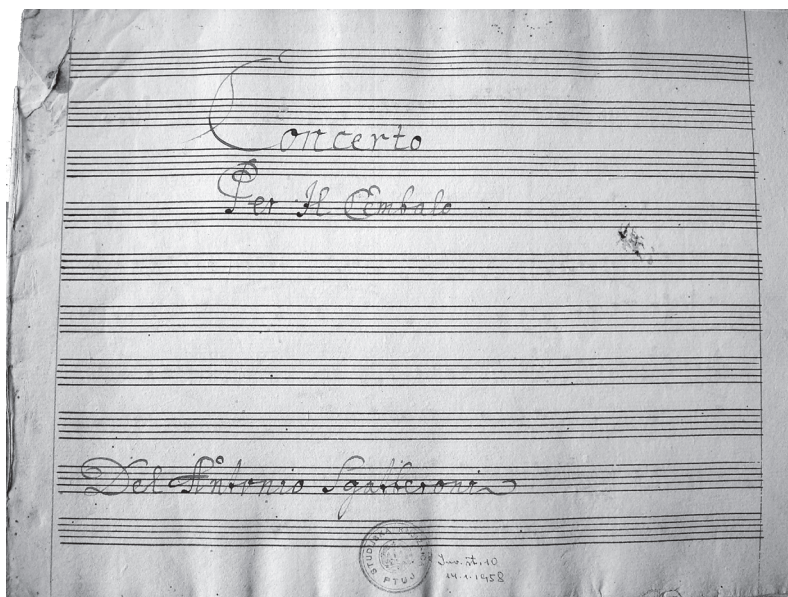


Figure 10
Copyist KP7 (autograph?): Antonio Sgatteroni, *Concerto in B flat* (inv. no. 10), title page – Cembalo (Knjižnica Ivana Porca Ptuj, with permission).

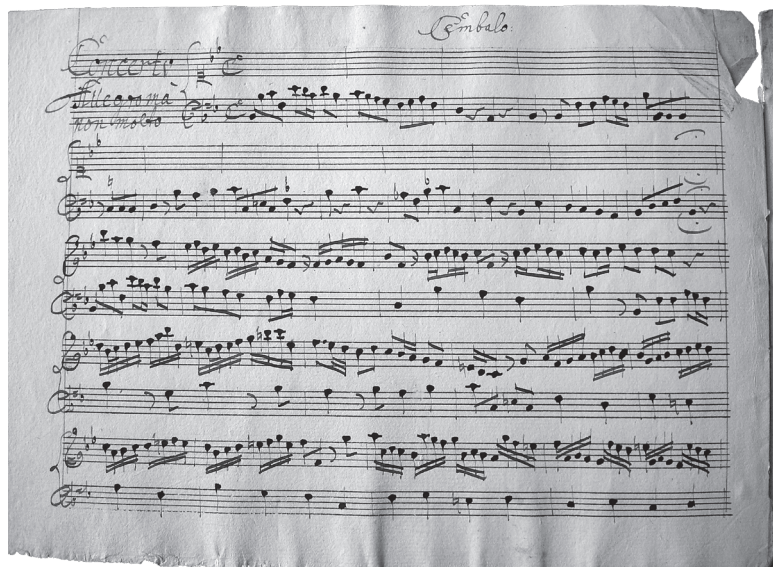


Figure 11

Copyist KP7 (autograph?): Antonio Sgatberoni, *Concerto in B flat* (inv. no. 10), Cembalo, beginning of the 1st movement, p. [2] (Knjižnica Ivana Potrča Ptuj, with permission).



Figure 12

Copyist KP7 (autograph?): Antonio Sgatberoni, *Concerto in B flat* (inv. no. 10), Cembalo, end of the 3rd movement, p. [9] (Knjižnica Ivana Potrča Ptuj, with permission).

ZGODNJI KONCERTI ZA GLASBILA S TIPKAMI NA PTUJU: GLASBA, NAPISANA ZA DORNAVSKI DVOREC?

Povzetek

V primerjavi z obsežnimi zbirkami koncertov za glasbila s tipkami iz 18. stoletja na Dunaju, v Dresdnu in v Kroměřížu, se zdi na prvi pogled kolekcija 31 koncertov, ki se danes nahajajo v Knjižnici Ivana Potrča na Ptuju, majhen vzorec. Pa vendar je ta zbirka pomembna, saj predstavlja zelo zgodnjo fazo razvoja te glasbene oblike. Je tudi zelo enovita. Celotni ptujski korpus koncertov za glasbila s tipkami je delo devetih prepisovalcev, pa tudi papir rokopisov izkazuje enako število vodnih znakov. Natančnejše raziskave papirja in rokopi-
sov prepisovalcev so omogočile identifikacijo štirih različnih skupin rokopi-
sov.

Skupina 1 je najboljšežnejša in vsebuje prepise enega glavnega kopista, ki pa mu je pomagala še vrsta drugih. Večina papirja ni bila izdelana pred petdesetimi leti 18. stoletja. Rokopise te skupine lahko zato okvirno datiramo v petdeseta leta ali malo pozneje. Po papirju sodeč rokopisi niso bili napisani na Dunaju, zato sklepamo, da so morda nastali v Gradcu. Šest skladateljev, ki so zastopani v skupini 1, je večinoma živel na Dunaju ali na Spodnjem Avstrijskem: Georg Christoph Wagenseil (1715–1777) in Wenzel Raimund Birck (ok. 1718–1763), sta bila oba dvorna organista na Dunaju in sta učila cesarične igre na glasbila s tipkami; Johann Adam Scheibl (1710–1773) je bil organist v St. Pöltnu (Spodnja Avstrija); Johann Georg Zechner (1716–1778) pa organist v samostanu v Göttweigu in pozneje *regens chori* pri glavni župnijski cerkvi v Kremsu; nadalje sta v skupini 1 zastopana tudi Johann Adolph Hasse (1699–1783) in neki Castelli.

Skupina 2 obsega rokopise, ki so predvidoma prav tako tujega izvora. V njej sta dve deli Wagenseila in Bircka. Dela v skupinah 1 in 2 nosijo stare signature, kar kaže na to, da so del neke starejše zbirke. Po njihovi obliki in videzu lahko sklepamo, da so rokopisi delo poklicnih prepisovalcev glasbenikov.

Preostali dve skupini se od prvih dveh jasno razlikujeta. Skupina 3 je edini vir vseh znanih skladb Johanna Michaela Steinbacherja; vse je zapisala ista roka, domnevno v petdesetih letih 18. stoletja. Ti rokopisi so najverjetneje avtografi. Skupina 4 vsebuje vse danes znane skladbe Giovannija Antonia Sgatberonija (1708/09–1795). Tudi te rokopise je izdelal en sam zapisovalec, zato je zelo verjetno, da gre prav tako kot v skupini 3 za avtografe samega skladatelja Sgatberonija.

Johann Michael Steinbacher se je rodil najpozneje leta 1709. Leta 1740 je bil nastavljen kot organist v najpomembnejši graški cerkvi. Po letu 1741 o njem nimamo več podatkov. Raziskovalci so doslej predpostavljali, da je Steinbacher verjetno umrl pred letom 1750. Njegove koncerte za glasbila s tipkami lahko zato štejemo med najzgodnejše primere te glasbene oblike v Avstriji. Kljub temu pa je težko verjeti, da bi bila prav dela nekega tako rekoč neznanega skladatelja, ki niso poznala nikakršne distribucije, pionirska oz. vsaj na začetku pomembne veje te zvrsti v srednjeevropski tradiciji zgodnjih koncertov za glasbila s tipkami.

Zbirko, ki jo danes hrani ptujska knjižnica, so odkrili leta 1941 ob prenovi stare opečnate peči na gradu Vurberk. Predvidevalo se je, da so bili rokopisi prvotno v rabi na dvoru glasbeno ambicioznega grofa Josepha Bernharda von Attemsa (1727–1772) in

njegove soproge, ko sta med letoma 1754 in 1772 stanovala v dvorcu Dornava. Steinbacher in Sgatberoni bi iz več razlogov dejansko lahko delovala na dornavskem dvoru. V tem primeru bi lahko skladala (ali prepisala) svoja dela za glasbila s tipkami med letoma 1754 in 1772. Žal za to predpostavko nimamo na voljo zanesljive arhivske dokumentacije.

Širša analitična primerjava vseh 31 koncertov bi v prihodnosti lahko pomagala pojasniti razvoj razmerij med temi deli in tako podala nove namige za podrobnejšo datacijo glasbe. Morda je pomembno tudi to, da veliko koncertov uporablja reducirani ansambel solističnih glasbil. Podroben pregled ptujskega repertoarja bi tako lahko dejansko rekonstruiral neko danes pozabljeno tradicijo zgodnjih koncertov za glasbila s tipkami v habsburški monarhiji.

NOVO V POZNAVANJU REPERTOARJA STAREJŠIH MUZIKALIJ CERKVENE GLASBE V SLOVENIJI

RADOVAN ŠKRJANC

Glasbena šola Ljubljana Vič-Rudnik, Ljubljana

Izvleček: Prispevek dopolnjuje že objavljeni pregled in analizo repertoarja starejših muzikalij cerkvene glasbe v Sloveniji z izsledki raziskave več pred kratkim odkritih not iz 18. stoletja, ki so bile nekoč del arhiva ljubljanske stolnice.

Ključne besede: glasba 18. stoletja, cerkveni repertoar, ljubljanska stolnica.

Abstract: The paper is a supplement to a previously published survey and analysis of the sacred music repertoire in eighteenth- and nineteenth-century Slovenia. It presents some research findings from several newly discovered eighteenth-century music manuscripts that belonged to the Ljubljana Cathedral archives.

Keywords: eighteenth-century music, church repertoire, Ljubljana Cathedral.

Naključje je hotelo, da se je prav med objavo drugega dela Prispevka k poznavanju repertoarja starejših muzikalij cerkvene glasbe v Sloveniji (v *De musica disserenda* leta 2006), katerega namen je celovit pregled in analiza tega repertoarja do okoli leta 1800, ponovno našel »kup zaprašenih not«,¹ ki so last ljubljanske stolnice že od 18. stoletja in so v novejšem času veljale za izgubljene. Zato so v razpravi omenjene le toliko, kolikor je (bilo) o njihovi vsebini mogoče sklepati na podlagi Premrlovega poročila o »najstarejših skladbah [...] stolnega glasbenega arhiva« v Ljubljani iz leta 1922, v katerem so navedeni le avtorji skladb, zapisani na njihovih naslovnica.² Za ponovno najdbo sicer že Premrlu znanih not je zaslužen g. Tamino Petelinšek, ki je te muzikalije in drugo glasbeno gradivo, kot je pozneje sam povedal, rešil iz »materiala [...] pred Teološko fakulteto v Ljubljani [...], pripravljenega za odvoz na smetišče« in ga predal v začasno hrambo Muзикološkemu inštitutu Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti. Med omenjenim gradivom je bilo tudi več »škatel fotografij in filmov notnega gradiva iz Prage« ter zapiskov z raznimi podatki o Gallusu, ki so najbrž del zapuščine gospoda Rafaela Ajleca.

¹ Prim. Stanko Premrl, Glasbenozgodovinske črtice, *Cerkveni glasbenik* 45 (1922), str. 19–20, 40.

² Nav. delo. Prim. tudi Radovan Škrjanc, Prispevek k poznavanju repertoarja starejših muzikalij cerkvene glasbe v Sloveniji (2. del), *De musica disserenda* 2/1 (2006), str. 31–60: 33.

Dragocenost najdbe je za preučevanje glasbene preteklosti na Slovenskem seveda neizmerna. To pomembno odkritje tudi najbolj neposredno potrjuje, kako pomanjkljiva je bila do zdaj naša vednost o repertoarju ljubljanske stolnice iz 18. stoletja in o njegovi ohranjenosti.³ In čeprav je (bilo) privlačno zdaj znova odstranjevati prah z (zopet) »močno zaprašenih in razmetanih«, a na srečo »rešenih« muzikalij, ni (bilo) nič manj težavno poiskati odgovore na vsaj nekatera važnejša vprašanja, ki jih vzbuja njihova sodobna obravnava. Namen tega prispevka, ki je dodatek k obema že objavljenima deloma pregleda in analize cerkvenega glasbenega repertoarja iz 18. in 19. stoletja pri nas, je tako predvsem podati »prvo informacijo« o tem znova najdenem gradivu iz ljubljanske stolnice in predstaviti dosedanje izsledke pri – sicer šele začetem – reševanju omenjenih vprašanj.

Prvo in najpomembnejše vprašanje, ki spremlja urejanje omenjenega gradiva, je (bilo) vprašanje avtorstva in (še prej) »identitete« skladb oziroma pripadnosti že urejenih separatov – tj. že zloženih separatov skupaj »v« to ali ono skladbo – k posameznim naslovnici, ki so bile večinoma ohranjene brez pripadajočih separatov, torej prazne. Ni bilo torej posebno težavno ugotoviti, kateri separati »spadajo skupaj«, temveč določiti njihovo pripadnost k posamezni naslovnici. Izjema so bili le trije rokopisi, ki jih tabela v nadaljevanju navaja pod zaporednimi števkami 1, 5 in 21. Separati *Motteta pro omni festo se* z naslovnico skladbe zelo očitno ujemajo tudi po obliki pisave in obliki (formatu) samega rokopisa ter vrsti papirja. (Temeljitejša papirološka in grafološka študija obravnavanega gradiva sicer še ni bila opravljena, bo pa v prihodnje vsekakor potrebna, saj vse kaže, da gradivo tudi v tem pogledu skriva precej zanimivosti.) Ta rokopis je tudi eden izmed štirih rokopisov v tem gradivu, za katere je mogoče vsaj domnevati, da so ohranjeni v celoti. To so rokopisi št. 2, 6 in 25 oziroma 26 (pripadnost separatov k naslovnici pri zadnjem je namreč, kot bo še pojasnjeno, zelo vprašljiva). Drugi rokopisi in tiski, ki so del obravnavanega gradiva, so bolj ali manj pomanjkljivo, v več primerih celo le fragmentarno ohranjeni.

Drugi rokopis z ohranjeno naslovnico, ki je vseboval tudi separate, je rokopis ofertorija *In B / de B. V. Maria* (št. 5). Na to, da ohranjeni separati v resnici spadajo k tej naslovnici, ki omenja še zasedbo in avtorstvo uglasbitve, kažeta zlasti njeno marijansko besedilo (»Omni die dic Maria«) in seveda tonaliteta glasbe (B-dur). Tudi pisava vseh petih ohranjenih inštrumentalnih separatov ustreza pisavi na naslovnici. Vendar pa je ravno separat soprana, ki vsebuje besedilo, napisan z zelo drugačno pisavo in je najbrž tudi mlajši od drugih. Vprašljivo v zvezi s tem rokopisom pa ostaja zlasti avtorstvo skladbe, ki ga naslovnica pripisuje Xaverju Františku Brixiju, a tega zadnji objavljeni seznam RISM ne potrjuje.⁴

Zanimivo je, da enako velja tudi za rokopisa moteta »pro omni festo« (št. 1) in fragmentarno ohranjene *Misse in C* (št. 21), ki sta že ob prevzemu obravnavanega gradiva poleg naslovnice vsebovala tudi več separatov, skladbi pa naj bi bili prav tako Brixijevo delo. Vendar tega, tako kot pri prej omenjenem ofertoriju, vsaj zaenkrat, ni mogoče potrditi na podlagi popisa Brixijevih skladb v seznamu RISM.

³ Prim. R. Škrjanc, nav. delo (2006), str. 33.

⁴ Prim. CD-rom: RISM, *Music manuscripts after 1600*, 15. izdaja, München, K. G. Sauer Electronic Publishing, 2007. Med 1723 skladbami, ki jih navaja seznam RISM z gotovim ali pa le domnevnim Brixijevim avtorstvom, te skladbe ni mogoče zaslediti.

Pač pa je bil ta seznam glavna opora pri urejanju znatnega dela preostalega gradiva oziroma pri ugotavljanju »identitete« precejšnjega števila drugih skladb. Druga dva pomembnejša pripomočka sta bila že omenjena skladnost pisave separatov s pisavo na posamezni naslovnici oz. obsega zasedbe skladbe, ki jo omenja naslovnica in se ujema z zasedbo ohranjenih separatov, ter pripadnost gradiva kateremu izmed že znanih rokopisov v ljubljanski stolnici. Gre za osem »rokopisnih enot« (navedenih pod št. 13, 15, 22, 23, 24, 27, 44 in 49), ki večinoma vsebujejo le po enega ali dva do zdaj manjkajoča separata v že signiranih rokopisih in tisku iz ljubljanske stolnice oziroma po en separat in naslovnico. Zadnje velja za dve maši v C-duru, za kateri je mogoče na podlagi seznama RISM ugotoviti, da ena verjetno⁵ res pripada skladatelju Franzu Xaverju Pokorniju, druga pa najbrž skladatelju Johannu Georgu Reutterju (ml.),⁶ od katerega so se med obravnavanim gradivom ohranile še *Vesperae de Confessore* oziroma njihov del, tj. stavki Confitebor, Beatus vir, Laudate pueri in Laudate Dominum, vsi v F-duru, medtem ko sta stavka Confitebor in Laudate dominum v obeh prepisih skladbe, ki ju omenja RISM in sta ohranjena na Slovaškem, v C-duru.⁷ Sicer bolj kot ne le fragmentarno ohranjenega rokopisa skladbe iz ljubljanske stolnice ni bilo težko »sestaviti« oziroma ločiti od preostalega tu obravnavanega gradiva, saj je napisan z zelo prepoznavnim manuproprijem in je povsem enako oblikovan in na enakem papirju kot rokopis stavkov Dixit Dominus in Magnificat iz še enih Reutterjevih *Vesper de Confessore*, ki jih prav tako hrani arhiv ljubljanske stolnice (Ls, A Var 20). Oba rokopisa pa skoraj zagotovo spadata v najstarejšo plast notnega gradiva iz 18. stoletja, ohranjenega v tej ustanovi.⁸

Med omenjenimi osmimi »rokopisnimi enotami« velja posebej omeniti še dve, št. 22 in 27, ki pomembno dopolnjujeta dva že znana in doslej zelo pomanjkljivo ohranjena rokopisa z uglasbitvama mašnega ordinarija. Obe sta v C-duru. Avtor prve (Ls, AM 202) je Franz Nikolaus Novotný, njen v stolnici ohranjeni prepis pa je datiran z letnico 1771. Avtor druge (Ls, AM 169) je Johann Nepomuk Maxant, nekdanji učitelj in vodja kora v čeških Dívčicah.

Glede na obliko pisave, zasedbo (z dvema violama!) in tonaliteto skoraj zagotovo »skupaj spadajo« tudi naslovnica ofertorija v A-duru in separati uglasbitve besedila »Haec dies qua fecit Dominus«, ki so v tabeli navedeni pod št. 6. Gre za pisavo, ki je bila že omenjena v prejšnjem delu »Prispevka« in bi lahko bila pisava Franca Benedikta Dusíka, nekdanjega stolnega organista v Ljubljani. Ta pisava je torej tesneje povezana prav z

⁵ Med štirimi prepisi te skladbe, ki jih navaja seznam RISM, je namreč tudi prepis iz Liptovskega Hrádku na Slovaškem, ki avtorstvo skladbe pripisuje Karlu Dietersu von Dittersdorfu. Drugi trije so ohranjeni na Češkem in kot skladatelja navajajo F. X. Pokornija. Prim. RISM (2007) A/II: 550.245.812, 550.040.539, 551.000.019 in 570.010.012.

⁶ O Reutterjevem avtorstvu te skladbe, ki ga izrecno navaja naslovnica tu obravnavanega prepisa v Ljubljani, domneva tudi navedba prepisa skladbe A/II: 600.066.562 v seznamu RISM (2007). Gre za rokopis, ki ga hrani knjižnica cistercijanskega samostana v avstrijskem Zwettlu, avtorstvo skladbe pa naj bi bilo po RISM vprašljivo (»?Reutter?«). Tudi Hoferjev popis skladb Johanna Georga Reutterja ml. iz leta 1947 te maše ne omenja. Prim. Norbert Hofer, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Georg Reutter jun.*, 1947, rkp. v Avstrijski nacionalni knjižnici na Dunaju (Sm28.992).

⁷ Prim. RISM (2007) A/II: 570.001.227 in 570.002.937.

⁸ Prim. R. Škrjanc, nav. delo (2006), str. 33.

Dusíkovimi skladbami, danes shranjenimi v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani, in z več že do zdaj znanimi rokopisi iz 18. stoletja v arhivu ljubljanske stolnice, med njimi tudi s prepisom Maše v Es-duru Pellegrina Delfiumeja, datiranjem z decembrom 1790. V tu obravnavanem gradivu je ta manuproprij prisoten še v rokopisih treh maš: v C-, D- in F-duru (št. 29, 32 in 36), in v separatu pevskega alta, ki spada k že signiranemu rokopisu *Te Deum laudamus* Ls, A Te 2, v katerem je s to pisavo napisan separat soprana (tretji ohranjeni separat te skladbe, tj. separat tenorja, je napisan v t. i. pisavi-C). Zanimivo je, da rokopis maše v C-duru vsebuje tudi – verjetno pozneje dodan – separat prvega od najbrž dveh rogov in C, napisan z neko drugo in zelo prepoznavno, a še ne identificirano pisavo, s katero je napisan tudi separat soprana v rokopisu Delfiumejeve Maše v Es-duru.⁹

Z ljubljansko stolnico je tesneje povezana tudi prej omenjena pisava-C, ki še vedno ostaja neidentificirana in je bila tako označena v grafološki študiji rokopisov skladb J. F. Zupana.¹⁰ Z njo je poleg rokopisa Zupanovega *Te Deum laudamus* namreč napisanih še več v stolnici ohranjenih muzikalij, v vsem drugem do zdaj znanem arhivskem notnem gradivu pri nas pa je navzoča le še na dveh fragmentih, shranjenih v novomeškem frančiškanskem samostanu.¹¹ Zanimivo je, da povsem enako velja tudi za pisavo, ki bi lahko bila Dusíková. S pisavo-C so bile napisane še vsaj štiri »rokopisne enote« (oziroma pet enot) v tu obravnavanem gradivu. Prav zaradi ujemanja pisave separatov s pisavo na naslovnici maše v C-duru Floriana Wrastila (1717–1758), ki je prav tako napisana s pisavo-C, deloma pa tudi zaradi ujemanja zasedbe in formata rokopisa, bi lahko »skupaj spadali« tudi »rokopisni enoti« št. 25 in 26, kljub temu da dosedanji popis Wrastilovih skladb v RISM omenjene maše v C-duru ne navaja, saj njegov cerkveni opus danes še ni v celoti znan. Zato so omenjeni separati in naslovnica v spodnji tabeli še vedno navedeni kot dve različni »rokopisni enoti«. Vsekakor pa je ime tega avstrijskega redovnega skladatelja, ki je deloval v benediktinskem samostanu St. Lambrecht na Zgornjem Štajerskem in po letu 1749 tudi vodil kapelo znane romarske cerkve Mariazell, novost glede na dosedanji seznam skladateljev, katerih skladbe hranijo domači arhivi muzikalij že iz 18. in 19. stoletja.

Enako velja še za dve imeni, ki ju vsebuje obravnavano gradivo. Prvo je ime nekega »Sig: Hoferja«, od katerega se je v tem gradivu ohranil le separat koncertantnih orgel z ovitkom (št. 37), datiran z letnico 1783, ki naj bi spadal k skladateljevi štiriglasni uglasbitvi mašnega ordinarija *ex Dis*, ki obsega še spremljavo po dveh violin in rogov ter kontrabasa. Identiteto tega skladatelja bi bilo treba še raziskati.

⁹ Rokopis Delfiumejeve *Misse brevis in dis / á 4: Vocibus* iz ljubljanske stolnice (Ls, AM 209) vsebuje kar štiri manuproprije. Glavnina rokopisa (tj. separati pevskega alta, tenorja in basa ter obeh violin, viole, po dveh oboj in rogov ter orgelskega continua in kontrabasa) je najbrž Delfiumejev izvirnik – sodeč po njegovi »italijanski« oziroma »priobalni obliki« pisave – in je v tem primeru najstarejši del rokopisa. Naslovnica, ki je napisana z domnevno Dusíkovo (?) roko, in separat soprana, ki vsebuje spet »neko drugo« oziroma tretjo pisavo, sta bila najbrž k temu rokopisu dodana pozneje. Zagotovo najmlajši del rokopisa so separati dodanih partov dveh klarinov in pavk v Es ter prepis separatov prve oboe in violine, ki so vsi napisani s prepoznavno pisavo Leopolda Ferdinanda Schwerdta, poznejšega basista v ljubljanski stolnici.

¹⁰ Gl. Radovan Škrjanc, Prispevek k dataciji rokopisov skladb Jakoba Frančiška Zupana, *Muzikološki zbornik* 34 (1998), str. 35–68: 56–57.

¹¹ Prim. tudi R. Škrjanc, nav. delo (2006), str. 54.

Drugo ime je zopet ime redovnega skladatelja, in sicer p. Antona [Josepha] Ledererja (1733–1796), avguština v nemškem Ulmu, od katerega se je v obravnavanem gradivu ohranil le odlomek separata »Violoncello«, ki pa v resnici poleg glasu violončela vsebuje še glas generalnega basa iz druge od dveh natisnjenih zbirk maš tega skladatelja, obe sta izšli v Augsburgu pri založbi Lotter. Prva iz leta 1776 je zbirka šestih skladb, ki jih je skladatelj sam opisal kot »kratke, lahke in melodične« in so bile namenjene »za rabo na podeželskih korih in v nunskih samostanih«. ¹² Druga zbirka Ledererjevih maš, katere izvod je fragmentarno ohranjen tudi v Ljubljani, je zbirka šestih maš »solennes«, op. 4. Zbirko je prav tako natisnil Lotter leta 1785.

Poleg domnevno Dusíkove pisave in t. i. pisave-C, ki v tu obravnavanem gradivu prevladujeta in sta nasploh močnejše navzoči tudi v preostalih muzikalijah, ki spadajo v starejšo plast notnega fonda iz ljubljanske stolnice, je takšna še pisava, s katero so napisane tudi že omenjene ¹³ tipsko oblikovane naslovnice štirih ofertorijev in ene maše v že signiranem delu muzikalij iz iste ustanove. ¹⁴ Gre za pisavo, ki je v spodnji tabeli označena kot pisava-F in za katero je bilo že do sedaj ugotovljeno, da ja tesneje povezana z rokopisi skladb čeških mojstrov, ki jih hrani ljubljanska stolnica, po drugi strani pa s pisavo, ki bi lahko bila Dusíkova. Tako oblikovane (tipske) naslovnice so tudi naslovnice petih rokopisov v znova najdenem gradivu iz te ustanove. Pri štirih gre zopet za skladbe čeških mojstrov – tri ofertorije F. X. Brixija (št. 3, 4 in 5) ter že omenjeno Mašo v C-duru F. X. Pokornija (št. 23) –, četrti pa vsebuje prepis prav tako že omenjene Maše v C-duru, ki je najbrž res delo Johanna Georga Reutterja (ml.). Poleg tega je pisavo-F mogoče zelo jasno ugotoviti še v edinem ohranjenem separatu – verjetno gre za simfonijo v Es-duru (št. 47) – in na vseh desetih ohranjenih separatih ofertorija »Laetamini in Domino congregati«, ki ga seznam RISM navaja kot skladbo F. X. Brixija. ¹⁵ Morda je ista roka napisala tudi orgelski separat domnevnega ofertorija v A-duru. Zanimivo je še, da je pisavo-C – v nasprotju z domnevno Dusíkovo pisavo in pisavo-F, ki ju družiti tesnejša povezanost s skladbami čeških mojstrov – mogoče pogosteje zaslediti v rokopisih skladb mojstrov tedanje avstrijske oz. natančneje zgornještajerske provenience (Ägidij Schenk, J. F. Zupan in F. Wrastil).

Urejanje rokopisnega dela gradiva je torej v znatni meri temeljilo na podatkih v zadnjem objavljenem seznamu RISM. Z njegovo pomočjo je bilo mogoče »sestaviti« kar nekaj »rokopisnih enot« oziroma ugotoviti ali pa le potrditi avtorstvo skladb. Poleg

¹² Prim. Adolf Layer, Lederer, Joseph [Anton], *Grove Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/subscriber/article/grove/music/16239?q=Lederer%2C+Joseph&source=omo_gmo&search=quick&hbutton_search.x=28&hbutton_search.y=10&pos=1&start=1#firsthit (5. november 2008).

¹³ Gl. R. Škrjanc, nav. delo (2006), str. 54.

¹⁴ *Corrigenda*: od skupno šestih rokopisov, ki vsebujejo omenjene tipsko oblikovane naslovnice s pisavo-F in so bili znani še pred obravnavano najdbo muzikalij, v ljubljanski stolnici niso le štirje – kot je pomotoma zapisano v drugem delu Prispevka (2006) –, temveč je takšnih rokopisov na tej ustanovi pet. Tudi rokopis *Misse in C* Michaela Haydna je namreč del arhivskega fonda ljubljanske stolnice in ni shranjen v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani (= NUK). Tu se s takšno naslovnico nahaja le rokopis Haydnove *Salve Regine in A*, ki je bil – sodeč po žigu na naslovnici – v NUK prinesen iz Šentjakobske cerkve v Ljubljani. Signature omenjenih petih rokopisov v ljubljanski stolnici (= Ls) so: Ls, A Of 52, 53, 56, 70 in Ls, AM 104.

¹⁵ Prim. RISM (2007) A/II: 450.003.606.

že omenjenih so takšne enote še štiri. Prva je enota št. 2 s štirimi vokalnimi in šestimi inštrumentalnimi separati Moteta v D-duru, ki je najbrž spet delo F. X. Brixija.¹⁶ Tako kot ofertorij v D-duru z besedilom »Eia chori resonate«, katerega ohranjene separate in naslovnico v ljubljanski stolnici ni bilo težko »zložiti skupaj« (enota št. 3), saj ta poleg tonalitete in zasedbe omenja tudi besedilo skladbe. Tudi pisava na naslovnici je enaka pisavi pripadajočih separatov (gre za pisavo-F). Da je avtorstvo tega ofertorija v resnici Brixijevo, pa potrjuje seznam RISM, ki med štirimi rokopisi te skladbe navaja tudi njen prepis v Bratislavi, datiran z letnico 1760, ki ob omenjenem besedilu vsebuje še alternativno besedilo sekvence »Veni sancte spiritus«.¹⁷

Prav tako Brixijev je zagotovo – kot potrjuje seznam RISM – še en ofertorij v D-duru (enota št. 4).¹⁸ Njegov rokopis v obravnavanem gradivu vsebuje eno od petih omenjenih tipskih naslovnici s pisavo-F, medtem ko so separati v njem izdelani s še ne identificirano pisavo, ki je v spodnji tabeli označena kot pisava-G. Z isto pisavo so v tem gradivu izdelani še vsi ohranjeni separati neke Maše »Solemniis« v F-duru (št. 35) in naslovnica že omenjene *Misse in C* (št. 21), ki navaja Brixijevo avtorstvo te skladbe. Povsem enako (tipsko?) sta v preostalem gradivu, tj. v že signiranem notnem gradivu ljubljanske stolnice, oblikovani še dve naslovnici: *Misse in C* – prva je delo češkega skladatelja Johanna Nepomuka Maxanta (Ls, AM 169), druga pa na Madžarskem delujočega odvetnika in glasbenika Christopha Sonnleithnerja (Ls, AM 241). Njen prepis v Ljubljani je – razen naslovnice – ves izdelan s pisavo, ki bi lahko bila Dusíková. Do sedaj pomanjkljivo ohranjeni prepis Maxantove maše v C-duru pa – kot je bilo že omenjeno – dopolnjujejo separati, ki so v obravnavanem gradivu evidentirani pod številko 27.

Na podlagi seznama RISM je (bilo) mogoče z gotovostjo potrditi avtorstvo že omenjene Maše v C-duru, ki je delo F. N. Novotnija in je bila v drugi polovici 18. stoletja – kot kaže število navedb v tem seznamu – izjemno priljubljena ne samo na Češkem in Madžarskem, temveč na širšem območju srednje Evrope.¹⁹

Vsega skupaj je (bilo) tako s to najdbo ponovno odkritih kar šestinštirideset novih arhivskih enot z različnimi skladbami iz nekdanjega skoraj zagotovo obsežnejšega fonda muzikalij v ljubljanski stolnici iz druge polovice 18. stoletja in morda še začetka 19. stoletja. Iz poznejših let 19. stoletja je – sodeč po vrsti papirja in obliki pisave – le ena »roko-pisna enota« (št. 14), ki vsebuje uglasbitev besedila molitve »Ave Maria« za vokalni tercet

¹⁶ Seznam RISM (2007) namreč navaja tudi prepis te skladbe v Narodni knjižnici Republike Češke v Pragi, ki vsebuje navedek avtorstva skladbe (»Del Sig: Bixi«). Prim. RISM (2007) A/II: 550.500.724.

¹⁷ Prim. RISM (2007) A/II: 570.002.635. Dva od preostalih treh prepisov, ki jih navaja seznam RISM, sta ohranjena na Češkem (A/II: 550.018.560 in 550.255.104), tretjega pa hrani arhiv benediktinskega samostana v nemškem Chiemseeju (450.051.513).

¹⁸ Prim. RISM (2007) A/II: 450.003.606, 550.000.602, 550.018.561, 550.161.924, 550.500.501, 553.005.367 in 570.000.046.

¹⁹ Seznam RISM namreč navaja kar 18 rokopisov te skladbe, ki so ohranjeni na območju srednje Evrope. Deset rokopisov je v čeških arhivih (A/II: 550.033.089, 550.245.819, 550.248.559, 550.248.558, 550.268.121, 550.269.954, 550.270.739, 550.270.740, 551.000.011 in 551.000.048), pet jih je shranjenih na ozemlju današnje Avstrije (600.037.911, 600.077.397, 600.091.182, 600.177.231 in 600.500.626), trije rokopisi pa so na Madžarskem (530.001.208, 530.002.693 in 530.005.278).

ali kvartet. Poleg omenjenih enot je v tem gradivu torej še sedem enot s prepisi skladb in dva fragmentarno ohranjena separata iz tiskane zbirke maš p. Marijana Königspergerja – gre za zbirko *VI. / Liturgiae canorae [...] op. IV* iz leta 1743, ki je ohranjena tudi pri novomeških frančiškanih in spada med že znane in signirane muzikalije v ljubljanski stolnici. Da je bilo nekdanj njihovo število v resnici večje od danes, tudi po tej najdbi izpričanega, potrjuje dejstvo, da so glede na Premrllov popis »najstarejših skladb v stolnici« iz leta 1922 zagotovo še vedno pogrešane vsaj tri skladbe (Holzbauerja, Dittersdorfa in Cambinija). Navedba nekega Kobischa v tem članku kot avtorja ene ali več omenjenih skladb pa je najbrž le tiskarska napaka pri zapisu priimka Johanna Antona Kobricha, od katerega se je sedaj v resnici (spet?) našla platnica separata pavk iz ene izmed njegovih številnih tiskov maš. Od preostalih petih arhivskih enot v tem gradivu, ki vsebujejo tiske skladb, velja posebej omeniti še pet bolj ali manj fragmentarno ohranjenih separatov, ki so del znamenite pariške zbirke treh simfonij Simona Leduca, Carla Stamitza in Francoisa-Josepha Gosseca iz leta 1776 (na vsakem separatu je natisnjena tudi naslovnica zbirke).

Poleg teh separatov je v rokopisnem delu gradiva ohranjen še separat prve oboe, ki prav tako vsebuje stavke, značilne za komorno oziroma simfonično glasbo druge polovice 18. stoletja (Allegro molto, Andante, Menuet-Trio, Presto). Drugi rokopisi in tiski so uglasbitve religioznih besedil. Največ med njimi, kar triindvajset, je uglasbitev spevov mašnega ordinarija v latinščini. Še tri skladbe v tem gradivu so prav tako maše: dve (št. 40 in 53) sta uglasbitvi besedila maše za umrlimi, tretja (št. 39) je priljubljena nemška »ljudska« maša *Hier liegt von deiner Majestät*.

Pet skladb z latinskim besedilom je ofertorijev, po dve pa sta označeni »le« kot motet in *Aria*. Ena izmed arij (št. 12) vsebuje po solističnem odlomku basista še odlomek zbora, tako kot skladba, od katere sta se v obravnavanem gradivu ponovno našla separata dveh violin (št. 13), ki sta del že znanega moteta v ljubljanski stolnici (Ls, A Mot 99) z besedilom »Respice o Jesu [...]« in sta bila do sedaj pogrešana. Skladba ima tri »stavke«, od katerih je prvi recitativen in za »Alto Solo«, drugi je arija, prav tako za alt, tretji je štiriglasni zbor s spremljavo cerkvenega tria.

Še dve skladbi v tem gradivu sta bili najbrž že izvorno označeni kot ofertorij – in sicer domnevno Brixijeva uglasbitev besedila »Lactamini in Domino [...]« (št. 7), ki se je z naslovom *Offertorium in C* ohranila še v nemškem Konstanzu,²⁰ in uglasbitev besedila »Sit laus plena« (št. 9) za štiri pevske glasove in inštrumentalno spremljavo –, morda pa tudi skladba (št. 41), od katere se je v obravnavanem gradivu ohranil le separat orgelskega continua in je zelo podobno strukturirana kot prej omenjeni Brixijevi ofertoriji ter moteti in cerkvene arije, ki so bile navadno izvajane kot ofertorij.

Štiri arhivske enote vsebujejo le bolj ali manj fragmentarno ohranjene ostanke treh rokopisov in enega tiska z uglasbitvami besedila »Te Deum laudamus [...]«. Ena enota (št. 44) vsebuje, kot je bilo že omenjeno, separat alta, ki spada k rokopisu že signiranega Te Deuma v arhivu ljubljanske stolnice, v enoti št. 45 pa je ohranjen le ovitek skladbe z napisom *Te Deum* na zunanji strani ter z neko finančno specifikacijo in fragmentom skladbe *Tantum ergo* v notranjosti. Fragmentarno ohranjena sta tudi dva rokopisa, ki sta nekoč vsebovala več vokalnih in inštrumentalnih partov uglasbitev besedila »Tantum ergo [...]«.

²⁰ Gl. op. 15.

Med fragmenti skladb v obravnavanem gradivu velja posebej omeniti še separata orgelskega basa in pevskega soprana. Separata pripadata dvema različnima uglasbitvama lauretanskih litanij. Obe sta v C-duru in sta prava redkost v do zdaj znanem fondu muzikalij iz ljubljanske stolnice, nastalih v 18. in 19. stoletju, saj je poleg njiju v tem fondu ohranjen samo še en rokopis z uglasbitvijo tega besedila (Widerhoferjevo iz prve polovice 19. stoletja).

Precej manjša redkost pa je prav z najnovejšo najdbo not v ljubljanski stolnici v celotnem fondu muzikalij iz 18. stoletja pri nas postalo ime skladatelja Františka Xaverja Brixija, od katerega se je v obravnavanem gradivu ohranilo kar pet cerkvenih skladb ter še dve, ki jih njuna rokopisa v Ljubljani prav tako označujeta za Brixijevo delo. Do te najdbe ni bila znana prav nobena Brixijeva skladba, katere prepis bi hranil arhiv ljubljanske stolnice (v nasprotju s štirimi Brixijevimi skladbami pri novomeških frančiškanih, ki so do zdaj veljale za edina ohranjena dela tega skladatelja v naših arhivih). Že zato je pomen ponovnega odkritja starejših muzikalij iz ljubljanske stolnice, ki torej odločilno širi tudi vedenje o prisotnosti skladb enega izmed vodilnih čeških glasbenikov iz druge polovice 18. stoletja v Ljubljani že v tem obdobju, precejšen. Še pomembnejše pa je seveda to odkritje za poznavanje zgodovine glasbe v tem mestu bolj na splošno. Je tudi nekakšen »dodaten dokaz« za tezo o prevladujočem statusu zlasti čeških in avstrijskih skladateljev na eni ter južnonemških mojstrov na drugi strani ne samo v glasbeni produkciji na korih nekaterih mestnih in samostanskih cerkva na Kranjskem v obdobju 18. stoletja, temveč tudi v tedanji najvišji cerkveni ustanovi na Slovenskem, tj. v ljubljanski stolnici. Po drugi strani pa sorazmerno skromen obseg rokopisnega dela gradiva z vidika njegove rokopisne pestrosti oziroma njegove omejenosti večinoma na vsega štiri manuproprije ali kopiste – pri čemer vsaj dva od njiju izraziteje kažeta nagnjenje do skladb čeških (pisava-F) oz. zgornještajerskih skladateljev (pisava-C) –, zelo neposredno priča o manj »sistemski« in bolj osebni naravi oblikovanja repertoarja cerkvene glasbe tudi v »sistemsko« najvišje rangirani cerkveni ustanovi na Slovenskem v tem obdobju. Ali natančneje, da je ta repertoar prej izhajal iz osebnih vezi glasbenikov pri nas z glasbo iz drugih okolij oziroma iz slučajnih »živiljenjskih situacij« – kakršen je bil npr. prihod Dusika na mesto organista v ljubljanski stolnici, kar je lahko vzrok za navzočnost večine muzikalij čeških skladateljev v tej ustanovi že v drugi polovici 18. stoletja –, kot pa iz kake bolj načrtno vodene repertoarne usmeritve ustanove, v kateri so ti glasbeniki delovali. Tudi v tem pogledu – in ne samo po sestavi repertoarja – se torej ljubljanska stolnica v 18. stoletju ni kaj dosti razlikovala od manjših in institucionalno manj pomembnih cerkva drugod po Sloveniji, denimo v Novem mestu in Celju. Odločilni del podatkov, na katerih temelji takšna ugotovitev, pa je seveda priskrbelo šele zadnje (ponovno) odkritje »najstarejših skladb«, ki so že v 18. stoletju bogatile bogoslužno prakso v tej ustanovi.

Priloge

POPIS OBRAVNAVANIH ROKOPISOV

		Ohranjenost	Opombe
	R O K O P I S I		
1	Mottetto pro omni festo [in G] / a / Canto. Alto. / Tenore. Basso / 2 Violini / Viola / 2 Oboi / 2 Corni / con / Organo / Del Sig: Franc: Brixì [»Astra coeli huc micate«]	Naslovnica, C, A, T, B; vl/I, vl/II, cor/I, cor/II, ob/I, ob/II, org	
2	Mottetto [in D] [»Festa Dies illuxit hodie«]	C, A, T, B; vl/I, vl/II, a-vla, clno/I, clno/II, org	Avtor skladbe je verjetno F. X. Brixì, dva manuproprija, oba iz 18. stol.
3	Offertorium Festivum in D / De Tempore vel de Sancto / Eja chori resonate / A / Canto Alto / Tenore Basso / Violino Primo / Violino Secondo / Clarino Primo / Clarino Secondo / Principale / Tympano / con / Organo / Del Sig: Brixì	Naslovnica(-F)	
	[»Eia chori resonate«]	C; vl/I, org	Rkp. kopist-F, na separatih je skladba označena kot <i>Motteto</i> .
4	Offertorium in D / Pro omni Solemnitate / a / Canto Alto / Tenore Basso / violino Primo / violino Secondo / Clarino Primo / Clarino Secondo / Tympano / con / Organo / Del Sig: Franc Brixì	Naslovnica(-F)	
	[»Ad hoc festum chori caelestis«]	C, A, T, B; vl/I, vl/II, org	Rkp. kopist-G.
5	Offertorium in B / De B.V. Maria / a / Canto Alto / Tenore Basso / violino Primo / violino Secondo / viola / Corno Primo / Corno Secondo / con / Organo / Del Sig: Franc: Brixì [»Omni die dic Maria«]	Naslovnica(-F) C; vl/I, vl/II, vla, cor/II, org	Dva manuproprija, oba iz 18. stol., eden je od kopista-F.
6	Offertorium In A / Canto Alto / Tenore Basso / due Violini / due Violae / due Oboe / due Corni. / Violoncello. Organo	Naslovnica	Rkp. Dusík (?).
	Offertorium [in A] [»Haec dies qua fecit Dominus«]	C, A, T, B; vl/I, vl/II, vla/I, vla/II, vlc, ob/I, ob/II, cor/I, cor/II, org	

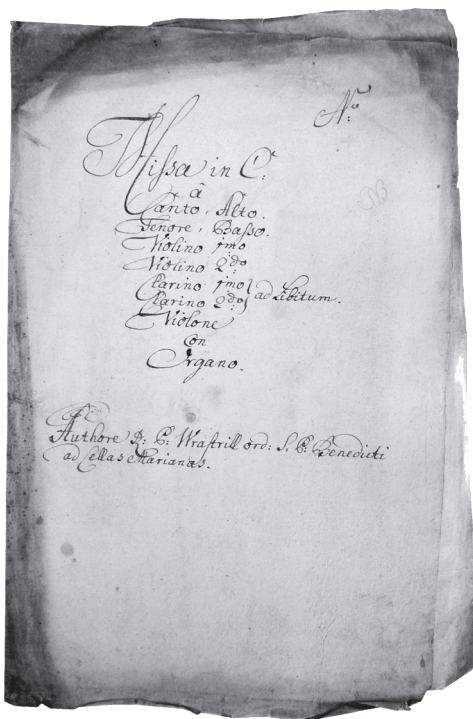
7	[»Laetamini in Domino congregati«]	C, A, T, B; vl/I, a-vla, clno/I, clno/II, ob/I, ob/II	Avtor skladbe je verjetno F. X. Brixii, rkp. kopist-F.
8	Offertorium [in D] [»Mortales Accurite«]	C, A, T	
9	[»Sit laus plena«]	C, A, T, B; vl/I, vl/II, ob/I, cor/II,	
10	N: I [»O Esta viatorum o panis Angelorum«] N: II [»Flame amoris ad Jesum volate«]	C-solo; org	Glas org označen kot <i>Fundamento</i> .
11	Aria [»Spes mea fixa«]	S	
12	Aria [»Benedicte Dominum omnes Sancti«] Chorus [»Laudamus sanctos laudes«]	B-solo, B-chorus	
13	Recitativo – Aria – Chorus	vl/I, vl/II	Separata spadata k rokopisu Ls, A Mot 99.
14	Ave Maria / Quartetto / Terzetto	Quartetto: T/I, T/II, B/I, B/II-solo Terzetto: T/I, T/II, B	Dve zasedbi iste skladbe, rkp. iz 19. stol.
15	[XII] Tantum ergo	vl/I	Rkp. kopist-C, separat spada k rokopisu Ls, A Ter 50.
16	Te Deum laudamus	Naslovnica org(NP)	
17	20 [?] / Vesperae de Confessore / Confitebor, Beatus, Laudate pueri / Laudate Dominum / a 4tro Voci / 2 Violini / Violoncello / con / Organo / Del Sigre Reütter / Parti 8	Naslovnica T(NP), B(NP): org(NP)	
18	Versetto di Requie[m] [»Miseremini mei«]	T, vl/I, vla,	
19	[lavretanske litanije v D-duru]	org	Rkp. kopist-C.
20	[fragment lavretanskih litanij v C-duru]	C(NP)	
21	Missa in C / a / Canto Alto / Tenore Basso / Violinis 2. / Clarinis. / con / Organo / e / Violone / Del Sig: Franc. Brixii. / B.	Naslovnica C(NP), A(NP), T(NP); clno/I, clno/II, vlne(NP)	Dva manuproprija, naslovnico je izdelal kopist-G.

Radovan Škrjanc: Novo v poznavanju repertoarja starejših muzikalij cerkvene glasbe v Sloveniji

22	Auth. Novotni 1771 [na vl/I in vl/II] [Missa in C]	C, A, T, B; vl/I, vl/II, clno/I, clno/II, ob/I	Separati sodijo k rkp. Ls, AM 202.
23	Missa In C / a / Canto Alto / Tenore Basso / violino Primo / violino Secondo / Cornu Primo / Cornu Secondo / con / Organo / Del Sig: Franc: Pockorny	Naslovnica(-F)	
	[Missa in C] Solemniis	vl/II	Separat spada k rkp. Ls, AM 325.
24	Missa In C / a / Canto Alto / Tenore Basso / violino Primo / violino Secondo / clarino Primo / clarino Secondo / con / Organo / Del Sig: Giorgio Reütter. / B.	Naslovnica(-F)	
	[Missa in C]	C	Separat spada k rkp. Ls, AM 327.
25	Missa in C: / a / Canto, Alto, / Tenore, Basso, / Violino 1mo / Violino 2do / Clarino 1mo ad Libitum / Clarino 2do ad Libitum / Violone / con / Organo. / Authore R: P: Wrastil ord: S: P: Benedicti ad Cellas Marianas	Naslovnica	Rkp. kopist-C.
26	[Missa in C]	C, A, T, B; vl/I, vl/II, clno/I, clno/II, org	Rkp. kopist-C.
27	[Missa in C] [avtor: Maxant]	C; vla, vlne, clno/I, clno/II, org-concerto	Separati spadajo k rkp. Ls, AM 169.
28	[Missa in C]	T, B	
29	[Missa in C]	A, B; vl/I, vl/II, cor/I, org-[conc](NP)	Dva manuproprija, eden Dusikov (?).
30	[Missa in C]	clno/I, clno/II, cor/II	
31	[fragment maše v C-duru]	org(NP)	
32	[Missa in D]	vlne	Rkp. Dusík (?).
33	[Missa in D] Solemniis	vl/I, vl/II, vla-oblig	
34	[Missa in A] Solemniis	C-conc, A, T, B; vl/I	Rkp. kopist-C.
35	[Missa in F] Solemniis	vla-oblig, vlne, fl/I, fl/II, clno/I, clno/II, cor/I, cor/II, timp	Rkp. kopist-G.
36	[Missa in F]	C, A, T; vl/?(NP), vlc(NP), ob/I, ob/II, cor/II	Rkp. Dusík (?).

37	MISSA EX DIS / a 4 Voci: / Canto Alto / Tenore Basso / Violono Primo / Violino Secondo / Corno Primo / Corno Secondo / Con / Organo Conc: / E / Violone / Del Sig: Hofer 783	org-concertato	
38	[pastoralna maša v G-duru]	org	
39	Hier liegt von deiner Majestät		
40	Requiem [in d]	vl/I, corni (I in II),	
41	[Fragmenta, verj. ofertorija v A-duru]	org	Rkp. kopist-F (?).
42	[Fragmenta]	ob/I, [ob/II ? frag]	
43	[Fragmenta] Tantum ergo	cor/I	Na hrbtni strani separata je še en fragment basovskega glasu (vlne?).
44	[Fragmenta] Te Deum laudamus	A	Separat spada k rkp. Ls, A Te 2, rkp. Dusík (?).
45	[Fragmenta] Te Deum,	Naslovnica	Na notranji strani ovitka sta še finančna specifikacija z omembo več glasbenih instrumentov in fragment skladbe Tantum ergo.
46	[Fragmenta]	[org]	Fragment generalnega basa.
47	[Simfonija v Es-duru]	ob/I	Rkp. kopist-F.
	T I S K I		
48	Joannis Antonii Kobrich / Missa / Tympano	timp(NP)	Ohranjene le platnice.
49	KÖNIGSPERGER <i>Missae VI</i>	B(NP), vlc(NP)	Separata spadata k tisku Ls, AM 144.
50	LEDERERS R.P. <i>VI Missa solennes opus IV.</i>	vlc(NP)	
51	Missa in G	cor/I, cor/II, org(NP)	
52	[Fragmenta]	A, clno/I	Dva fragmenta iz neke zbirke latinskih maš.
53	[Fragmenta] Requiem [in Es]	org(NP)	
54	Te Deum [in C]	org	

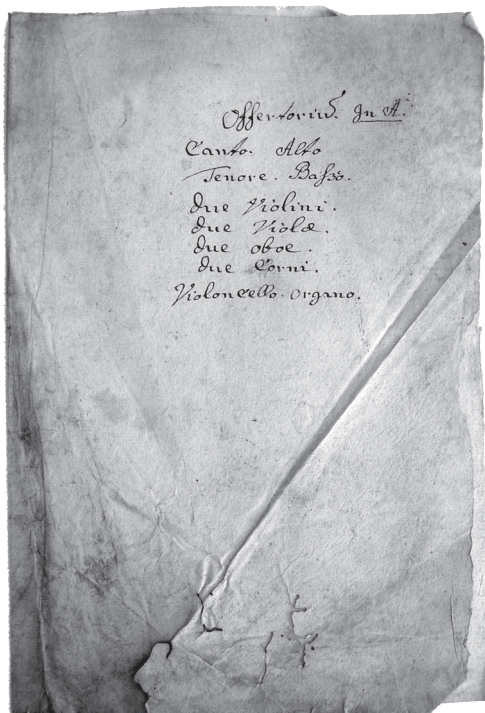
55	TROIS / SIMPHONIES / A HUIT PARTIES / COMPOSÉES / Par Messieurs / LEDUC L' Ainé, C.lo STAMITZ / et GOSSEC / Ces Simphonies ont été Concert-spirituel et a celuy de Messieurs les Amaters. / Mis au Jour M.R HENRY [...]	vl/I(NP), vl/II, fl/II oz. ob/II, cor/I, cor/II	
----	---	---	--



Slika 1
Naslovnica Wrastrilove *Missa in C* (št. 25),
pisava-C (Muzikološki inštitut
ZRC SAZU, z dovoljenjem).



Slika 2
Separat soprana rokopisa Maše v C-duru
(št. 26), pisava-C (Muzikološki inštitut
ZRC SAZU, z dovoljenjem).



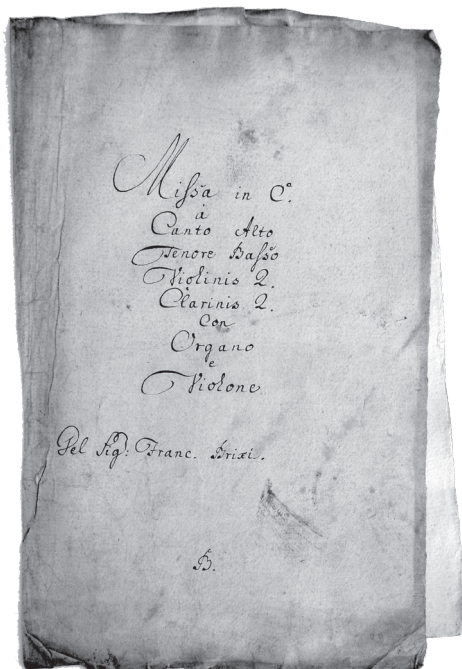
Slika 3

Naslovnica rokopisa *Offertorium in A* (št. 6), pisava Dusík (?) (Muzikološki inštitut ZRC SAZU, z dovoljenjem).

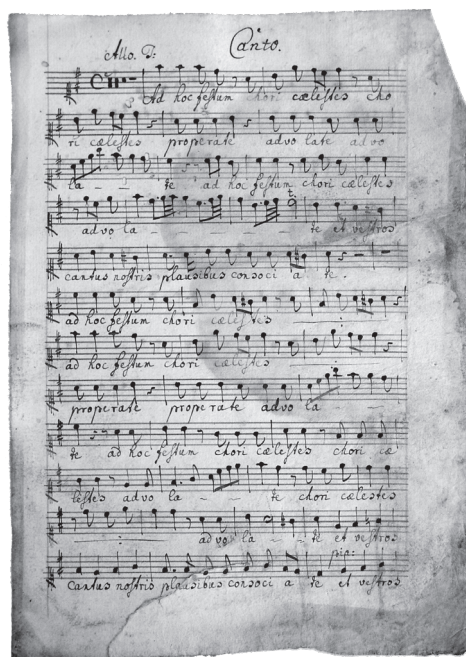
A photograph of a musical score for Soprano. The title is 'Canto' and the tempo is 'Allo. Mod.'. The score consists of ten staves of music with lyrics in Latin. The lyrics include: 'Ih̄s̄u r̄i e e lei son', 'Christe e lei son e lei son e lei son', 'Ih̄s̄u r̄i e e lei son Christe e', 'lei son ih̄s̄u r̄i e e lei son chri', 'ste Christe Christe Christe e lei', 'son Christe e Christe e lei son X̄p̄e e', 'lei son Chri- ste e', 'lei son X̄p̄e X̄p̄e e lei son e lei', 'son ih̄s̄u r̄i e e lei son X̄p̄e e', 'lei son e lei son e lei son'. The paper is aged and has a diagonal crease.

Slika 4

Separat soprana Maše v F-duru (št. 36), pisava Dusík (?) (Muzikološki inštitut ZRC SAZU, z dovoljenjem).



Slika 7
Naslovnica Brixijeve *Missa in C* (št. 21),
pisava G (Muzikološki inštitut
ZRC SAZU, z dovoljenjem).



Slika 8
Sparat soprana Brixijevega *Offertorium*
in D (št. 4). pisava-G (Muzikološki
inštitut ZRC SAZU, z dovoljenjem).

NEW FINDINGS ON THE REPERTOIRE OF EARLY CHURCH MUSIC
COLLECTIONS IN SLOVENIA

Summary

The article presents some basic information about several newly-discovered music manuscripts and prints that belonged to the music archives of Ljubljana Cathedral. The majority of them undoubtedly originated in the second half of the eighteenth century; only one manuscript (with an anonymous setting of the *Ave Maria*) is almost certainly from nineteenth century. The rediscovered material contains fifty-five individual “archival units.” Forty-six of them contain music not previously known to be part of the Ljubljana Cathedral’s music collection. Eight units are merely parts of other manuscripts and prints in that collection. All but one manuscript (with a fragment of an anonymous symphony in E-flat major) include church music; that is, masses, offertories, settings of the *Te Deum*, and so on. There are also two settings of the *Litany of Loreto* among them; both are exceptional examples of sacred music from the eighteenth century, preserved in the collection that contains this religious text. Most compositions for which authorship can be identified are works by the Czech composer František Xaver Brixl. The other composers represented include František Xaver Pokorný, Johann Georg Reutter (the Younger), Franz Nikolaus Novotný, Johann Nepomuk Maxant, Michael Haydn, Johann Anton Kobrich, Marianus Königsperger, Simon Leduc, Carl Stamitz, François-Joseph Gossec, Florian Wrastil, Anton Joseph Lederer, and an unknown composer *Sig: Hofer*. Up until now, the last three in this list (Wrastil, Lederer, and Hofer) have not been noted as composers of music from the eighteenth and nineteenth centuries preserved in Slovenia. However, the importance of the rediscovery of these eighteenth-century music manuscripts and prints goes far beyond that, of course. It also makes available some important new information that adds weight to a prior assumption regarding the more “personal” – rather than “systematic” or “institutional” – character of the process of music repertoire formation at the Ljubljana Cathedral during the eighteenth century. That is, it confirms the hypothesis that this formation was a consequence of primarily private contacts and, in this respect, only contingent upon communication between musicians from this institution and musicians from other places in Slovenia or beyond, rather than being systematically or institutionally directed. This also speaks in favor of another important assumption: that the musical activities at the Ljubljana Cathedral – as a central church institution at that time in Slovenia – were actually not very different from musical activities at some other “lower-ranked” churches in Slovenia (particularly in major towns such as Celje, Novo Mesto, Ptuj, and Maribor).

V ISKANJU LASTNE IDENTITETE: ČEŠKI VIOLINISTI KOT GLAVNI TVORCI VIOLINIZMA NA SLOVENSKEM

MARUŠA ZUPANČIČ

Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Ljubljana

Izvleček: V prispevku so obravnavani močni češki violinski vplivi, ki so v 19. pa tudi še v 20. stoletju krojili in soustvarjali slovensko zgodovino violinizma ter vplivali na razvoj domačih simfoničnih orkestrrov. Češki vplivi na Slovenskem so bili večplastni, najmočnejše pa so bili izraženi v pedagoški dejavnosti obravnavanega časa, saj je bil tedaj delež čeških violinskih pedagogov največji. K nam so razširili praško violinsko šolo, v 20. stoletju pa popularizirali slavno violinsko metodo Otakarja Ševčíka, ki se še danes uporablja za poučevanje violine.

Ključne besede: violinizem na Slovenskem, glasba od 18. do 20. stoletja, češki in slovenski violinisti, violinska koncertna in pedagoška dejavnost na Slovenskem.

Abstract: This paper discusses the strong influence of Czech violinism of the eighteenth and twentieth centuries, which had formative importance for shaping the history of violinism in Slovenia and, consequently, a significant impact on the development of Slovenian symphonic orchestras. The features of the Czech school were manifold, although they were most pronounced in educational settings, because the number of Czech violin teachers was then at its peak. The Czech teachers introduced the Prague violin school, and in the twentieth century they also popularized Otakar Ševčík's renowned method, which remains in use in violin instruction to this day.

Keywords: violinism in Slovenia, eighteenth-century music, nineteenth-century music, twentieth-century music, Czech and Slovenian violinists, violin concerts and violin pedagogy in Slovenia.

Ob proučevanju zgodovinskih vplivov kakega naroda je lahko določanje nacionalne pripadnosti zelo vprašljivo, saj rojstnega kraja niti danes ne moremo imeti za dokaz posameznikovega državljanstva, še manj pa narodnosti. Današnjih nacionalnih razmerij nikakor ne moremo prenašati v prejšnja stoletja, saj se je moderna zavest o nacionalni pripadnosti v glavnem prebudila šele v 19. stoletju, pa še v tem obdobju je ob tovrstnem določanju potrebna velika mera previdnosti. Na češkem ozemlju so velik del takratnega prebivalstva predstavljali Nemci, zato je določanje narodnosti na podlagi rojstnega kraja toliko bolj zapleteno.¹ Ker pa je ob proučevanju vplivov kakega naroda na drugi narod prav vprašanje

¹ Češka je imela že od srednjega veka naprej velik delež nemškega prebivalstva, čeprav je v drugi polovici 19. stoletja češko prebivalstvo postajalo številčnejše. V okviru monarhije bi lahko obe

nacionalnosti zelo pomemben dejavnik, sem v okviru čeških violinskih vplivov upoštevala kraj glasbenikovega rojstva, geografsko področje glasbenega delovanja in šolanje znotraj praške violinske šole.²

Sodelovanje med Čehi in Slovenci je imelo že pred 19. stoletjem dolgo tradicijo, saj prvi izpričani kulturni stiki segajo v 14. stoletje. V drugi polovici 18. stoletja so bile okoliščine kulturnemu sodelovanju Čehov in Slovencev še posebej naklonjene. Do povezav med narodoma je prišlo predvsem v 19. stoletju, ko je začela Češka med Slovani v avstro-ogrski monarhiji pridobivati vedno večji ugled in vpliv. K povezovanju Slovanov v monarhiji je močno pripomogla ideja o slovanski vzajemnosti in solidarnosti, ki je navduševala tudi mnoge Slovence. Tovrstne ideje so se pojavile predvsem med kulturniki in znanstveniki, zato je večina stikov in povezav potekala v teh krogih.³ Močan val češke migracije, zlasti izobraženih glasbenikov in drugih čeških izobražencev na Slovensko, je korenito utrl pot nadaljnjemu razvoju glasbe pri nas in močno zaznamoval našo glasbeno-zgodovinsko pot, kar je seveda vplivalo tudi na sam razvoj violinizma pri nas.

Najzgodnejši češki violinski vplivi sežejo v pozno 18. stoletje. V arhivu frančiškanskega samostana v Novem mestu so se ohranili prepisi violinskih del dveh čeških skladateljev – Antonína Kammela (1730–1784)⁴ in Jana Křitla Vaňhala (1739–1813).⁵ Pri obeh skladateljih gre večinoma za violinske duete, ki so zaradi violinskega znanja obeh skladateljev sicer komponirani v značilnem violinskem stilu, vendar pa ne vsebujejo zahtevnejših violinskih tehničnih prvin. Novomeški arhiv ima precej več ohranjenih violinskih del kot drugi slovenski glasbeni arhivi. Ob tem se nam zastavlja vprašanje o tamkajšnji violinski dejavnosti in o poteh, po katerih so tja pripotovala ohranjena violinska dela. Kot kaže, se ta v novomeškem frančiškanskem arhivu niso pojavila na-

narodni skupnosti (Nemce in Čeha) imeli za manjšini. Nemci so v letih 1848–1914 predstavljali več kot tretjino prebivalstva na Češkem in več kot četrtino prebivalstva na Moravskem (Marcela C. Efmertová, *České země v letech 1848–1918*, Praha, Nakladatelství Libri, 1998, str. 127–128).

² Določanje potomcev praške violinske šole je večkrat težavno, saj iz arhivov mnogokrat ni razvidno glasbeno šolanje violinistov. Poleg tega so bili mnogi takratni violinisti potomci več violinskih šol, praška violinska šola pa se je razvila šele z ustanovitvijo praškega konservatorija leta 1811. Prvi violinski učitelj na praškem konservatoriju je bil Friedrich Wilhelm Pixis, ki velja tudi za ustanovitelja praške violinske šole. František Židek, *Čeští houslisté tři století*, Praha, Panton, 1979; Ratibor Budiš, *Slavní čeští houslisté*, Praha, Státní hudební vydavatelství, 1966; Ladislav Miranov, *Metodika violine in viole I*, Zagreb, Muzička naklada, 1964, str. 225–229; Robin Stowell, *The Cambridge Companion to the Violin*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, str. 64–96.

³ Boris Urbančič in Damjan Prelovšek, Češko-slovenski odnosi, *Enciklopedija Slovenije* 2, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1988, str. 116–126: 117; Jonatan Vinkler, *Posnemovalci, zavezniki in tekmeči: češko-slovenski in slovensko-češki kulturni stiki v 19. stoletju*, Koper, Univerza na Primorskem [...], 2006; Boris Urbančič, *Česko-slovinské kulturní styky*, Praga, Euroslavica, 1995; Irena Gantar Godina, *Neoslavizem in Slovenci*, Ljubljana, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1994.

⁴ Gl. Prilogo 1. Prim. Zdeňka Pilková, Antonín Kammel, *Grove Music Online*, <http://nukweb.nuk.uni-lj.si:2151> (10. junij 2008).

⁵ Gl. Prilogo 1. Prim. Paul R. Bryan, Johann Baptist Vaňhal, *Grove Music Online*, <http://nukweb.nuk.uni-lj.si:2151> (10. junij 2008).

ključno, ampak so bila skrbno izbrana. Za to je zaslužen Čeh, pater Mavricij Poehm,⁶ ki ni bil le prepisovalec mnogih del, pač pa tudi navdušen zbiratelj različnih glasbenih del.⁷ S svojo široko razgledanostjo in poznavanjem glasbenega repertoarja je k nam prinesel mnogo violinskih del, s tem pa novomeškimi glasbenikom omogočil izvajanje in spoznavanje sodobnega violinskega repertoarja.⁸

Razlogi za prihod Čehov na slovensko ozemlje so bili najrazličnejši. Mnogo čeških glasbenikov je zlasti v poznem 18. in zgodnjem 19. stoletju odhajalo v Italijo, ki je bila v tem času operno središče in sploh eno izmed najpomembnejših evropskih kulturnih središč. Ker je bilo potovanje v takratnih okoliščinah zelo naporno in tudi s finančnega vidika težko izvedljivo, si je mnogo glasbenikov med drugimi postojankami na poti za predah izbralo tudi Ljubljano ali kakšno drugo mesto na slovenskem ozemlju. Postanek so ponavadi izkoristili predvsem za koncertiranje ali kakšno podobno dejavnost, s katero so si povečali osebni proračun in si tako omogočili nadaljevanje poti. Najpogostejši razlog za migracijo Čehov na Slovensko so bile tudi večje možnosti za zaposlitev, saj je bila Češka v tistem času že polna lastnih in tujih uspešnih glasbenikov. Včasih so bili razlogi za naselitev pri nas povsem osebne narave, posledica tega pa poroka. Iz podobnih razlogov je k nam kot violinist prišel tudi František Josef Benedikt Dusík (1765–1816), ki se je po poroki s Kranjčanko Anno Fokke leta 1790 za nekaj časa ustalil v Ljubljani in leta 1794 postal prvi častni član Filharmonične družbe. Bil je vsestranski instrumentalist, ki je poleg violončela, flavte, klavirja in orgel obvladal tudi violino.⁹ Pri nas je kot violinist deloval v ljubljanski stolnici in na filharmoničnih prireditvah, kljub vsemu pa v violinski igri ni pustil večjih sledi.¹⁰ Napisal je tudi nekaj del za violino, vendar je večina izgubljenih ali pomanjkljivo ohranjenih.¹¹ Močnejši češki violinski vplivi, katerih sledi so segale vse do 20. stoletja, izvirajo z začetka 19. stoletja in se odražajo na več ravneh. Najpomembnejšo vlogo je v tem času – predvsem za naslednje generacije – imela pedagoška dejavnost, v

⁶ Gl. Prilogo 1.

⁷ Janez Höfler, Glasbenozgodovinske najdbe XVIII. in XIX. stoletja v Novem mestu, *Kronika: Časopis za slovensko krajevno zgodovino* 15/3 (1967), str. 135–148; Tomaž Faganel, Glasba klasicizma v novomeških arhivih, *500 let Kolegiatnega kapitlja v Novem mestu. Dolenjski zbornik*, ur. Stane Granda, Novo mesto, Dolenjska založba Novo Mesto, 1997, str. 215–221.

⁸ Med ohranjena violinska dela novomeškega frančiškanskega samostana spadajo tudi violinski koncerti, ki so še danes del violinskega koncertnega repertoarja, npr. koncerti Giovannija Batista Viottija in Pierra Rodeja, ki so bili v letih 1816–1871 tudi najpogosteje izvajani violinski koncerti na odru Filharmonične družbe. Koncertne sporede Filharmonične družbe v svoji Glasbeni zbirki hrani Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani. Gl. tudi Primož Kuret, *Ljubljanska filharmonična družba 1794–1919*, Ljubljana, Nova revija, 2005, str. 474–770.

⁹ O njegovi violinski dejavnosti pričajo njegovi solistični koncerti v Italiji, kjer je bil tudi koncertni mojster treh italijanskih gledališč (Mortare v Piemontu, San Benedetto v Benetkah ter Scala v Milanu).

¹⁰ Gl. Prilogo 1. Prim. Stanislav Klíma, František Josef Benedikt Dusík, *Hudební rozhledi* 10 (1957), str. 995; Jitka Snižková, František Josef Benedikt Dusík, *Muzikološki zbornik* 26 (1990), str. 29–35; 30,32; František Benedikt Dusík, *Simphonia grande in G*, ur. Matjaž Barbo, *Monumenta artis musicae Sloveniae* 52, Ljubljana, ZRC SAZU, 2007, str. IX–XII.

¹¹ Dusíkova ohranjena violinska dela so *Sonata za violino in klavir v F-duru*; 2 veliki sonati za violino in klavir v B-duru in Es-duru (danes v Torinu, arhiv Accademie filarmonice); *Sonata za violino in klavir op. 2 v C-duru*.

okviru katere so se oblikovala in razvijala zgodnja violinsko-pedagoška načela. Ena izmed prvih pedagoških ustanov je bila Javna glasbena šola, ustanovljena leta 1816, prvi učitelj pa Čeh Franc Sokol (1779–1822).¹² Čeprav je bil predvsem uspešen klarinetist in se kot tak najpogosteje pojavlja v najrazličnejših virih, je poučeval tudi violino in še nekaj drugih instrumentov.¹³ Po smrti ga je nasledil Čeh Gašpar Mašek (1794–1873), kapelnik Filharmonične družbe in skladatelj.¹⁴ Maškova pedagoška obveznost je bila učence v štirih letih usposobiti v branju *prima vista* ne le pri klavirju, na orglah in pri petju, ampak tudi na violini.¹⁵ Šolski nadzorniki so močno kritizirali njegovo poučevanje, predvsem zaradi nepravilne drže violine, nečiste intonacije pri lestvicah in nemuzikalnega igranja njegovih učencev. Mašek se je branil, da je za nepravilno držo instrumenta kriva plahost učenca, svojo pedagoško usposobljenost pa dokazoval s pojasnilom, da poučuje po navodilih velikih mojstrov, na podlagi slik, ki prikazujejo pravilno držo violine in loka.¹⁶ Njegovo pojasnilo samo po sebi najbolje zrcali dejansko znanje takratnih violinistov pri nas, saj je bila prva generacija violinistov violinsko še zelo slabo podkovanana. Kljub številnim kritikam na račun Maškovega slabega poučevanja violine je za nas pomembno njegovo edino znano violinsko delo *Variacije za violino in klavir na temo Lucie Lamermoor*, napisano leta 1840, saj predstavlja eno zgodnejših violinskih del, ki je nastalo na slovenskih tleh.¹⁷ Kljub temu da prvi učitelji violine zaradi površnega in zgolj elementarnega znanja niso mogli posredovati česa več od osnov violinske igre, se je stanje sčasoma izboljšalo, saj so k nam začeli prihajati vedno boljši češki violinisti. Eden takih je bil Čeh Anton (Antonín) Nedvěd (1829–1896),¹⁸ ki je leta 1858 prevzel mesto učitelja violine za obolelim Kamilom Maškom. Ta sicer ni poučeval violine, znano pa je, da je na številnih javnih nastopih nastopal kot violinist.¹⁹ Antonu Nedvědu je že v zgodnjem otroštvu odlično violinsko znanje posredoval izvrstni češki violinski pedagog Antonín Slavík (1782–1853), ki je vzgojil tudi enega največjih čeških violinistov – svojega sina Josefa Slavíka (1806–

¹² Sokol je ena izmed najstarejših rodbin v mestu Sadska na Češkem, saj se je prvi Sokol rodil že leta 1590 (podatke mi je prijazno posredoval gospod Martin Šulc). Arhivsko gradivo hranijo naslednje ustanove: Státní oblastní archiv Praha (SOA), Státní okresní archiv Nymburk (SOKA). Gl. tudi Prilogo 1.

¹³ Dragotin Cvetko, *Stoletja slovenske glasbe*, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1964, str. 144; Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem 2*, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1959, str. 184; Peter von Radics, *Die Geschichte der Philharmonischen Gesellschaft (1701–1907)*, rkp., Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani, str. 143; Cvetko Budkovič, *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem 1*, Ljubljana, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1992, str. 25, 28–30, 43, 329, 347.

¹⁴ Gl. Prilogo 1. Prim. Igor Grdina, Gašpar Mašek v navzkrižjih časa meščanov, *Maškov zbornik*, ur. Edo Škulj, Ljubljana, Družina, 2002, str. 17–26.

¹⁵ Branka Rotar Pance, Gašpar Mašek – pedagog, *Maškov zbornik*, ur. Edo Škulj, Ljubljana, Družina, 2002, str. 51–58: 57.

¹⁶ Viktor Steska, Iz slovenske glasbene prošlosti: Javna glasbena šola v Ljubljani (od leta 1816–1875), *Cerkveni glasbenik* 52 (1929), str. 83–86; C. Budkovič, nav. delo, str. 30–31.

¹⁷ Note hrani Glasbena zbirka v Narodni in univerzitetni knjižnici.

¹⁸ Gl. Prilogo 1. Prim. Engelbert Gangl, Anton Nedvěd: slovenski glasbenik, *Dom in svet* 11 (1898), št. 1, str. 1–3.

¹⁹ Kamila Maška je violino poučeval oče Gašpar Mašek in odločilno vplival na razvoj njegove glasbene poti. B. Rotar Pance, nav. delo, str. 57.

1833).²⁰ Nedvěd je študij nadaljeval na praškem konservatoriju, kjer je bil učenec Moritza (Mořica) Mildnerja (1812–1865),²¹ enega glavnih tvorcev stare praške violinske šole, ki je kmalu zaslovela po vsem svetu. Nedvěd je s svojim dobrim znanjem lahko na nove generacije prenašal kakovostne osnove violinske igre, ki jih je dobil od svojih odličnih violinskih pedagogov. Poleg tega je vedel tudi, katere spremembe mora sprejeti šola, če želi doseči kakršenkoli napredek. Dotlej so violino in klavir poučevali izmenično po pet mesecev, Nedvěd pa je kmalu dosegel, da so pričeli omenjene instrumente poučevati strnjeno po celo leto.²² Čeprav je bila Javna glasbena šola prvi zavod, kjer je bil pouk violine vsem dostopen, na tem področju ni izpolnila začrtanih ciljev, niti ni dosegla višje kakovosti samega violinskega poučevanja. Razloge lahko iščemo predvsem v pomanjkljivi izobrazbi učiteljev: violina je bila navadno zgolj eden izmed mnogih instrumentov, ki so ga morali obvladati in kasneje poučevati. Tudi sama oblika izvajanja violinskega pouka je bila zgrešena, saj je ta potekal zgolj skupinsko. Ta praksa se je obdržala še lep čas tudi v drugih glasbenih šolah. Poleg tega violina v Javni glasbeni šoli prav gotovo ni bila mišljena kot instrument za izkazovanje virtuoznosti, temveč je zaradi svoje priročnosti služila bolj praktičnim namenom: kot pomoč pri intonaciji zbora ali zgolj za enostavno spremljavo.

V virtuoznem violinskem smislu je šola Filharmonične družbe močno napredovala, ko je med svoje učitelje violine začela sprejemati že priznane violiniste. Šola je leta 1826 ob uvedbi pouka violine za učitelja izbrala češkega violinista Josefa Beneša (1795–1873).²³ Ta je močno preraščal okvire tedanjega violinskega diletantizma. O njegovi odlični tehniki še danes pričajo tako zapuščina njegovih pri nas ohranjenih violinskih del²⁴ kot takratne kritike, ki ga uvrščajo med odlične violinske virtuozne.²⁵ Beneš je zapolnil mnoge vrzeli v našem takratnem glasbenem življenju, saj je deloval kot glasbeni in orkestrski direktor Filharmonične družbe, kot pedagog v zasebni violinski šoli ter kot koncertant in skladatelj. Komponiral je izključno violinska dela, ki jih je navadno na svojih koncertih tudi sam izvajal. Ko je leta 1829 odšel iz Ljubljane, so ga izvolili za častnega člana Filharmonične družbe. Istega leta je zaradi pomanjkanja sredstev propadla tudi violinska šola. Pouk violine je bil spet vzpostavljen leta 1848, instrument je poučeval Joseph Leitermeyer. Leta 1854 ga je nadomestil mladi češki violinist Jindřich

²⁰ Gl. Prilogo 1. Prim. Václav Čepelák in Bořivoj Mikoda, *Josef Slavík: K 150. výročí narozenin velkého českého houslisty*, Hořovice, Musejní odbor záv. klubu obch. tisk., 1956; Stanislav Václav Klíma, *Josef Slavík (1806–1933): život a dílo velkého českého houslisty*, Praha, Statní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění (SNKLHU), 1956; Lev Vojtěch, *Josef Slavík*, Praha, Orbis, 1948.

²¹ Gl. Prilogo 1. Prim. F. Židek, nav. delo, str. 81.

²² C. Budkovič, nav. delo, str. 41.

²³ Gl. Prilogo 1. Prim. Barbara Boisits, Joseph Benesch, *Österreichisches Musiklexikon* 1, Wien, Österreichischen akademie der Wissenschaften, 2002, str. 133.

²⁴ Pri nas ohranjena Benešova dela so: *Concertino*, op. 14; *Variations*, op. 11; *Variations brillantes*, op. 12; *Variations pour le Violon*, op. 18; *Variations pour le Violon*, op. 19. Iz programskih listov je razvidno, da je v Ljubljani koncertiral še z mnogimi drugimi svojimi deli, ki so danes povsem neznana (*Rondeau za violino*; *Variacije za violino na temo Santinelle*; *Rondo alla Pollaca* za violino in orkester). Drugod po svetu je ohranjenih še nekaj njegovih violinskih del.

²⁵ *Illyrisches Blatt* (15. 11. 1828), št. 46, str. 184; *Illyrisches Blatt* (14. 4. 1820), št. 15, str. 57, 58; *Illyrisches Blatt* (9. 3. 1821), št. 10, str. 37, 38.

(Heinrich) Fiby (1834–1917).²⁶ Ta je v Ljubljani deloval kot violinski pedagog, kot dirigent Filharmonične družbe in kot solist v Stanovskem gledališču. Že leta 1857 je postal ravnatelj mestne glasbene šole (Städtische Musikschule) v Znojmu na Češkem. Leta 1866 je začel na šoli Filharmonične družbe violino poučevati češki glasbenik Gustav Moravec,²⁷ ki je šoli ostal zvest dolgih 48 let. Bil je uspešen pedagog, poleg violine je poučeval še klavir in petje, hkrati pa je v različnih komornih ansamblih igral violino in violo. Kmalu se mu je kot violinski pedagog pridružil Johann (Hans) Gerstner (1851–1939),²⁸ s katerim se je leta 1871 začelo popolnoma novo obdobje slovenskega violinizma. Gerstner se je rodil v Žlaticah na Češkem, kjer je dobil tudi prvo violinsko znanje pri Karlu Rohmu.²⁹ Študij violine je nadaljeval na praškem konservatoriju pri dveh odličnih čeških violinistih – Mořicu Mildnerju in Antonínu Bennewitzu (1833–1926).³⁰ Takoj po študiju je prišel v Ljubljano ter postal koncertni mojster v orkestru Deželnega gledališča in violinski pedagog na šoli Filharmonične družbe. Vsestransko je popestril ljubljansko glasbeno življenje in bil pobudnik mnogih tamkajšnjih glasbenih novosti. Od leta 1871, ko je prišel v Ljubljano, pa vse do propada Filharmonične družbe leta 1918 je med domačimi izvajalci izvedel približno osemdeset odstotkov vseh violinskih koncertov v Filharmonični družbi.³¹ Druge koncerte so izvajali njegovi učenci, kar pomeni, da bi bila brez Gerstnerja violinska poustvarjalna dejavnost v Ljubljani močno osiromašena. Gerstner je Ljubljani in njenemu glasbenemu dogajanju ostal zvest vse do svoje smrti, čeprav so mu v Kölnu in Augsburgu nekajkrat ponujali mesto koncertnega mojstra, in to pod boljšimi pogoji. Kot solist in koncertni mojster je pri Filharmonični družbi deloval 48 let in sodeloval na več kot 700 koncertih. Vodil je tudi mnoge komorne večere in igral prvo violino na 154 tovrstnih prireditvah. Violino je poučeval na desetih vzgojno-

²⁶ Gl. Prilogo 1. Prim. Tomáš Pšenička, *Obrázky z historie: »Kdo byl Heinrich Fiby?«*, *Nové znojenské listy* (10. 10. 1997), št. 1, str. 6; Jitka Štěpničková, *Nahlédnutí do fondu musejní knihovny: Znovu o knihách a lidech, Znojemský region* (15. 3. 1996), št. 2, str. 5; Jan Tomán, *Hymnus na nekončného – Heinrich, Znojemský týden* (21. 10. 2002), št. 2, str. 14.

²⁷ Gl. Prilogo 1. Prim. C. Budkovič, nav. delo, str. 68.

²⁸ Gl. Prilogo 1. Prim. *Laibacher Zeitung* z datumi: 6. 2. 1867, 10. 12. 1867, 13. 11. 1871, 23. 11. 1874; P. Kuret, nav. delo, 2005, str. 236–238; C. Budkovič, nav. delo, str. 73, 74; *Česko-slovenský hudební slovník osob a institucí*, Praha, Statní hudební vydavatelství Praha, 1963, str. 365.

²⁹ Iz dostopnih virov je razvidno, da je bil Karl Rohm v tem času v Žlaticah edini učitelj violine. Tam je vzgojil dva izvrstna violinista – Johanna (Hansa) Gerstnerja in Emanuela Wirtha (1842–1923). Slednji se je proslavil na Visoki šoli za glasbo v Berlinu. Sprva je bil asistent slavnega violinista Josepha Joachima, kasneje pa najboljši violinski profesor svoje generacije na Visoki šoli za glasbo v Berlinu. Kot violist je bil tudi član slavnega Joachimovega kvarteta. Prav Wirth je Gerstnerja navdušil za violino. Tako Gerstner kot Wirth sta bila takoj po Rohmovem glasbenem pouku sprejeta na praški konservatorij, kar priča o kakovosti Rohmovega violinskega poučevanja.

³⁰ Gl. Prilogo 1. Prim. Maruša Zupančič, *Vpliv čeških violinistov na slovenske v prvi polovici 20. stoletja*, Ljubljana, 2007, str. 19–20 (Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, diplomsko delo).

³¹ Osemdeset odstotkov vseh violinskih koncertov v Filharmonični družbi je pomenilo 71 violinskih solističnih koncertov. Pri izračunu niso bili upoštevani mnogi komorni koncerti.

izobraževalnih zavodih,³² na katerih je vzgojil na tisoče učencev.³³ Poučeval je prvega uspešnega slovenskega violinista – Lea Funtka (1885–1965), ki svoje violinske kariere ni nadaljeval v rodni deželi, ampak se je takoj po študiju violine pri Hansu (Jan, Hanuš) Sittu (1850–1922)³⁴ v Leipzigu uveljavil na Finskem kot koncertni mojster Helsinške filharmonije, kasneje pa predvsem kot dirigent.³⁵ Poleg Funtka je Gerstner poučeval tudi nekaj pomembnejših violinistov, ki so delovali na glasbenih ustanovah pri nas ali v tujini.³⁶ Čeprav se Gerstner ni izrecno posvečal skladanju, je napisal – vsaj do sedaj edino znano delo – *Romanco* za violino in klavir, ki je izgubljena.³⁷ Leta 1914 je prevzel vodstvo šole in na njej v težavnih časih ostal do leta 1919, ko je Filharmonična družba prenehala delovati. V Gerstnerjevi senci je v letih 1884–1888 poučeval violino tudi glasbenik Josef Sklernař, ki pa za seboj v violinskem smislu ni pustil vidnejših sledi.

Ustanovitev šole Glasbene matice leta 1882 imamo lahko za začetek oziroma rojstvo slovenskega violinizma. Že ob ustanovitvi te šole se je pokazal velik pomen Gerstnerjevega violinskega pedagoškega delovanja na šoli Filharmonične družbe, saj je kot prvi violinski učitelj na šoli Glasbene matice nastopil prav njegov učenec Anton Klein (1830–1901). Poleg tega je šola Glasbene matice od šole Filharmonične družbe prevzela Gerstnerjev violinski učni načrt. Glasbena matica je imela v prvih letih svojega obstoja veliko težav predvsem z violinskimi učitelji, ki jih je zaradi različnih razlogov neprestano menjavala. Tako se je od leta 1883 do leta 1888 zvrstilo kar nekaj čeških violinistov: Georg (Jurij) Stiaral³⁸ (Štaral, Staral), Josef Wiedmann,³⁹ Ivan Drobeček (Drobiček, Dobriček), Antonín Sochor,⁴⁰ Anton Kučera,⁴¹ Ernest Eberhart.⁴² Na Gerbičevo priporočilo

³² Gerstner je violino poučeval na tehle vzgojno-izobraževalnih zavodih: na glasbeni šoli Filharmonične družbe, na zasebnem ženskem učiteljišču uršulink, na Mahrovi trgovski šoli, na otroškem inštitutu Waldherr in na dekljiškem vzgojnem inštitutu Huth in Rehn.

³³ Gerstner je samo na glasbeni šoli Filharmonične družbe vzgojil preko 1000 učencev.

³⁴ Gl. Prilogo 1. Prim. F. Židek, nav. delo, str. 107.

³⁵ Gl. Prilogo 1. Prim. B.p., Heimische Künstler in der Fremde, *Laibacher Zeitung* 126 (1907), št. 260, str. 2426; B.p., Ljubljčan Leon Funtek – dirigent finske državne opere, *Slovenec* 69 (1941), št. 34a, str. 6; B.p., Heimische Künstler in der Fremde, *Laibacher Zeitung* 127 (1908), št. 33, str. 291; Otto Jauker, Herr Leo Funtek, *Laibacher Zeitung* 124 (1905), št. 72, str. 614; B.p., Heimische Künstler in der Fremde, *Laibacher Zeitung* 128 (1909), št. 247, str. 2214; B.p., Herr Konzertmeister Leo Funtek, *Laibacher Zeitung* 125 (1906), str. 2701; Primož Kuret, Slovensko-finski glasbenik Leo Funtek – ob stoletnici rojstva, *Muzikološki zbornik* 21 (1985), str. 61–69.

³⁶ Njegovi vidnejši učenci so bili Ernst Pfefferer, Friedrich Kautzky, Julius Klaudela, Anton Klein, Mitzi Schmidiger in Josip Čerin.

³⁷ Naslov dela je razviden iz programskega lista Filharmonične družbe, saj ga je Gerstner izvedel na enem izmed koncertov Filharmonične družbe.

³⁸ Gl. Prilogo 1. Prim. *Vojenská hudba v kultuře a historii českých zemí*, ur. Jitka Bajgarová, Praha, Etnologický ústav akademie věd České republiky, 2007, str. 260.

³⁹ Gl. Prilogo 1. Prim. *Vojenská hudba*, nav. delo, str. 261.

⁴⁰ Anton Sochor je mnogokrat nastopil tudi na čitalniških prireditvah.

⁴¹ Čeprav je imel priporočila, da je odličen violinski učitelj, odboru Glasbene matice ni ustrezal. Gl. še Prilogo 1.

⁴² Ernest Eberhart je na šolo Glasbene matice prišel poučevati po priporočilih Antonína Bennewitza. Ker je odboru grozil, da bo odšel, če mu ne povišajo plače, ga je ta odpustil. Čeprav si je Eberhart želel ostati na šoli Glasbene matice in sta se za to zavzemala tudi Zellner in Janušovsky, odbor

je v šolskem letu 1888/1889 violino začel poučevati Čeh Vitězslav Roman Moser (1864–1939), bolj znan kot Viktor Moser. Violino je študiral pri Františku Neumannu v Sušicah in pri Ferdinandu Lachnerju⁴³ v Pragi, poleg violine pa tudi kompozicijo v razredu Zdeňka Fibicha. Na šoli Glasbene matice je poučeval violino od leta 1888 do leta 1891, ko je postal profesor violine na zagrebškem konservatoriju, kjer je ostal dvanajst let (1891–1903). Napisal je dvodelne *Tehnične vaje za violino* (Zagreb, 1894), štiridelno *Teoretično praktično šolo za violino* (Zagreb, 1895), *Suito za violino in orkester* (1887) in *Rapsodijo za violino in klavir* (1888).⁴⁴ Njegovi učenci so v violinski igri uspešno napredovali, kar so potrjevale tudi naklonjene kritike nastopov in pohvale Moserja kot violinskega učitelja. Moser je leta 1889 ustanovil tudi godalni kvartet,⁴⁵ s katerim je nastopal na čitalniških prireditvah. Po njegovem odhodu je Jan Lego⁴⁶ priskrbel novega češkega violinista Hanuša Bandisa, s katerim odbor Glasbene matice ni bil zadovoljen, čeprav je Bandis predložil izvrstna spričevala in je odboru Glasbene matice v začetku zelo ustrezal.⁴⁷ Njegovo mesto učitelja violine je prevzel slovenski violinist Karel Jeraj (1874–1951), ki je bil po materi češkega rodu.⁴⁸ Kljub temu da je bil odbor Glasbene matice nad njim sprva zelo navdušen, je kmalu podvomil o njegovih korektnih pedagoških sposobnostih⁴⁹ in ga zaradi tega zamenjal s češkim violinistom Josipom Vedralom (1872–1929).⁵⁰ Ta je z odliko diplomiral na praškem konservatoriju v razredu odličnega

Glasbene matice ni popustil (zapis seje, 2. 12. 1885, IIIa, v Glasbeni zbirki ga hrani Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani).

⁴³ Gl. Prilogo 1. Prim. F. Židek, nav. delo, str. 110.

⁴⁴ Gl. Prilogo 1. Prim. Vlasta Bokůvková, 2 tvorby Zdeňka Fibicha a jeho soukromého žáka: V Zapadočeském muzeu se vzpomínalo na skladatele Viktorja Romana Moserja, *Plzeňski deník* (22. 6. 1999), št. 8, str. 19; F. Židek, nav. delo, str. 117–118.

⁴⁵ V kvartetu so igrali Vitězslav Moser, Pavel Lozar, Alojzij Žebre in Ivan Pianekci.

⁴⁶ Jan Lego je imel velik vpliv na češko-slovenske kulturne stike. V letih 1857–1867 je bil zaposlen v Kamniku, Ljubljani in Trstu. Od leta 1874 je živel v Pragi. Bil je med ustanovitelji mnogih slovenskih kulturnih ustanov, med drugim tudi prve slovenske čitalnice. V Pragi je bil ustanovitelj češko-slovenskega društva, ki je bilo bolj podporne, saj se je posvečalo predvsem izdajanjem slovenskih knjig za mladino in slovenskih študentom v Pragi. Zavzemal se je tudi za razvoj slovenskega glasbenega življenja, na Češkem je širil slovensko pesem. Ob njegovi sedemdesetletnici ga je Ivan Hribar poimenoval za apostola slovensko-češke vzajemnosti in ga imenoval za častnega meščana Ljubljane. B. Urbančič, nav. delo, 1995, str. 24–26.

⁴⁷ Poročila Glasbene matice, 15. 10. 1892, str. 26; 1893/1894, str. 4 (v Glasbeni zbirki hrani Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani).

⁴⁸ Jerajeva mati je bila hčerka ustanovitelja godalnega kvarteta Raček iz Brna. Gl. Prilogo 1. Prim. M. Zupančič, nav. delo, str. 90.

⁴⁹ V najrazličnejših virih pravi razlog za Jerajev odpust ni omenjen, ker je šlo za vprašanje moralno neprimerne vedenja. Očitani so mu, da je njegov stik z učenkami Glasbene matice preveč intimen, da jim izkazuje svojo naklonjenost v samih prostorih Glasbene matice, in to pred drugimi mladimi učenkami, ki se mu zaradi tega posmehujejo. Vodstvo Glasbene matice se je balo, da bi zavod izgubil zaupanje staršev. Hkrati so Jeraju očitani tudi slabe učne rezultate. Pri tem je treba upoštevati dejstvo, da je bil Jeraj takrat star komaj 21 let in da so mu bile nekatere učenke po letih najbrž zelo blizu (zapis seje, 14. februar 1895). Po razpadu avstro-ogrske monarhije se je vrnil v Ljubljano in dolga leta uspešno deloval kot profesor violine na ljubljanskem konservatoriju ter s svojima hčerkama (Vido in Oli Jeraj) nastopal v Triu Jeraj.

⁵⁰ Gl. Prilogo 1. Prim. M. Zupančič, nav. delo, str. 69–70.

češkega violinista Antonína Bennewitza. Na začetku je bil tudi koncertno zelo dejaven, na razvoj violinizma pri nas pa je štirintrideset let vplival predvsem s svojim poučevanjem na različnih vzgojno-izobraževalnih zavodih. Njegovi učenci so bili: Ivan Trost, Žane Bajda, Josip Zupančič, Vilko Šušteršič, Albin Fakin, Albert Jermol, Žiga Vodusek, Mirko Dežela, Ivan Karlin, Niko Štritof in drugi. Zapustil je tudi nekaj skladb za violino in klavir ter kvartet violin.⁵¹

V začetku 20. stoletja je Glasbena matica pričela ustanavljati svoje podružnice po manjših slovenskih mestih. To je vplivalo na razvoj glasbe ter violinske igre v glasbeno manj razvitih mestih, kamor so prišli službovat tudi mnogi Čehi. Ena večjih in pomembnejših podružnic Glasbene matice je bila tržaška, ustanovljena leta 1909.⁵² V šolskem letu 1912/1913 je tam poučeval violino Čeh Petr Teplý (1871–1964),⁵³ ki je že naslednje leto ustanovil ansambel violin, sestavljen iz boljših učencev. Ob začetku vojne, leta 1914, je morala večina tamkajšnjih učiteljev v vojsko, zato je violinski oddelk ostal brez učiteljev; pouk so začasno prekinili. Po vojni je poučevanje violinskega oddelka prevzel češki violinist Fran Topič, ki je zasedel tudi mesto ravnatelja. Topič je nadaljeval Teplýjeva prizadevanja in godalni orkester razširil na 35 članov. Oba sta poleg rednega poučevanja violine gojila tudi komorno glasbo. Najpomembnejši Topičev učenec je bil naš kasnejši violinski koncertant in pedagog Karlo Rupel, Teplý pa je s svojim poučevanjem poskrbel predvsem za tamkajšnji učiteljski podmladek, saj sta njegova učenca Avgust Ivančič in Vladimir Prinčič⁵⁴ kasneje za kratek čas prevzela poučevanje na violinskem oddelku. Prav Prinčič je leta 1939 napisal *Šest skladb za mlade violiniste s spremljavo klavirja*. Glasbena matica v Trstu pa ni bila edina, ki je širila češke violinske vplive. Že leta 1887 je Arturo Vram (1860–1938)⁵⁵ v Trstu ustanovil violinsko šolo (Liceo Musicale). Čeprav je bil Vram potomec dunajske violinske šole, je svoje učence poučeval po Ševčikovi metodi in jo v Trst tudi prvi prinesel.⁵⁶ Eden izmed njegovih najboljših učencev je bil Slovenec Fran Gulič (1901–1973),⁵⁷ danes na Slovenskem skoraj povsem neznan. Gulič je nekaj časa poučeval violino tudi na Glasbeni matici v Trstu. Po violinskih osnovah pri Vramu je šolanje nadaljeval pri Otakarju Ševčiku in Janu Mařáku⁵⁸ v Pragi. Po koncu študija je

⁵¹ *Malý svet (Pět skladeb pro housle a klavír); Scherzetto* (kvartet violin), *Novi akordi* (1912); *Andante* (kvartet violin), *Novi akordi* (1914).

⁵² Glasbena matica Trst je bila ustanovljena iz slovenskega pevskega in glasbenega društva Trst, uradno poimenovanje je doživela šele leta 1922.

⁵³ Gl. Prilogo 1. Prim. Jitka Bajgarová, Role vojenských hudeb v hudebním životě první Československé republiky, *Vojenská hudba*, nav. delo, str. 363–387: 372; Primož Kuret, *Glasbena Ljubljana v letih 1899–1919*, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1985, str. 136, 137, 143.

⁵⁴ Gl. Prilogo 1. Prim. Rado Hrovatin in Vladimir Prinčič, *Slovenski biografski leksikon 2*, Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1933–1952, str. 584–585.

⁵⁵ Gl. Prilogo 1. Prim. Giuseppe Radole, *Ricerche sulla vita musicale a Trieste (1750–1950)*, Trieste, Edizioni Italo Svevo, 1988, str. 61.

⁵⁶ Kako napreden je bil Vram, kaže prav uporaba te metode, saj so prvi zvezki Ševčikove violinske metode v tem času šele nastajali.

⁵⁷ Podatke mi je v pogovoru 19. 7. 2008 prijazno posredovala Guličeva hčerka Giulliana Gulli. Gl. tudi Prilogo 1 in Giuseppe Radole, *Le scuole musicali a Trieste e il conservatorio "Giuseppe Tartini"*, Trieste, Edizione Italo Svevo, 1992, str. 84.

⁵⁸ Gl. Prilogo 1. Prim. F. Židek, nav. delo, str. 170–172.

leta 1924 ustanovil zasebno glasbeno šolo, ki je bila specializirana za godala in klavir (Accademia musicale triestina). Njegov najboljši učenec je bil njegov sin, slavni violinist, Franco Gulli⁵⁹ – poučeval ga je šestnajst let. Prav po Ševčikovem zgledu je Gulič napisal violinsko metodično delo *Didattici per piccole violinisti*, v devetih zvezkih. Učenec Artura Vrama je bil v Trstu tudi Karol Pahor, bolj znan kot skladatelj. Očitno je Ševčikova violinska metoda tudi na Pahorja naredila močan vtis, saj je kasneje svoje violinske učence poučeval izključno po njej.⁶⁰

Češki violinski pedagogi so delovali tudi v Gorici, kjer je leta 1907 Pevsko in glasbeno društvo Gorica postalo podružnica ljubljanske Glasbene matice. Vodil ga je češki glasbenik Josip Míchl, ki je poleg Čeha Lavrenca Kubišta poučeval tudi violino. Zaradi fašizma je tudi zapuščina začetkov goriške Glasbene matice skoraj popolnoma uničena, zato ni veliko podatkov o violinskih učiteljih. Češki violinisti so po manjših slovenskih mestih poučevali violino že pred ustanovitvijo Glasbene matice. Zaradi pomanjkljivih virov so podatki o njihovem glasbenem oziroma violinskem delovanju zelo skopi. Na osnovni šoli v Trnovem pri Ilirski Bistrici je od leta 1814 deloval Jan Slavík (1787–1842).⁶¹ Od leta 1823 je bil zasebni glasbeni učitelj v Vipavi, od leta 1833 je deloval v Črnem vrhu nad Idrijo, od leta 1838 pa v Postojni. Prav tam je v začetku 19. stoletja violino poučeval še en Čeh – Josef Procházka (Giuseppe Prohaska). Češki violinski vplivi so se v začetku 20. stoletja dotaknili tudi glasbenega življenja v Kranju. Od leta 1910 je tam poučeval violino Žiga (Sigmund) Polašek, ki je končal praški konservatorij. Leta 1912 je napisal *Uspavanko za violino in klavir*, leta 1913 pa je skupaj z Josipom Vedralom izdal *25 narodnih pesmi za violino in klavir*.

Po koncu 1. svetovne vojne so se za razvoj in napredek violinizma začeli za nas popolnoma novi časi – violina je doživela svoj slovenski preporod. Proti koncu leta so se začele priprave na ustanovitev glasbenega konservatorija. Ideje so se uresničile že naslednje leto, obenem je nastalo tudi Orkestralno društvo. Češki violinski vplivi so v tem obdobju doživeli svoj višek in ključno zaznamovali vse prihodnje slovenske koncertne violiniste in pedagoge. Leta 1918 je postal učitelj violine na šoli Glasbene matice v Ljubljani Čeh Richard Zíka (1897–1947),⁶² ki je bil tudi koncertni mojster Slovenskega narodnega gledališča. Pri nas je z ustanovitvijo Zíka kvarteta leta 1920 začel gojiti profesionalno komorno poustvarjanje. Napisal je tudi *6 capricciov za violino solo*. Zagotovo pa je slovenski violinizem v 20. stoletju najbolj zaznamoval Čeh Jan Šlaif (1893–1975).⁶³ Njegovo glasbeno življenje je bilo zelo bogato, v večini ga je posvetil prav poučevanju violine pri nas. Na praškem konservatoriju je bil učenec Štěpána Suchýja,⁶⁴ pouk Otakarja Ševčíka⁶⁵ pa je obiskoval na njegovi mojstrski šoli v Pragi. Šlaifsov prihod v Ljubljano je

⁵⁹ Gl. Prilogo 1.

⁶⁰ Te podatke mi je posredoval moj ded Vilko Zupančič, ki je bil Pahorjev učenec violine in njegov sorodnik po veji rodbine Sosič iz Opčin pri Trstu.

⁶¹ Gl. Prilogo 1. Prim. Cvetko Dragotin, Jan Slavík, *Slovenski biografski leksikon* 3, Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1960–1971, str. 360.

⁶² Gl. Prilogo 1. Prim. M. Zupančič, nav. delo, str. 79–80.

⁶³ Gl. Prilogo 1. Prim. M. Zupančič, nav. delo, str. 76–78.

⁶⁴ Gl. Prilogo 1. Prim. M. Zupančič, nav. delo, str. 43.

⁶⁵ Gl. Prilogo 1. Prim. M. Zupančič, nav. delo, str. 20–42.

bil za slovenski violinizem izrednega pomena. Na konservatoriju je ustanovil violinski oddelek, učne načrte pa je izdelal na podlagi Ševčíkove tehnike. Bistveno je sodeloval pri postopnem uvajanju študija violine na visokošolski stopnji. Njegovo uspešno delo, ki je pri nas trajalo skoraj petindvajset let, njegov izredni pedagoški dar in široki umetniški nazori so dali obsežne rezultate. Položeni so bili temelji za razvoj slovenskega violinizma. V času svojega bivanja in poučevanja v Ljubljani je Šlaif tudi plodno koncertiral – solistično in komorno. Veliko je nastopal s svojo ženo Ruženo Šlaifsovo in v Ljubljanskem komornem duu s pianistom Antonom Trostom. Ustvaril je skoraj vse uspešne slovenske violiniste tega obdobja, to so bili: Karlo Rupel,⁶⁶ Leon Pfeifer,⁶⁷ Albert (Ali) Dermelj,⁶⁸ Vida Jeraj – Hribar,⁶⁹ Uroš Prevoršek,⁷⁰ Kajetan Burger, Fran Stanič,⁷¹ Jelka Stanič,⁷² Vinko Šušteršič, Francka Ornik Rojc ter drugi. Poleg Šlaifa in drugih čeških violinistov na Slovenskem so na razvoj violinizma pri nas močno vplivali tudi drugod delujoči češki violinisti, h katerim so pred drugo svetovno vojno odhajali študirat mnogi Slovenci. Med pomembnejšimi je bil Václav Huml,⁷³ ki je deloval v Zagrebu in poučeval celo vrsto slovenskih violinistov. Huml je bil tako kot Šlaif Ševčíkov učenec in odličen violinist, svoje življenje je posvetil predvsem violinskemu poučevanju. Iz njegovega razreda je izšlo ogromno odličnih violinistov iz celotne Federativne republike Jugoslavije, tudi iz Slovenije. Med njimi so bili: Albert Dermelj, Karlo Sancin,⁷⁴ Fani (Fanika, Frančiška, Fany, Nada) Brandl (Pelikan, Jevđenijević, Vorkapić),⁷⁵ Francka Ornik Rojc, Karlo Rupel, Jelka Stanič in Miran Viher.⁷⁶ Nekateri od teh so se violinsko izpopolnjevali še pri drugih čeških violinistih, ki so delovali drugod po Evropi. Karlo Rupel je na izpopolnjevanje odšel na Ševčíkovo mojstrsko violinsko šolo v Písek, kjer je ostal eno leto. Leon Pfeifer se je v letih 1933–1935 izpopolnjeval na mojstrski violinski šoli praškega konservatorija v razredu slavnega Ševčíkovega učenca Jaroslava Kociana.⁷⁷ Miran Viher, pri nas slabo znan violinist, ki je kasneje zaradi političnih razlogov zapustil domovino, je študiral pri slavnem virtuozu Váši Příhodi⁷⁸ v Münchnu; uspešno umetniško pot violinista in komponista je do svoje smrti nadaljeval v ZDA. Kot

⁶⁶ Gl. Prilogo 1. Prim. M. Zupančič, nav. delo, str. 96–109.

⁶⁷ Gl. Prilogo 1. Prim. M. Zupančič, nav. delo, str. 94–95.

⁶⁸ Gl. Prilogo 1. Prim. M. Zupančič, nav. delo, str. 110–111.

⁶⁹ Gl. Prilogo 1. Prim. M. Zupančič, nav. delo, str. 90–93.

⁷⁰ Gl. Prilogo 1. Prim. Rado Hrovatin, Uroš Prevoršek, *Slovenski biografski leksikon* 2, Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1933–1952, str. 569.

⁷¹ Gl. Prilogo 1. Prim. Rafael Ajlec, Fran Stanič, *Slovenski biografski leksikon* 3, Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1960–1971, str. 437–438.

⁷² Gl. Prilogo 1. Prim. M. Zupančič, nav. delo, str. 120–124.

⁷³ Gl. Prilogo 1. Prim. M. Zupančič, nav. delo, str. 53–68.

⁷⁴ Gl. Prilogo 1. Prim. M. Zupančič, nav. delo, str. 80–82.

⁷⁵ Gl. Prilogo 1. Prim. M. Zupančič, nav. delo, str. 83–89.

⁷⁶ Gl. Prilogo 1. Prim. M. Zupančič, nav. delo, str. 107–111.

⁷⁷ Gl. Prilogo 1. Prim. M. Zupančič, nav. delo, str. 48–52.

⁷⁸ Gl. Prilogo 1. Prim. M. Zupančič, nav. delo, str. 44–47.

mного naših violinistov je na praškem konservatoriju študiral tudi Taras Poljanec,⁷⁹ in sicer pri Rudolfu Reissigu.⁸⁰ Svojo glasbeno pot je zatem uspešno nadaljeval v Mariboru.

Češka migracija v slovenske dežele ni vplivala samo na pedagoško dejavnost, ampak je začrtala tudi smernice delovanju Slovenske filharmonije in sploh močno vplivala na razvoj orkestrrov pri nas. V orkestru Dramatičnega društva so delovali trije vidnejši češki glasbeniki: Hilarij Beníšek, Václav Talích⁸¹ in Cyril Metoděj Hrazdira.⁸² Talícha je na priporočila mnogih slovenskih glasbenikov, ki so študirali na praškem konservatoriju, v Ljubljano na mesto kapelnika povabila Glasbena matica. Talích, učenec Jana Mařáka in Otakarja Ševčíka, je pred prihodom v Ljubljano deloval kot koncertni mojster v Berlinski filharmoniji⁸³ in orkestru mestne opere v Odesi. Zatem je eno leto prebil v Tbilisiju kot primarij godalnega kvarteta, učitelj violine ter kot dirigent v orkestru mestnega gledališča. Zaradi tamkajšnjih političnih nemirov se je leta 1906 vrnil v Prago. V tem času je že spoznal, da ga bolj kot violinsko poustvarjanje privlači dirigiranje, vendar so bila v Pragi vsa vidnejša umetniška mesta zasedena. Čeprav je dobil nekaj manjših priložnosti, se je v želji po samostojnem delu leta 1908 odzval povabilu Glasbene matice, naj v Ljubljani nastopi kot dirigent novoustanovljene Slovenske filharmonije. V kratkem času mu je uspelo spraviti orkester na zavidljivo raven, to pa je privedlo do sprememb, ki so ključno vplivale na nadaljnji razvoj violinizma na Slovenskem. Zaradi popularnosti Talíchovega orkestra so takratne različne glasbene vzgojno-izobraževalne ustanove začele načrtno vzgajati podmladek za potrebe novoustanovljenega orkestra. Iz Prage je Talích pripeljal tudi violinista Jana Rezka.⁸⁴ Rezek, ki je na svojih koncertih igral najtežja dela violinskega solističnega repertoarja in dobival odlične kritike, je kratek čas celo poučeval violino na šoli Glasbene matice. Talích je ljubljansko glasbeno življenje popestril tudi z ustanovitvijo godalnega kvarteta, v katerem je poleg Čehov Jana Rezka, Karla Kučere in Edvarda Bíleka sam igral violo. V manj kot dveh letih so izvedli okoli 50 koncertov, kar je nedvomno popestrilo ljubljansko glasbeno življenje. Vendar je Talích kmalu ugotovil, da zaradi pogostih medsebojnih sporov, izvajanja drugorazrednega repertoarja in glasbeno zanj še vedno zaspanega okolja, kot dirigent stagnira. Zavedal se je tudi, da mu kot violinistu za dirigiranje manjka teoretičnega znanja. Odločil se je za študij dirigiranja na glasbenem konservatoriju v Leipzigu pri največjih dirigentih tistega časa. V Ljubljano se je vrnil leta 1911. Čeprav se je težko sprijaznil z ozkim glasbenim krogom delovanja, je imel do svoje druge domovine poseben odnos že zaradi svoje žene, Slovenke Vide Prelesnik. Ko je Ljubljano dokončno zapustil, se je število članov orkestra močno zmanjšalo. Orkester je prevzel Čeh Petr Teplý.

⁷⁹ Gl. Prilogo 1. Prim. Rado Hrovatin, Taras Poljanec, *Slovenski biografski leksikon 2*, Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1933–1952, str. 437–438.

⁸⁰ Gl. Prilogo 1.

⁸¹ Gl. Prilogo 1. Prim. Otakar Šourek, *Václav Talich-Soubor statí o životě a práci*, Praha, Hudební matice umělecké besedy, 1943, str. 13–77.

⁸² Gl. Prilogo 1.

⁸³ Berlinska filharmonija je v tistem obdobju delovala pod taktirko slovitega dirigenta Arthura Nikischa.

⁸⁴ Jan Rezek je bil na začetku svojega bivanja v Ljubljani tudi Talíchov sostanovalec. Milan Kuna, Václav Talích a Lublaň, *Hudební věda* 20 (1983), str. 344–352: 348.

Češko-slovenski glasbeni stiki so na ljubljanske koncertne odre pripeljali tudi slavne češke violiniste, ki so na svojih koncertih navadno izvajali tudi lastna violinska dela ter tehnično najtežja dela iz violinskega repertoarja. V kritikah so bili tako kot povsod drugod po svetu deležni največjih superlativov v smislu violinske virtuoznosti, žlahtnosti tona ter ganljive interpretacije. Nekateri izmed njih so bili še iz časa študija na praškem konservatoriju stari znanci mnogih čeških violinskih pedagogov, ki so poučevali pri nas. Tako so naši pedagogi prihajali v stik z novostmi, kasneje pa so lahko prav zaradi takšnih poznanstev priporočali svoje študente za nadaljnji študij. Najpomembnejši takšni koncertanti so bili Leopold Jansa, František Ondříček, Jan Kubelík, Váša Příhoda, Jaroslav Kocían in drugi.

Češki violinski vplivi so bili večji in močnejši, kot se jih zavedamo in jih priznavamo. Njihov prispevek k razvoju violinizma pri nas je bil ogromen. V violinski pedagogiki so opravili pionirsko delo, koncertne programe so zapolnili tudi z violinskim koncertnim repertoarjem ter omogočili, da je bil tudi slovenski narod v stiku s takrat najuspešnejšimi češkimi violinskimi metodami, ki so osvojile violiniste povsod po svetu. Največji pečat je pri nas v 19. stoletju s svojimi violinskimi potomci vtisnil Antonín Bennewitz, znan predvsem kot eden izmed glavnih tvorcev stare praške violinske šole, ki je dala največje violinske virtuozne in pedagoge tistega časa. Eden takih je bil tudi Bennewitzev učenec Otakar Ševčík, ki je v prvi polovici 20. stoletja močno zaznamoval nadaljnji razvoj našega violinizma. Preko njegovih violinskih »misijskarjev« se je k nam razširila njegova uspešna violinska didaktična metoda, ki je močno vplivala tudi na nastanek mnogih slovenskih violinskih metod.⁸⁵ Te so se v mnogih primerih zgledovale prav po Ševčíkovi, ki je med violinskimi pedagogi v uporabi še danes. Vendar na razvoj violinizma ni vplivala samo njihova pedagoška dejavnost, mnogi češki violinisti in skladatelji so ogromno prispevali tudi k nastajanju našega violinskega repertoarja.⁸⁶ S svojim delom so spodbujali tudi naše skladatelje, da so s svojimi kompozicijami prispevali k obogatitvi violinskega repertoarja. V mnogih violinskih delih čeških skladateljev ne smemo iskati zgolj izvirnega glasbenega materiala, saj skladbe nemalokrat skrivajo tudi vplive in violinske manire slavnih violinskih sodobnikov virtuozov, ki so z novostmi in neverjetno violinsko tehniko navdušili takratni glasbeni svet.⁸⁷ Te novosti so se dotaknile tudi mnogih violinskih skladateljev, ki so ustvarjali pri nas. Tako so se k nam posredno prenesle violinske manire od drugod in sooblikovale nadaljnji razvoj našega violinizma. Velik pomen čeških violinistov na Slovenskem je treba iskati tudi v ustanavljanju slovenskih orkestrrov, ki so bili v

⁸⁵ Fran Gulič (*Didattici per piccole violinisti*, 9 zvezkov, edizioni Curci); Adolf Grömbing (*Osnovna violinska šola*, 1924); Karlo Rupel (*Tehnika loka*, 1949); Fran Stanič (*Tehnične vaje za violino I* (ok. 1941), *Violinska šola* (1943), *Melodične etude za violino s spremljavo klavirja I* (prva lega), II A (lege), II B (menjava leg); *Violinska tehnika za srednjo in visoko stopnjo: Vaje za vsak dan* (1960).

⁸⁶ Češka violinska dela, ki so se ohranila ali pa nastala pri nas: Josef Beneš, *Concertino*, op. 14, *Grandes Variations*, op. 11, *Variations brillantes*, op. 12, *Variations pour le violon*, op. 18, *Variations pour le violon*, op. 19; Gašpar Mašek, *Variacije za violino in klavir na temo Lucie Lamermoor*; Anton Foerster, *Sonatina za violino in klavir*, *Domačinke za 3 violine in klavir*; Hans Gerstner, *Romanca za violino in klavir*; Josip Vedral, *Pro malý svět – 5 skladeb pro housle a klavir*; Josef Procházka, *Balada*, op. 8, *Dvě nokturna*, op. 2.

⁸⁷ Značilen primer je vpliv igre in del Niccolòja Paganinija na violinska dela Josefa Beneša.

svojih zgodnjih začetkih večinsko sestavljeni iz čeških glasbenikov. Uspešnost orkestrov je vplivala tudi na nastanek mnogih slovenskih orkestralnih kompozicijskih novitet, ki so začele pisati tudi slovensko glasbeno zgodovino. Danes imamo po svetu in doma ogromno uspešnih slovenskih violinistov, ki delujejo bodisi kot koncertanti, koncertni mojstri ali kot uspešni in iskani violinski pedagogi.⁸⁸ In prav vsakega od njih so vsaj deloma zaznamovali češki violinisti. Danes pa naši uspešni violinisti puščajo svoje sledi v delu novih in novih generacijah violinistov – slovenskih in tujih.

⁸⁸ Najbolj znani slovenski violinisti so: Igor Ozim, Primož Novšak, Gorjan Košuta, Mile Kosi, Črt Šiškovič, Miha Pogačnik, Dejan Bravničar, Miran Kolbl, Rok Klopčič, Tomaž Lorenz, Volodja Balžalorsky, Monika, Olga in Sabina Skalar ter drugi.

Priloga 1

ABECEDNI SEZNAM OBRAVNAVANIH ČEŠKIH IN SLOVENSКИH VIOLINISTOV

Josef Beneš se je rodil leta 1795 v Batelovu na Češkem. S svojim glasbenim šolanjem je začel leta 1812 v mestu Potěhy in nadaljeval na Dunaju pri violinistu Martinu Schlessingerju. Igral je v gledaliških orkestrih v Badnu in Bratislavi. Leta 1823 je postal orkestrski direktor in violinski učitelj Filharmonične družbe v Ljubljani. Po odhodu iz Ljubljane leta 1829 je do leta 1867 deloval kot član dunajske dvorne kapele in prevzel mesto namestnika direktorja gledališča Hofburg (Hofburg Theater) na Dunaju. Leta 1824 je skupaj z Eduardom Jaellom izročil diplomu častnega člana Filharmonične družbe slavnemu violinistu Niccolòju Paganiniju. Umril je leta 1873 v Ortu.

Antonín (Anton) Bennewitz se je rodil leta 1833 v mestu Přívraty na Češkem. V letih 1846–1852 je študiral violino na praškem konservatoriju v razredu Moritza Mildnerja. Po končanem študiju je bil osem let koncertni mojster v orkestru Stanovskega gledališča v Pragi. V klavirskem triju je igral skupaj z Bedřichom Smetano in violončelistom Františkom Hegenbartom. Leta 1861 je postal koncertni mojster v orkestru Mozarteuma v Salzburgu. Od leta 1863 je deloval kot kraljevi komorni glasbenik in kot drugi koncertni mojster dvorne opere v Stuttgartu. Leta 1866 je postal profesor na praškem konservatoriju, kasneje tudi njegov vodja. Ustvaril je vrsto odličnih violinistov, ki so nadaljevali tradicijo praške violinske šole. Umril je leta 1926 v mestu Doksy.

Fani (Frančiška) Brandl se je rodila leta 1899 v Mariboru. Violino se je začela učiti s sedmimi leti pri zasebni učiteljici. Šolanje je nadaljevala na glasbeni šoli nemškega Filharmoničnega društva pri violinskem in klavirskem pedagogu Alfredu Klietmannu, ki je bil Ševčíkov učenec. V letih 1917–1919 je študirala violino pri znanem pedagogu Arnoldu Roséju na konservatoriju na Dunaju, pozneje pa še pri Václavu Humlu na Zagrebški glasbeni akademiji. Leta 1929 je skupaj s Hildo Folger in Herto Reiss ustanovila Brandl trio in z njima dolga leta uspešno nastopala. Kmalu po vojni je organizirala Mariborski trio, v katerem sta igrala še violončelist Oton Bajde in pianist dr. Roman Klasinc. Obenem je bila še članica Rusy tria (poleg nje in pianistke Magde Rusy je v njem igrala violončelistka Rosemarie Franz) in Slovenskega komornega tria (v njem sta bila še violončelist Oton Bajde in pianist Marijan Lipovšek). V teh komornih sestavih je pogosto nastopala pri nas in v tujini. Zaradi poškodbe roke je leta 1964 prenehala igrati. Zasebno je poučevala vrsto znanih mariborskih glasbenikov, med njimi dr. Romana Klasinca, Eriko in Hinka Druzovića, Francko Ornik in Draga Marija Šijanca. Leta 1965 je postala častna članica Zveze glasbenih umetnikov Jugoslavije, leta 1966 društva slovenskih skladateljev, leta 1992 pa je v Ljubljani prejela Bettetovo nagrado. Umrila je leta 1999, stara 100 let.

Albert Dermelj se je rodil leta 1912 v Ljubljani. Leta 1936 je končal konservatorij v razredu Jana Šlaifsa. Študij je nadaljeval na Visoki šoli državne glasbene akademije v Zagrebu pri prof. Václavu Humlu. Na poustvarjalnem področju je kmalu po diplomu zasedel vodilno mesto koncertnega mojstra, sprva v opernem, nato v radijskem orkestru ter orkestru Slovenske filharmonije. Nastopal je tako solistično kot v mnogih komornih sestavih. Za svoje delo je prejel Bettetovo nagrado, Društvo glasbenih pedagogov pa ga je imenovalo za častnega člana. Umril je leta 1986.

František Josef Dusík (Franz Benedikt Dussek) se je rodil leta 1765 v Časlavu. Obvladal je klavir, violončelo in violino. Leta 1790 je prišel v Ljubljano, kjer je kot violinist deloval v ljubljanski stolnici, na prireditvah Filharmonične družbe in v Stanovskem gledališču. Po obdobju v Ljubljani je bil deloval kot koncertni mojster v več italijanskih gledališčih. Bil je tudi plodovit skladatelj. Napisal je tudi nekaj violinskih skladb, ki so pomankljivo ohranjene. Umrl je po letu 1816.

Jindřich Fiby se je rodil leta 1834 na Dunaju, kjer je končal konservatorij. Takoj po konservatoriju je postal pedagog in dirigent Filharmonične družbe v Ljubljani. Kmalu se je prijavil na mesto ravnatelja glasbene šole v Znojmu, kjer je bil izbran izmed 30 kandidatov. 1. 11. 1857 je nastopil službo ravnatelja znojemske glasbene šole, kjer je deloval 45 let. Večina njegovih skladb je bilo pred vojno shranjenih v znojmskem Musikvereinu, nekatere koncertne skladbe pa so shranjene v arhivu mestne vojaške glasbe. Umrl je leta 1917 v Znojmu, pokopan je na tamkajšnjem pokopališču.

Leo Funtek se je rodil leta 1885 v Ljubljani. Na šoli Glasbene matice ga je klavir poučeval Karel Hoffmeister, na šoli Filharmonične družbe pa Josef Zöhrer. Violino se je učil na šoli Filharmonične družbe pri Hansu Gerstnerju. Leta 1903 je opravil sprejemni izpit na leipziškem konservatoriju in bil sprejet v razred Hansa Sitta. Leta 1906 je kot koncertni mojster helsinškega orkestra nasledil Willya Burmestra. Med prvo svetovno vojno je bil koncertni mojster v Stockholmu. Po vojni se je vrnil na Finsko, kjer je deloval kot koncertni mojster, dirigent, korepetitor, pedagog in skladatelj. Umrl je leta 1965 v Helsinkih.

Johann (Hans) Gerstner se je rodil leta 1851 v Žluticach na Češkem, kjer je dobil prvo glasbeno in violinsko znanje pri Karlu Rohmu. V letih 1864–1870 je študiral violino na praškem konservatoriju v razredu Moritza Mildnerja in Antonína Bennewitza. V času študija je igral v Bennewitzovem kvartetu. Leta 1871 je prišel v Ljubljano, kjer se je zaposlil kot dirigent Deželnega gledališča in kot učitelj violine na šoli Filharmonične družbe. Koncertiral je tako solistično kot tudi v komornih zasedbah. 48 let je poučeval violino na različnih vzgojno-izobraževalnih zavodih, zasebno pa celo do 83. leta starosti. Leta 1914 je prevzel vodstvo šole in koncertov Filharmonične družbe in to funkcijo opravljal do leta 1919. Umrl je leta 1939 v Ljubljani.

Fran Gulič se je rodil leta 1901 v Trstu. Njegov prvi violinski učitelj je bil Arturo Vram. Študij violine je nadaljeval pri Ševčku in Mařáku v Pragi. Diplomiral je tudi na glasbenem konservatoriju Rossini v Pesari in na glasbenem konservatoriju G. B. Martini v Bologni. Magistriral je na glasbenem konservatoriju Cherubini v Firencah. Leta 1924 je ustanovil zasebno glasbeno šolo, ki je bil specializirana za godala in klavir. Poleg sina Franca Gullija je violinsko igro poučeval tudi vnuka Federica Agostinija, ki je danes prav tako uspešen violinist in deluje kot koncertant in profesor violine na eni izmed univerz v ZDA. Gulič je umrl leta 1973 v Trstu.

Franco Gulli se je rodil leta 1926 v Trstu. Šestnajst let ga je violino poučeval njegov oče Fran Gulič. Zatem je študij violine nadaljeval pri Arrigu Seratu in Josephu Szigetiju. Solistično je igral z najboljšimi orkestri in dirigenti. Kot komorni glasbenik je nastopal s svetovno priznanimi glasbeniki. Violino je poučeval na Univerzi v Indiani ter zapustil vrsto zvočnih posnetkov. Umrl je leta 2001 v ZDA.

Cyril Metoděj Hrazdira se je rodil leta 1868 v mestu Rajc nad Svitavou. Bil je znana osebnost ostravskega glasbenega življenja, saj je ustanovil in vodil zbor. V letih 1891–1898 je bil vodja zbora v poljski Ostravi. Umril je leta 1926 v Brnu.

Václav Huml se je rodil leta 1880 v Berounu na Češkem. Praški konservatorij je končal v razredu Otakarja Ševčíka. Po odsluženju vojaškega roka je leta 1902 prevzel mesto prvega koncertnega mojstra Lvovske filharmonije, leta 1903 pa se javil na razpis za učitelja violine v Zagrebu. Ob pedagoškem delu v Glasbenem zavodu v Zagrebu je Huml sodeloval tudi v glasbenih predstavah zagrebske opere, v različnih komornih sestavih, priložnostno pa tudi kot solist. Leta 1940 je bil izbran za rednega profesorja Glasbene akademije. Zaslužen je za ustanovitev prvega profesionalnega orkestra v Zagrebu *Zagrebački komorni orkestar*, v katerem so igrali izključno njegovi učenci. Večkrat je bil kot profesor vabljen tudi v tujino, bil je član žirij na mednarodnem tekmovanju Henryk Wieniawski v Varšavi leta 1935 ter na mednarodnem tekmovanju za violino na Dunaju leta 1937. Po vojni je bil tudi član žirije mednarodnega tekmovanja Praška pomlad leta 1947. Ponujeno mu je bilo mesto profesorja na Akademiji glasbenih umetnosti v Pragi, vendar je ostal v Zagrebu. Po težki bolezni je tam umrl leta 1953.

Karel Jeraj se je rodil leta 1874 na Dunaju očetu Johannu Jeraju iz Smlednika in materi Elizabeti Raček iz Brna. Oba sta izhajala iz glasbenih družin. Jeraj je iz violine diplomiral na dunajskem konservatoriju pri Josephu Hellmesbergerju. Teoretske predmete je študiral pri Antonu Brücknerju in Robertu Fuchsju. Po končanem študiju je poučeval violino na šoli Glasbene matice do leta 1895. V Londonu je v močni konkurenci postal koncertni vodja britanskega imperialnega glasbenega inštituta. Bil je tudi pianist-korepetitor in tesen prijatelj violinista Georgesa Enesca, s katerim je nasopal po vsej Evropi. Leta 1912 se je zaposlil na zavodu za slepo mladino v Purkersdorfu, kjer je poučeval violino. Po prvi svetovni vojni se je z družino vrnil v Ljubljano, kjer se je kot učitelj violine zaposlil na šoli Glasbene matice in postal dirigent novoustanovljenega Orkestralnega društva. Kasneje je deloval kot profesor violine na državnem konservatoriju v Ljubljani in kot član orkestra Slovenskega narodnega gledališča. Umril je leta 1951 v Ljubljani.

Vida Jeraj Hribar, hčerka violinista Karla Jeraja in pesnice Vide Jeraj (Franice Vovk) je bila rojena leta 1902 na Dunaju. Od šestega do dvanajstega leta, ko se je začela prva svetovna vojna, se je violino učila bolj občasno. Študij je nadaljevala na dunajskem glasbenem konservatoriju, kjer jo je poučeval profesor Eggart. S sedemnajstimi leti se je z družino preselila v Ljubljano, kjer jo je sprva poučeval Richard Zíka, kasneje pa Jan Šlaís, pri katerem je bila šest let. Po končanem študiju v Ljubljani je nadaljevala na pariškem konservatoriju pri Lucienju Capetu. Po študiju je poučevala v Celju, nato v glasbeni šoli Sloga in zatem na šoli Glasbene matice v Ljubljani. Solistično je nastopala s pianistom Danilom Švaro, s svojim očetom Karlom Jerajem in sestro violončelistko Oli Jeraj pa je delovala v Triju Jeraj. Po drugi svetovni vojni se je zaposlila najprej v Domovih igre in dela v Ljubljani, potem kot referentka za glasbo na ministrstvu za kulturo, v letih 1953–1963 pa je vodila novoustanovljeno Srednjo glasbeno šolo v Ljubljani. Pri devetdesetih je izdala knjigo spominov na življenje na Dunaju, v Parizu in Ljubljani z naslovom *Večerna sonata*. Prinesla ji je Levstikovo nagrado in naziv Slovenka leta. Leta 1995 ji je Srednja glasbena in baletna šola za njeno dolgoletno delo na tej ustanovi dodelila Škerjančevo nagrado. Umrila je leta 2002, stara 100 let.

Antonín Kammel se je rodil leta 1730 v češkem mestu Bělec. Violino je študiral pri Giuseppeju Tartiniju v Padovi. Kot skladatelj se je osredotočil predvsem na instrumentalna dela, večinoma za godala. Umrl je leta 1784 v Londonu.

Anton Kučera se je rodil leta 1872 v češkem mestu Swinař. Končal je kompozicijsko smer praškega konservatorija. Umrl je leta 1934.

Jaroslav Kocian se je rodil leta 1883 v mestu Ústí nad Orlicí. Najprej ga je poučeval oče, v nadaljnje šolanje pa ga je zaupal Bennewitzevemu učencu Josefu Zabrodskemu, ki je bil izvrsten violinist. Leta 1896 se je vpisal na praški konservatorij v razred profesorja Otakarja Ševčíka. Ta je bil nad njegovim talentom zelo navdušen. Iz violine je diplomiral 5. 7. 1901, dan kasneje pa še iz kompozicije v razredu Antonína Dvořáka. Po študiju je ogromno koncertiral in postal slaven violinist tistega časa. Leta 1921 je na praškem konservatoriju postal asistent profesorja Otakarja Ševčíka, leta 1924 pogodbeni profesor in pet let kasneje redni profesor mojstrske šole, na kateri je deloval vse do leta 1943. Umrl je leta 1950 v Pragi.

Ferdinand Lachner je bil rojen leta 1856 v Pragi. Njegov prvi učitelj violine je bil Erazim Laub (1794–1865), ki je poučeval tudi sina Ferdinanda Lauba, enega najslavnejših čeških violinistov vseh časov. Praški konservatorij je Lachner končal v razredu Antonína Bennewitza. Po diplomii je obiskoval še orglarsko šolo in končal študij kompozicije v razredu Zdeňka Fibicha. Leta 1879 je postal koncertni mojster v Vroclavu, čez eno leto pa še v Varšavi, kjer je živel do leta 1883. Povabljen je bil k praškemu narodnemu gledališču in leta 1888 postal njegov koncertni mojster. Pozneje je postal tudi profesor na praškem konservatoriju. Umrl je leta 1910 v Pragi.

Jan Mařák se je rodil leta 1870 v Dunakészu na Madžarskem. Z dvanajstimi leti se je vpisal na praški konservatorij v razred Antonína Bennewitza. Konservatorij je končal že leta 1888, a je tam ostal še eno leto, na dodatnem izpopolnjevanju. Leta 1891 je postal koncertni mojster v Kaliningradu, leta 1892 pa v orkestru Narodnega gledališča v Pragi. Leta 1897 je bil imenovan za profesorja violine na praškem konservatoriju, kjer je ostal vse do svoje smrti leta 1932. Podobno kot Otakar Ševčík v Písku, je imel tudi Mařák svoj krožek za tujce v Pragi. Med njegovimi tujimi učenci je bila tudi Paganinijeva vnukinja Andreina Paganini. Mařakov najuspešnejši učenec pa je bil zagotovo Váša Přihoda, ki ga je poučeval kar deset let. Mařák je umrl leta 1932 v Pragi.

Gašpar Mašek se je rodil leta 1794 v Pragi. Poučeval ga je oče Vincent Mašek, ki je bil klavirski virtuos in pedagog. Študij glasbe je nadaljeval na praškem konservatoriju. Leta 1812 je postal kapelnik vojaške godbe 8. divizije češke armade, leta 1819 pa kapelnik Stanovskega gledališča v Gradcu, kjer je spoznal Amalijo Horny, s katero se je kmalu poročil. Preselila sta se v Ljubljano, kjer je Mašek postal vodja orkestra Filharmonične družbe in njenega zbora. Bil je tudi kapelnik v ljubljanskem Stanovskem gledališču. Umrl je leta 1873 v Ljubljani.

Moritz (Mořic) Mildner se je rodil leta 1812. Violino je študiral na praškem konservatoriju v razredu W. F. Pixisa, ki ga je kasneje na konservatoriju tudi nasledil. V letih 1843–1864 je igral v godalnem kvartetu skupaj z Brücknerjem, Webrom in Wagnerjem ter v klavirskem triu s Smetano

pri klavirju. Ustvaril je ogromno pomembnih violinistov, ki so se zapisali v violinsko zgodovino. Umrl je leta 1865.

Gustav Moravec se je rodil leta 1838 na Češkem. Na šoli Filharmonične družbe je deloval 46 let kot učitelj petja, klavirja in violine. V letih 1871–1892 je poučeval tudi na ljubljanskem učiteljskišču. Redno je igral v orkestru in kot violist v različnih komornih zasedbah.

Vítězslav (Viktor, Roman) Moser se je rodil leta 1864 v Sušicah na Češkem, kjer je dobil prvo violinsko znanje pri Františku Neumannu. Študij violine je nadaljeval na praškem konservatoriju v razredu Ferdinanda Lachnerja, študij kompozicije v razredu Zdeňka Fibicha. Od leta 1885 je bil član orkestra Narodnega gledališča v Pragi. V letih 1888–1891 je deloval kot učitelj violine na šoli Glasbene matice v Ljubljani, v letih 1891–1903 pa je bil profesor violine na zagrebškem konservatoriju. Tam je napisal tudi teoretično-praktično violinsko šolo. V letih 1920–1933 je deloval v Plznu kot violinski pedagog na glasbeni šoli Bedřicha Smetane ter bil član Plznske filharmonije. Umrl je leta 1939 v Plznu.

Anton Nedvěd je bil rojen leta 1829 v Hořovicah. V otroštvu ga je violino, klavir in petje poučeval Antonín Slavík. Vpisal se je na praški konservatorij, kjer je diplomiral iz violine in petja. Violino je končal v razredu Moritza Mildnerja. Kratek čas je kot pevec deloval v operi v Brnu, potem pa prišel v Ljubljano. Na različnih glasbeno-vzgojnih zavodih je poučeval različne predmete, posvečal pa se je predvsem vokalni glasbi. Umrl je leta 1896.

Leon Pfeifer se je rodil leta 1907 v Ljubljani. Do leta 1933 ga je violino poučeval Jan Šlaís, pri katerem je končal konservatorij. Zatem se je dve leti izpopolnjeval pri Jaroslavu Kocianu. Od leta 1935 do 1951 je bil učitelj violine na Glasbeni matici in Srednji glasbeni šoli v Ljubljani. Od leta 1951 je bil profesor na Akademiji za glasbo, v letih 1970–1974 tudi rektor. Igral je v vseh ljubljanskih simfoničnih orkestrih, ustanovil je tudi zelo uspešni ljubljanski godalni kvartet. Iz njegove šole so izšli: Rok Klopčič, Olga in Sabina Skalar, Tomaž Lorenz, Zdravko Cobenzl, Vladimir Škerlak, Igor Ozim ter drugi. Umrl je 25. avgusta 1986 v Ljubljani.

Mavricij Poehm je v Novo mesto prišel s Češkega. Bil je organist in odličen glasbenik, gvardijan tamkajšnjega samostana, profesor na samostanski gimnaziji ter osrednja novomeška osebnost v drugi polovici 18. stoletja.

Uroš Prevorsek je bil rojen leta 1915 v Ljubljani. Prvo znanje violine je dobil zasebno, potem je študiral violino na konservatoriju v Ljubljani (1928–1937) pri Janu Šlaísu. Poleg violine je študiral še kompozicijo in dirigiranje. Zatem je odšel v Milano, kjer je zasebno študiral violino pri Albertu Poltronieriju in leta 1939 diplomiral na konservatoriju Giuseppe Verdi. Po vrnitvi v domovino je postal koncertni mojster radijskega orkestra v Beogradu, kjer je vodil tudi radijski godalni kvartet in prirejal javne komorne koncerte. Po osvoboditvi leta 1945 je postal dirigent radijskega orkestra v Ljubljani, od leta 1946 pa profesor teoretičnih predmetov na srednji stopnji Akademije za glasbo. Veliko je nastopal kot violinist, pa tudi njegov kompozicijski opus zajema največ violinskih skladb. Umrl je leta 1998.

Vladimir Prinčič se je rodil leta 1888 v Vipolžah na Goriškem, kjer je obiskoval osnovno šolo. Prvo glasbeno znanje mu je dala njegova sestra. V Gorici se je v letih 1902–1904 učil violino in klavir pri stolnem organistu Francu Setničarju. V Trstu ga je violino in violo učil Petr Teplý. Od leta 1922 je kot violist sodeloval v Orkestralnem društvu GM v Ljubljani, kjer je na konservatoriju pri Lucijanu Mariji Škerjancu študiral kompozicijo.

Váša Příhoda se je rodil leta 1900 v mestu Vodňany na jugu Češke, od koder se je s svojo družino preselil v Prago. Po desetih letih marljivega študija pri Janu Mařáku se je iz čudežnega otroka razvil v izvrstnega violinista, zato je bil priljubljen povsod po svetu. V letih 1936–1938 in 1941–1943 je uspešno izvajal poletno šolo na salzburškem Mozarteumu, leta 1944 je poučeval na Visoki glasbeni akademiji v Münchnu, leta 1949 pa znova v Salzburgu. Leto kasneje je bil povabljen na Akademijo za glasbo in upodabljaljoče umetnosti na Dunaj, sprva kot pogodbeni, od leta 1951 in vse do svoje smrti pa kot redni profesor. Njegovo pedagoško delo je bilo zelo uspešno. K njemu so prihajali violinisti z vsega sveta. Snemal je za Polydor, hkrati pa je tudi sam napisal kar nekaj violinskih skladb: *Polonezo*, *Slovanske melodije*, *Sonato za violino in klavir*, *Koncert za violino in orkester* ter razna druga virtuoza dela. Pred svojo smrtjo je Češki republiki prodal vse svoje dragocene stradivarke, imenovane *Camposelice*. Umril je leta 1960, z njegovo smrtjo pa se je končalo obdobje slavne češke violinske umetnosti konca devetnajstega in prve polovice dvajsetega stoletja.

Taras Poljanec se je rodil leta 1908. Violino ga je sprva poučeval Karel Jeraj, konservatorij pa je končal pri Rudolfu Reissigu v Pragi. Deloval je solistično, pedagoško in v raznih komornih sestavih.

Rudolf Reissig je bil rojen leta 1874. Na praškem konservatoriju je bil učenec Antonína Bennewitza. Sprva je poučeval na brnskem konservatoriju, v šolskem letu 1919/1920 pa je začel poučevati na praškem konservatoriju. Umril je leta 1939.

Karl Rohm se je rodil 5. 5. 1803 v občini Kneschitz bei Kaaden. Umril je 14. 5. 1877 v Žluticach (Matrice iz arhivov v Plznu in Litoměřicah). Preden je prišel v Žlutice je deloval kot kapelnik v Dresnu.

Karlo Rupel se je rodil 1907 v Trstu. Violino so ga poučevali Fran Topič, Karlo Sancin in Jan Šlaís, pri katerem je končal tudi ljubljanski konservatorij. Zatem se je izpopolnjeval na zasebni mojstrski šoli profesorja Otakarja Ševčíka in na visoki šoli za glasbo v Parizu pri Jacquesu Thibaultu. Leta 1939 je bil imenovan za docenta Glasbene akademije v Ljubljani. Leta 1945 je postal izredni, štiri leta kasneje pa redni profesor Akademije za glasbo. V letih 1949–1951 je bil rektor Akademije za glasbo. Solistično je koncertiral v mnogih mestih po svetu, posvečal se je tudi komorni glasbi. Izvedel in posnel je tudi mnogo takratnih slovenskih violinskih novitet. Umril je po dolgi in zelo težki bolezni leta 1968. Njegovi učenci so bili: Dejan Bravničar, Francka Ormik-Rojc, Mirko Petrač in Ciril Veronek.

Ivan Karel (Karlo) Sancin se je rodil leta 1893 v Šklednju pri Trstu. Z glasbenim šolanjem je začel zasebno, najverjetneje pri Josipu Michlu v Gorici. Študij violine je nadaljeval na tržaškem konservatoriju Giuseppe Verdi v razredu Augusta Jankoviča (Jancovich). Po koncu vojne, leta 1918, je postal član ljubljanskega opernega orkestra in pedagog na ljubljanski Glasbeni matici. Bil je soustanovitelj in član slovitega Zika kvarteta. Leta 1922 je postal ravnatelj glasbene šole v Celju, kjer je ostal do

leta 1941. Tam je izboljšal kakovost poučevanja violine, kar je dokazal s svojim učencem Miranom Vihrom. V tem obdobju se je izpopolnjeval tudi pri Václavu Humlu v Zagrebu. Leta 1941 so ga nacistični okupatorji izgnali v Ljubljano, kjer je prebil vojna leta kot član orkestra ljubljanske opere in kot učitelj violine na šoli Glasbene matice. Po vojni se je vrnil v rodni Trst. Ukvarjal se je tudi z izdelovanjem violin; v Nemčiji je patentiral posebno obliko podbradnika. Bil je tudi skladatelj, njegovo najbolj znano delo je *Celjska suita*. Umril je leta 1975 v Ljubljani.

Jan (Hanuš, Hans) Sitt, brat violinista Antonína Sitta, se je rodil leta 1850. Študij violine je končal na praškem konservatoriju v razredu Moritza Mildnerja in Antonína Bennewitza. Kot koncertni mojster je deloval v Vroclavu, v Pragi in drugod. Od leta 1883 je bil profesor violine na leipziškem konservatoriju. Proslavil se je kot violinist in kot član Brodsky kvarteta. Napisal je tudi nekaj violinskih del. Umril je leta 1922.

Antonín Slavík se je rodil leta 1782 v Hořovicah Josefu in Evi Slavík (rojeni Kratochvílová). Najprej ga je poučeval stric Jan Slavík, ki je bil znan glasbenik in skladatelj (njegova dela hrani arhiv narodnega muzeja v Pragi). Antonín Slavík je kmalu postal domači učitelj pri grofu Evženu z Vrbna. Obiskoval je tudi učiteljsko pripravnico v Breznici in se izpopolnjeval pri P. Navagiu Šafaříku. Leta 1800 se je vrnil v Hořovice, kjer je s pomočjo grofa Evžena z Vrbna leta 1805 postal učitelj na novoustanovljeni šoli v Hořovicah. Bil je odličen glasbenik, ki je obvladal več instrumentov, predvsem orgle, violino in violončelo. V svojem okolju je močno zaznamoval celotni glasbeni razvoj, saj je glasbeno poučeval svoje vrstnike, meščane in tudi preproste ljudi. Gojil pa je tudi komorno glasbo, predvsem godalni kvartet, ki je vsak teden izvajal dela iz klasicističnega repertoarja pri grofovem nadzorniku Josefu Laboru (1790–1872), ki je bil tudi sam glasbenik (Laborjev sin Josef Labor mlajši (1842–1924) je kljub slepoti, ki ga je doletela že v otroštvu, postal izvrsten glasbeni pedagog in skladatelj. Med njegovimi slavnimi učenci je bil tudi Arnold Schönberg). Antonín Slavík se je poročil z Barbaro Krasovo, ki mu je rodila devet otrok. Svojega prvorojenca Josefa Slavíka (1806–1833) je začel poučevati, ko je imel ta štiri leta, in ga učil osem let. Josef Slavík danes velja za enega največjih čeških violinistov vseh časov. Antonín Slavík je umrl leta 1853 v Hořovicah.

Jan Slavík je bil rojen leta 1787 v Novem Stupovu na Češkem. Šolal se je na Češkem in bil tam nekaj časa učiteljski pripravnik. Leta 1814 je prišel na Slovensko, kjer je poučeval v več mestih. Umril je leta 1842 v Postojni.

Franz Sokol se je rodil leta 1779 v mestu Sadska na Češkem. V letih 1812–1816 je bil učitelj glasbe v Celovcu. Šest let je bil polkovni kapelnik, izkazal pa se je tudi kot skladatelj. Kot član Filharmonične družbe je nastopal v orkestru in solistično kot klarinetist, čelist in pevec. Umril je leta 1822 v Ljubljani.

Fran Stanič je bil rojen leta 1893 v Brežicah. Leta 1898 se je z družino preselil v Bessemer (ZDA), a se je po očetovi smrti vrnil v domovino. Violino se je učil pri Saši Šantlu in Augustu Jankoviču na konservatoriju Giuseppe Verdi v Trstu. Leta 1933 je diplomiral na ljubljanskem konservatoriju pri Janu Šlaifu. Violino je poučeval v letih 1925–1927 na Glasbeni matici v Novem Mestu, 1927–1941 v Ljubljani, 1930–1937 na nižji in srednji stopnji državnega konservatorija, 1940–1946 na državnem učiteljišču, 1946–1953 na Srednji glasbeni šoli, od leta 1946 do 1954 pa je bil profesor

in ravnatelj na Glasbeni šoli Center. Igral je v več orkestrih ter napisal kar nekaj violinskih šol in skladb. Njegova učenca sta bila hčerka Jelka Stanič in Dejan Bravničar. Umrl je leta 1979 v Ljubljani.

Jelka Stanič se je rodila leta 1928 v Novem Mestu. Violino sta jo poučevala oče Fran Stanič in Jan Šlaís. Študij je nadaljevala pri Václavu Humlu na Glasbeni akademiji v Zagrebu in Ernestu Moravcu v Salzburgu. Svojo umetniško kariero je začela leta 1946 na koncertu Slovenske filharmonije v Ljubljani. V Jugoslaviji je bila prva, ki je izvedla Bartokov *Koncert za violino in orkester št. 2*. Ob solistični dejavnosti je bila v letih 1957–1967 tudi solistka v ansamblu Zagrebških solistov, ki je uspešno nastopal povsod po svetu. Kasneje je postala članica orkestra Radio-Saarland v Saarbrücknu. Trenutno živi v Saarbrücknu v Nemčiji.

Georg Stiaral se je rodil leta 1824 v mestu Zadní Trebaň na Češkem.

Stěpán Suchý se je rodil leta 1872 v Aradu v Uhráhu. V igranju na violino je tako hitro napredoval, da je že s štirinajstimi leti postal član orkestra Narodnega gledališča v Brnu, čez štiri leta koncertni mojster in vodja orkestra. Leta 1893 je vstopil na praški konservatorij v razred prof. Otakarja Ševčíka, kjer je leta 1897 diplomiral kot najboljši učenec. Kmalu po diplomi na konservatoriju je z velikim uspehom igral kot solist na koncertih v Pragi, na Dunaju, Berlinu in Münchnu. Leta 1897 je Suchý na konservatoriju nastopil kot asistent, leta 1902 je bil imenovan za profesorja. Umrl je leta 1920 v Pragi.

Otakar Ševčík se je rodil leta 1852 v Horažd'ovicah, kjer ga je najprej poučeval njegov oče, ki je bil violinist in organist. Študij je nadaljeval na praškem konservatoriju, najprej nekaj mesecev pri Antonínu Sittu, pozneje pa pri Antonínu Bennewitzu. Po končanem študiju je oktobra 1870 nastopil kot koncertni mojster in učitelj na Mozarteumu v Salzburgu. Čeprav so mu bili takratni kritiki kot violinskemu koncertantu zelo naklonjeni, je bil sam prepričan, da mu do odlične violinske tehnike še veliko manjka. Zaradi tega je začel pisati svojo violinsko metodo. Bil je koncertni mojster nekaterih takrat priznanih orkestrrov, leta 1875 pa je postal profesor violine na kijevskem konservatoriju. Na začetku šolskega leta 1892/1893 je bil imenovan za profesorja violine na praškem konservatoriju. Čez nekaj let je bila na konservatoriju uradno sprejeta njegova violinska metoda. Ker je bilo zanimanje tujcev zanjo tako veliko, je ustanovil zasebno šolo, ki se je imenovala *Kolonija za tujce*. Ta je bila sprva v Pragi, od leta 1904 pa v Prachaticah. Zaradi težav z zavistno konkurenco konservatorija se je pomladi 1907 s svojo *Kolonijo za tujce* ustalil v Písku. Februarja 1909 je bil imenovan za predstojnika mojstrske violinske šole na Akademiji za glasbo na Dunaju, kjer je ostal do konca prve svetovne vojne. Po koncu vojne je na Dunaju nehal poučevati. Leta 1918 je bil imenovan za častnega člana profesorskega zbora praškega konservatorija, v šolskem letu 1919/1920 pa je bil na tamkajšnji ustanovi imenovan za profesorja novoustanovljene mojstrske šole za violino. Po daljši bolezni je umrl leta 1934 v Písku. Ustvaril je vrsto najuspešnejših violinistov tistega časa, ki so delovali povsod po svetu in tako razširili njegovo violinsko šolo.

Jan Šlaís se je rodil leta 1893 v Pragi. Leta 1913 je končal študij violine pri profesorju Stěpánu Suchýju na praškem konservatoriju. Po letu 1913 je poučeval violino v Moskvi in sprejel službo drugega koncertnega mojstra v tamkajšnjem Umetniškem gledališču. Po izbruhu vojne leta 1914

je postal koncertni mojster v Veliki operi *Zimina*, hkrati pa je sodeloval pri velikih simfoničnih koncertih pod vodstvom Kusewickega in Glazunova. Tam je ostal do leta 1919, ko se je vrnil v Prago, kjer je igral v orkestru *Narodnega gledališča*. Istega leta je nastopil kot učitelj violine na šoli mariborske Glasbene matice, kjer je spoznal svojo kasnejšo ženo Rūženo Deylovo Šlaisovo. Naslednje leto (1920/1921) je zapustil Maribor in nadaljeval študij na mojstrski šoli profesorja Otakarja Ševčíka v Pragi. Nekateri zanesljivi viri (Rok Klopčič, ustni vir, in knjiga *Večerna sonata* Vide Hribar Jeraj) pričajo, da je bil Šlais tudi učenec Jacoba Grüna. 15. septembra 1921 se je vrnil na Slovensko, tokrat v Ljubljano, kjer je postal profesor violine na konservatoriju. Leta 1939 je bil imenovan za izrednega profesorja na novi glasbeni akademiji. Od prihoda v Ljubljano je s svojo ženo tudi koncertiral. Na glasbeni akademiji v Ljubljani je deloval do leta 1946, ko se je dokončno vrnil v svojo prvo domovino – Češko. Tam je bil najprej profesor na praškem konservatoriju, od leta 1952 pa na Janáčkovi Akademiji glasbenih umetnosti v Brnu. Umrl je leta 1975.

Václav Talich se je rodil leta 1883 v Kroměřížu na Češkem. Violino je študiral na praškem konservatoriju v razredu Jana Mařáka in Otakarja Ševčíka. Leta 1903 je postal koncertni mojster Berlinske filharmonije, ko ji je dirigiral Arthur Nikisch. Zatem je kot koncertni mojster deloval v Odesi in kot violinski učitelj v Tbilisiju. Leta 1906 se je vrnil v Prago, kjer je kratek čas deloval kot dirigent. Leta 1908 je prišel v Ljubljano, kjer je vodil novoustanovljeni orkester Slovenske filharmonije. Zatem se je posvetil študiju dirigiranja v Leipzigu in se po študiju vrnil v Prago, kjer zelo uspešno deloval kot dirigent. Umrl je leta 1961 v Berounu.

Petr Teplý se je rodil leta 1871 v Pragi. Znan je bil tudi pod imenom Pietro Caldo. Končal je praški konservatorij (1882–1888) v razredu Antonína Bennewitza in igral violino v različnih orkestrih v Avstriji, Nemčiji, na Švedskem in v Rusiji. V Pragi je bil prvi violinist v nemškem gledališču. Ko je odslužil vojaški rok, je prevzel mesto kapelnika pri 40. in nato 97. pehotnem polku v Trstu, kjer je na Glasbeni matici poučeval violino. Leta 1912 je prevzel vodstvo Slovenske filharmonije, nato je bil v letih 1925–1931 poveljnik vojaške glasbene šole v Pragi. Umrl je leta 1964 v Pragi.

Johann Baptist Vanhal (tudi Wanhal, Wanhal, Wanhall) se je rodil leta 1739 v Nechanicah na Češkem. Violinskih virtuoznosti in skladanja koncertov ga je poučeval Mathias Nowak. Njegov opus je zelo bogat in raznolik, napisal je tudi mnogo del za violino. Umrl je leta 1813.

Josip (Josef) Vedral se je rodil leta 1872 v Stavropolu v Rusiji. Praški konservatorij je končal v razredu Antonína Bennewitza. Leta 1895 je na Glasbeni matici v Ljubljani nasledil violinskega pedagoga Karla Jeraja, kjer je začel poučevati violino kot glavni ter klavir kot stranski predmet. Umrl je leta 1929 v Ljubljani, pokopan je na ljubljanskih Žalah.

Miran Viher se je rodil leta 1919 v Slovenskih Goricah. Violino se je začel s štirimi leti učiti pri svojem očetu. Ko je dopolnil šest let, je nadaljeval svoj glasbeni pouk na šoli Glasbene Matice v Celju pri profesorju Karlu Sancinu. S štirinajstimi leti je krajši čas študiral tudi pri Otakarju Ševčíku, s petnajstimi leti pa je postal učenec Václava Humla na zagrebški glasbeni akademiji. Po končanem študiju na glasbeni akademiji v Zagrebu je obiskoval mojstrski razred pri Váši Příhodi v Salzburgu in Münchnu. Vse do leta 1943 je igral v beograjskem simfoničnem orkestru, nato ga je pot zanesla v Italijo. Po koncu vojne se je vrnil v Jugoslavijo, kjer je poučeval na državni

glasbeni šoli (kraj iz arhivov ni razviden) in na zagrebškem glasbenem konservatoriju. Leta 1952 je bil zaradi političnih razlogov aretiran, zato je Jugoslavijo zapustil. V letih 1952–1956 je poučeval v Münchnu, kjer je bil tudi koncertni mojster v bavarskemu simfoničnemu orkestru. Po štirih letih je emigriral v Združene države Amerike; tam je bil v letih 1956–1969 član filharmoničnega orkestra v Buffalu (Buffalo Philharmonic Orchestra), v katerem je igral prvo violino, nato je bil kratek čas član princetonskega komornega orkestra (Princeton Chamber Orchestra), od leta 1970 pa član opernega gledališča v Saint Louisu (The Opera Theatre of Saint Louis). Za ta orkester je leta 1981 napisal violinski koncert, ki ga je 18. 2. 1984 s prej omenjenim orkestrom izvedel Silvian Iticovici. Viher je poučeval violino na Webstrovei univerzi in zasebno. V času svojega delovanja je tudi komponiral in napisal več del. Preživela partitura je *Sonata za dve violini*, nekaj manjših del za violino solo in Suita jugoslovanskih pesmi in plesov za oboo in godala. Najbolj znano delo je že prej omenjeni Violinski koncert. Umril je leta 2002 v Združenih državah Amerike.

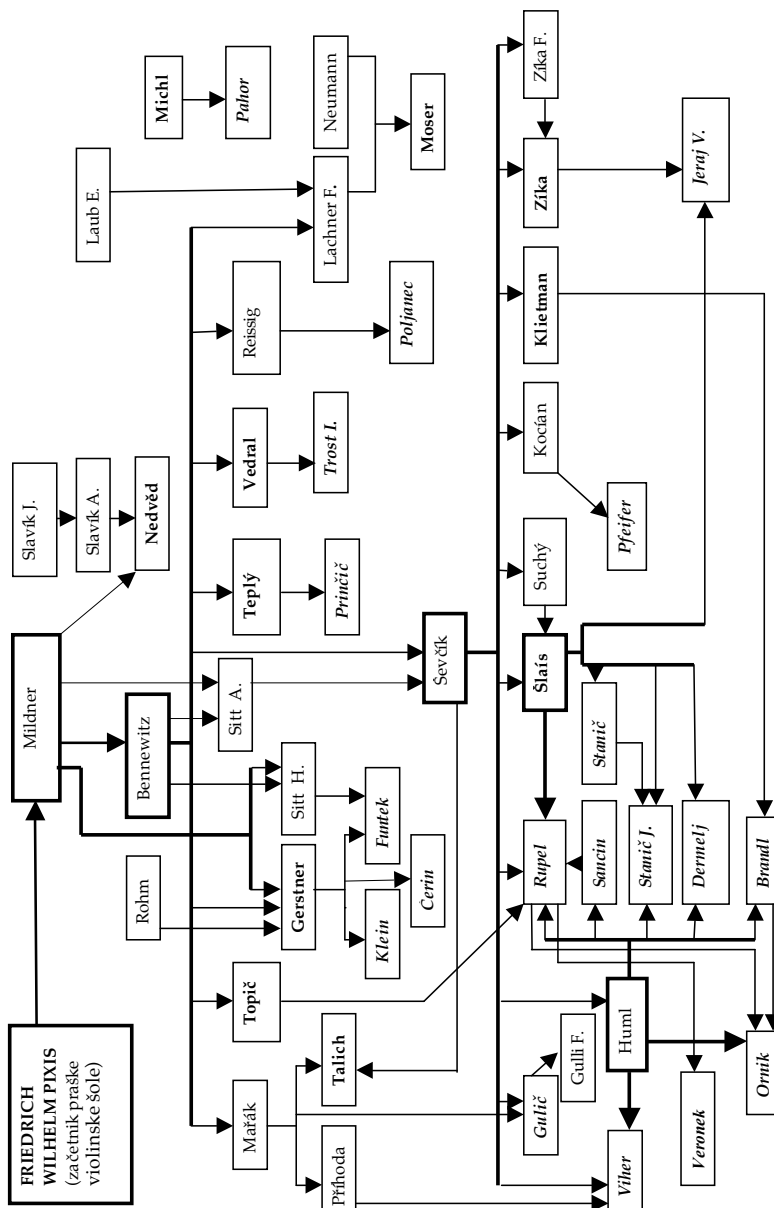
Arturo Vram se je rodil leta 1860 v Trstu. Violino je študiral pri Josefu Hellmesbergerju na dunajskem konservatoriju, kjer je diplomiral leta 1882. Leta 1887 je v Trstu ustanovil violinsko šolo, na kateri je ustvaril kar nekaj izvrstnih violinistov. Umril je leta 1938 v Trstu.

Josef Wiedmann se je rodil leta 1828 v Kvitkovu na Češkem, umrl je leta 1918.

Richard Zíka se je rodil leta 1897. Violino se je učil pri svojem očetu Karlu Zíki in stricu Františku Zíki, učenca Otakarja Ševčíka. Konservatorij je končal v razredu Štěpána Suchýja. Okoli leta 1917 je v avstrijskem Judenburgu spoznal slovenskega pianista Janka Ravnika, s katerim se je odločil oditi v Ljubljano. Leta 1918 se je Zíka kot učitelj zaposlil na šoli GM in kot koncertni mojster Slovenskega narodnega gledališča. Ustanovil je Zíka kvartet, ki se je kasneje preimenoval v Praški kvartet in postal svetovno znan. Leta 1946 je bil Zíka imenovan za profesorja violine na akademiji glasbenih umetnosti v Pragi. Med drugim je napisal tudi šest capricciov za violino solo. Umril je leta 1947.

Priloga 2

SHEMATIČNI PRIKAZ ČEŠKIH PEDAGOGSKIH VPLIVOV V 19. IN 20. STOLETJU



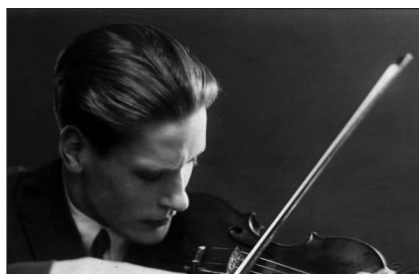
Priloga 3

IZBOR SLIKOVNEGA GRADIVA



Slika 1

Karel Sancin (1893–1975). Slika iz leta 193? (slika hrani Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani; z dovoljenjem).



Slika 2

Karlo Rupel (1907–1968). Slika iz leta 19?? (slika hrani Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani; z dovoljenjem).



Slika 3

Albert Dermelj (1912–1986). Slika iz leta 1939 (slika hrani Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani; z dovoljenjem).



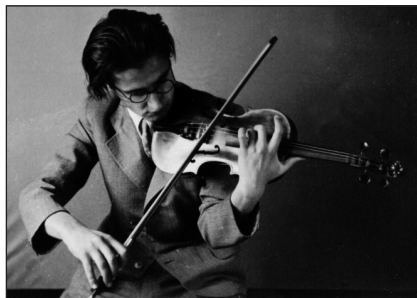
Slika 4

Jelka Stanič (1928–). Slika iz leta 1937 (slika hrani Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani; z dovoljenjem).



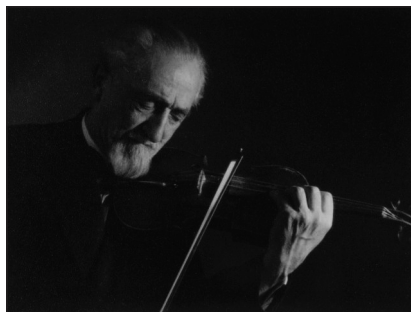
Slika 5

Josip Vedral (1872–1929). Slika iz leta 192? (slika hrani Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani; z dovoljenjem).



Slika 6

Miran Viher (1919–2002). Slika iz leta 1941 (slika hrani Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani; z dovoljenjem).



Slika 7

Karel Jeraj (1874–1951). Slika iz leta 194? (slika hrani Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani; z dovoljenjem).



Slika 8

Fran Gulič (1901–1973). Slika iz leta 192? (z dovoljenjem lastnice slike Giuliane Gulli).



Slika 9

Orkester Glasbene matice v Trstu tik pred požigom Narodnega doma. Prvi z leve proti desni sedi Fran Gulič, peti z leve proti desni sedi Fran Topič in v prvi vrsti na sredini sedi na tleh mladi Karlo Rupel (z dovoljenjem Fotografska arhiva Narodne in študijske knjižnice – Trst).

IN SEARCH OF ITS TRUE IDENTITY:
CZECH VIOLINISTS AS THE MAIN CREATORS
OF VIOLINISM IN SLOVENIAN LANDS

Summary

Violinism, which left its mark on subsequent generations of violinists, did not develop in Slovenia until the beginning of the nineteenth century, when the first music schools were founded. Some preliminary steps in this direction were made by the Public Music School (*Javna glasbena šola*), though the quality of its violin teaching remained elementary. Greater success was achieved by the Philharmonic Society (*Filharmonična družba*), which accepted accomplished Czech violin virtuosos among its teaching staff. The most credit for educational progress may be attributed to Johann (Hans) Gerstner, who added an extensive violin concert repertoire to the Philharmonic Society's concert programme, taught thousands of pupils, and compiled a curriculum for violin teaching that was also used by the Music Society (*Glasbena matica*). The founding of the Music Society in 1882 spawned the first generation of Slovenian violinists, who were later active as concert performers and excellent violin teachers. The majority of them were taught by the Czech violin teacher Jan Šlaís, who taught in Slovenia for 25 years and had a profound impact on the development of Slovenian violinism in the first half of the twentieth century. This period of Slovenian violinism was also marked by the Czech violinist and teacher Otakar Ševčík and his studies on violin methods. Ševčík's methods were brought to this area through his "missionary" violinists, who taught in the region. The Ševčík violin method was employed by most teachers of that time, and many Slovenians were encouraged to follow its example and establish the first Slovenian violin schools. The Czech violinists were active not only in education and interpretation; their broad knowledge of violinism was also reflected in Slovenian musical creation. The works composed under their influence enriched the violin repertoire and resulted in the proliferation of violin pieces in the concert programs of that era. Furthermore, Czech influences made a significant contribution to the development of symphony orchestras and the establishment of the Slovenian Philharmonic, initially led by Czech conductor Václav Talíh. His successful management of the Philharmonic influenced the subsequent development of Slovenian violinism. Encouraged by the accomplishments of the newly-formed orchestra, many music education institutions engaged in the systematic tutoring of younger orchestral performers. As the numbers of Slovenian orchestra members increased, Czechs no longer constituted the majority as had previously been the case. By the end of the Second World War, Slovenian violinists had replaced their Czech peers in education as well.

Avtorji

Katarina Šter, diplomirana muzikologinja, raziskovalka na Muzikološkem inštitutu ZRC SAZU.
Naslov: Novi trg 2, p.p. 306, 1001 Ljubljana. E-pošta: katarina.ster@zrc-sazu.si

Nikola Lovrinić, magister muzikoloških znanosti, glasbeni pedagog na Glasbeni šoli Labin.
Naslov: Lindar 138, HR–52000 Pazin, Hrvaška. E-pošta: nlovrinic@yahoo.com

Katharina Larissa Paech, doktorica muzikoloških znanosti, sourednica zbranih del Johanna Pachelbla.
Naslov: Bahnhofstrasse 1, AT–8430 Leibnitz, Austria. E-pošta: katharina.larissa.paech@gmx.de

Martin Eybl, doktor muzikoloških znanosti, profesor na Univerzi za glasbo in upodabljažoče umetnosti Dunaj.
Naslov: Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Bayerngasse 1–3, AT–1030 Wien, Avstrija. E-pošta: eybl@mdw.ac.at

Radovan Škrjanc, doktor muzikoloških znanosti, glasbeni pedagog na Glasbeni šoli Ljubljana Vič-Rudnik.
Naslov: Hudovernikova 13, 1000 Ljubljana. E-pošta: radovan.skrjanc@guest.arnes.si

Maruša Zupančič, diplomirana muzikologinja, raziskovalka na Muzikološkem inštitutu ZRC SAZU.
Naslov: Novi trg 2, p.p. 306, 1001 Ljubljana. E-pošta: marusa.zupancic@zrc-sazu.si

Authors

Katarina Šter, BA – musicology, assistant researcher at the Institute of Musicology ZRC SAZU.
Address: Novi trg 2, p.p. 306, SI–1001 Ljubljana, Slovenia. E-mail: katarina.ster@zrc-sazu.si

Nikola Lovrinić, MA – musicology, teacher at the Glazbena škola Labin.
Address: Lindar 138, HR–52000 Pazin, Croatia. E-mail: nlovrinic@yahoo.com

Katharina Larissa Paech, PhD – musicology, coeditor of the complete edition of the works by Johann Pachelbel.
Address: Bahnhofstrasse 1, AT–8430 Leibnitz, Austria. E-mail: katharina.larissa.paech@gmx.de

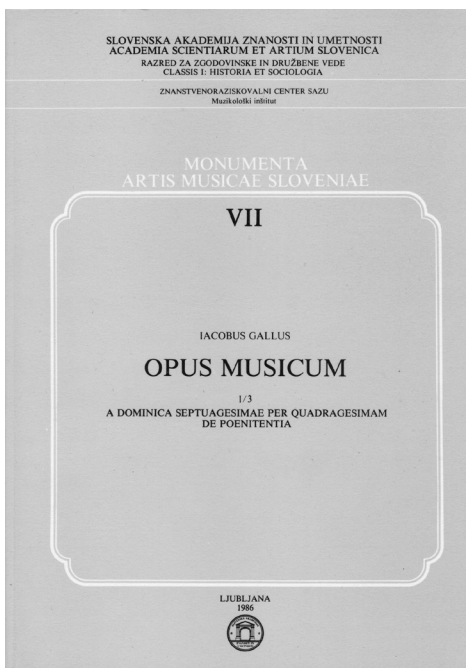
Martin Eybl, PhD – musicology, professor at the Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.
Address: Bayerngasse 1–3, AT–1030 Wien, Austria. E-mail: eybl@mdw.ac.at

Radovan Škrjanc, PhD – musicology, teacher at the Glasbena šola Ljubljana Vič-Rudnik.
Address: Hudovernikova 13, SI–1000 Ljubljana, Slovenia. E-mail: radovan.skrjanc@guest.arnes.si

Maruša Zupančič, BA – musicology, assistant researcher at the Institute of Musicology ZRC SAZU.
Address: Novi trg 2, p.p. 306, SI–1001 Ljubljana, Slovenia. E-mail: marusa.zupancic@zrc-sazu.si

Muzikološki inštitut
Znanstvenoraziskovalnega centra
Slovenske akademije znanosti
in umetnosti izdaja tudi zbirko
znanstvenokritičnih izdaj starejše
glasbe.

The Institute of Musicology of the
Scientific Research Centre of the
Slovenian Academy of Sciences and
Arts publishes also a series of critical
music editions.



Monumenta artis musicae Sloveniae je zbirka znanstvenokritičnih notnih izdaj spomenikov slovenske glasbe, ki jo skupaj izdajata Muzikološki inštitut Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU in Slovenska akademija znanosti in umetnosti. Doslej je izšlo že več kot 50 zvezkov, v katerih so natisnjena glasbena dela od renesanse do 19. stoletja izpod peresa najpomembnejših slovenskih skladateljev in tistih ustvarjalcev, ki so dalj časa delovali na ozemlju današnje Slovenije in so tako bistveno prispevali k podobi našega preteklega kulturnega in glasbenega življenja. V zbirki so objavljeni celotni glasbeni opusi J. Handla – Gallusa, J. K. Dolarja, I. Poscha in G. Pulitija ter izbrana dela V. Wratnyja, L. F. Schwerdta, A. Ivančiča, D. Lagkhnerja, J. F. Zupana, W. Stricciusa, J. Prennerja, G. Plautziusa, J. K. Novaka, G. Gorzanisa in F. J. B. Dusíka. Zbirko tržiša Astrum d.o.o. (www.astrum.si) in Založba ZRC (<http://zalozba.zrc-sazu.si>).

Monumenta artis musicae Sloveniae is the series of scholarly critical editions of the monuments of Slovenian music published jointly by the Institute of Musicology of the Scientific Research Centre and the Slovenian Academy of Sciences and Arts. More than 50 volumes have so far been published, embracing compositions dating from the Renaissance up to the 19th century and including works by leading Slovenian composers as well as by ones who worked for a period of time on the territory of modern Slovenia, thereby becoming active contributors to our past cultural and musical life. The series includes the complete works of J. Handl – Gallus, J. K. Dolar, I. Posch, and G. Puliti, as well as volumes presenting selected compositions by V. Wratny, L. F. Schwerdt, A. Ivančič, D. Lagkhner, J. F. Zupan, W. Striccius, J. Prenner, G. Plautzius, J. K. Novak, G. Gorzanis, and F. J. B. Dusík. The series is marketed by ASTRUM Music Publications (www.astrum.si) and by the Scientific Research Centre's publishing house (ZRC Publishing, <http://zalozba.zrc-sazu.si>).

