JUŽNI SLOVANI V ZGODOVINI EVROPSKE GLASBE

DRAGOTIN CVETKO

JUŽNI SLOVANI V ZGODOVINI EVROPSKE GLASBE · DRAGOTIN CVETKO

Dragotin Cvetko

JUŽNI SLOVANI V ZGODOVINI EVROPSKE GLASBE

ZALOŽBA

31934

DRAGOTIN CVETKO

JUŽNI SLOVANI V ZGODOVINI EVROPSKE GLASBE

1981
ZALOŽBA OBZORJA

319321

319321

DRAGOTIN CVETKO

JUŽNI SLOVANI
V ZGODOVINI
EVROPSKE GLASBE

Narodna in univerzitetna knjižnica
LJUBLJANA

31. X. 1981.

N 1475

Copyright © 1981 by Dragotin Cvetko
Delo je sofinancirala kulturna skupnost Slovenije

PREDGOVOR

O glasbi južnih Slovanov sem najprej pisal oris, ki je bil objavljen v nemškem jeziku leta 1975 in je izšel v koprodukciji mariborske založbe Obzorja ter zahodnonemške založbe Bärenreiter (Kassel-Basel-Tours-London) z naslovom *Musikgeschichte der Südslawen*. Obseg me ni zanimal. Ta bi lahko štel več sto strani. Čim večji bi bil, tem več nevšečnosti bi lahko povzročil. Jasnost zasnove, ki mi je bila pred očmi, bi se verjetno zabrisala, razne manj pomembne drobnosti bi postale pomembnejše, a vsakogar ne bi zanimale, ampak ravno nasprotno, odvračale bi ga od poglavitnega namena. Zato sem se jim v tekstu le redko posvetil, iz istega razloga tudi opomb nisem dodal, teh zato ne, ker za take zgodovinske orise na splošno niso v navadi, in še posebno zavoljo tega ne, ker bi večji del bralcev obremenjevale. Namesto tega sem ob koncu navedel relativno obsežno literaturo, vendar tudi to v izboru. Dodal sem tudi pregled biografskih in bibliografskih virov za skladatelje, ki sem jih bolj ali manj izčrpno obravnaval. Po tej poti se more vsakdo zlahka orientirati, kje naj poišče podatke, ki bi ga zanimali v tej zvezi. Osebna imena so v skladu s sicer nikjer uzakonjeno, vendar v praksi mednarodnega muzikološkega sveta uporabljeno rabo, ki se za starejša obdobja, se pravi do leta 1800, ravna po izvirniku. V oklepaju so navedene še razne različice, kjer je le mogoče tudi slovanske. Slednje so na prvem mestu samo v primerih, ko so se doma in na tujem že tako utrdile, da so nedvoumne in ne vzbujajo vtisa, da gre za še nepoznanega glasbenika, ki mu ni treba posvetiti pozornosti. Za boljšo predstavo o delu tega in onega skladatelja sem vključil notne primere in fragmente iz kompozicij, ki pa so iz tehničnih razlogov po številu omejeni. Posebej naj ugotovim in poudarim, da v orisu, o katerem je govor, še zdaleč

niso zajeti vsi skladatelji. Predloženi spis namreč ni leksikalne ali enciklopedične narave. Zato sem vanj, seveda po svoji presoji, vključil le glasbenike, za katere mislim, da so za zastavljeno tematiko po umetniški in razvojni pomembnosti najbolj primerni.

Ta oris naj bi bil bolj ali manj strnjena sinteza dosežkov mojih lastnih raziskav in raziskav drugih raziskovalcev, vselej kajpada tako koncipirano, kakor to in ono dejstvo sam razumem, razlagam in vrednotim. Polemiziranje o vprašanjih, ki so se mi v zvezi z drugimi interpretacijami zdela vprašljiva ali sporna, sem opustil, izognil sem se mu. Gradivo zanje pa je tu: v primerjavi so vsakomur na voljo.

Slovenska izdaja z naslovom *Južni Slovani v zgodovini evropske glasbe* ni zgolj prevod nemškega izvirnika, ki je v tujem muzikološkem tisku izzval vrsto recenzij z nekaterimi koristnimi spodbudami. Slovenski primerek se z njim v glavnem sicer ujema. Predmet obravnavanja je isti, sistematika na splošno ravno taka, metodološki prijem tudi. Vendar so v slovenski realizaciji tudi nekatere različnosti. Prvotni tekst je deloma revidiran, kar je razumljiva posledica časovne distance ob novih spoznanjih — oboje zaostri prejšnje gledanje. Seveda je slovenska verzija upoštevala tudi nove izsledke. Vendar se zato obseg v bistvu ni spremenil. Želja za čimbolj strnjenim orisom je ostala enako živa, kot je bila prej. Tudi v tem primeru sem jo skušal uresničiti, čeprav sem uvedel opombe. Ne tako, da bi v njih znova navajal, kar je bilo v raznih natiskih že povedano, posebno ne že svoj čas citirane literature. Opombe sem dodal samo tam, kjer gre za poudarjeno zanimive, sporne ali z gradivom razhajajoče se trditve, ki bi za tujega bralca bržkone ne bile te vrednosti kot za domačega, za katerega utegnejo biti tudi zanimive in še potrebne. Vanje, v opombe, sem vključil še vire za biografske in bibliografske podatke o glasbenikih in jih dopolnil z najnovejšo leksikalno literaturo, ki ob izdaji nemškega izvirnika še ni bila dostopna. Na koncu ti viri potemtakem odpadejo, bodo pa na mestu, kjer so v tej, slovenski izdaji, najbrž še bolj učinkoviti. Literature, ki je citirana v opombah, v dodatku ni, ponavljanje bi gotovo bilo odveč. Zato pa so v literaturi za dopolnitev in orientacijo navedena druga dela, ki morejo koristiti podrobnejšemu spoznavanju nekaterih razvojno manj

važnih, a vendar dovolj aktualnih vprašanj in v mojem orisu večidel niso upoštevana, in predvsem izhodiščna, na katerih temelji predloženi tekst. Poleg notnih primerov je v slovenski izdaji še slikovno gradivo, ki zaradi tehničnih možnosti spet ni kdove kaj obilno in se je moralo omejiti na nekaj izbranih primerkov. Večidel sem ga prevzel iz lastne zbirke, iz zvezkov 1—3 2. izdaje *Muzičke enciklopedije* (1971, 1974, 1977), iz S. Petrova-H. Kodova publikacije *Starob'lgarski muzikalni pametnici* (1973) in iz D. Stefanovića *Stare srpske muzike* (1973), nekaj sem ga dobil od Muzikološkega instituta Srpske akademije nauka i umetnosti in iz privatne zbirke D. Stefanovića, dva primerka (angel s harfo in violo, detajla Poslednje sodbe v cerkvi na Godešiču) pa mi je oskrbel M. Žakelj.

Po petih letih, ki jo ločijo od nemškega izvirnika, je potemtakem na voljo tudi slovenska verzija. Za njen natisk sem založnici dolžan zahvalo, ki jo ji na tem mestu tudi izrekam.

Avtor

UVOD

Na južnoslovanskem prostoru so se v preteklosti pogosto križali razni politični in kulturni vplivi. Prihajali so z vzhoda in zahoda in povzročili, da je doživljal različne usode. V marsičem so v celoti ali posameznostih krojili socialno in kulturno podobo njegove strukture. Posledice so odsevale tudi v glasbi, ki kaže v primerjavi, najsi z evropskega ali južnoslovanskega, s celostnega ali parcialnega vidika, razlike in skupnosti. Če z ene strani upoštevamo situacijo, ki je bila v času fevdalnih balkanskih držav, in dejstvo, da je bil ta prostor po večstoletni prekinitvi znova povezan z evropskim okvirom, z druge pa skoraj neprekinjen stik zahodnega in severozahodnega južnoslovanskega območja z zahodno glasbeno sfero, se navzlic razlikam zdijo skupnosti tolikšne, da spodbujajo k obravnavanju tematike, kakor je zastavljena v naslovu. To ne glede na meje, ki so se v teku razvoja začrtale na tem prostoru in v 19. ter 20. stoletju privedle do formiranja dveh samostojnih državnih tvorb. Specifika razvojnih linij se s tem bistveno ni spremenila ne navznoter etničnih področij tega prostora in v evropskem okviru tudi ne navzven. Kontinuiteta, prostorsko celovita ali občasno omejena, dosledna ali tu in tam pretrgana ali na minimum reducirana, je v nekem smislu obstajala ves čas.

Gradivo, ki naj to potrdi, je že zdaj na voljo, čeravno še zdaleč ni v vsem ne znano ne preučeno. Domači in tuji raziskovalci so se začeli zanj zanimati šele proti koncu 19. stoletja, tedaj še brez pravega načrta in največkrat samo v primeru, ko je njihovo pozornost vzbudil ta ali oni zanje nenavadni fakt ali so iz lastne pobude ali po zgledu drugih vej kulturne zgodovine želeli poljudno prikazati glasbeno preteklost svojega naroda. V 20. stoletju je postajalo raziskovanje v tej smeri

vse bolj sistematično. Še posebno se je razvilo in utrdilo po drugi svetovni vojni, ko so bile za ta namen ustvarjene potrebne tehnične možnosti in je pri vseh južnoslovanskih narodih vzniknilo spoznanje, da šteje glasba v dragoceno kulturno dediščino in je nacionalna zgodovina glasbe sestavni del splošne narodne zgodovine.

Prizadevanja so se širila vzporedno z nastajanjem raziskovalcev, naletela pa so na razne težave. Te so se pokazale pri iskanju gradiva, arhivskega in rokopisnega, starih tiskov, literarnih virov, upodobitev glasbenih instrumentov v likovni umetnosti in podobno. Vse to še ni bilo evidentirano, vsaj večidel ne. Vrhu tega nahajališča in hranilišča ustreznega gradiva v mnogih primerih niso na domačih tleh, temveč v tujini, s katero so se v preteklosti vezali južni Slovani in se je tam koncentriralo marsikaj, kar se nanaša na glasbeno delo južnoslovanskega prostora, na primer v Vatikanu, Atenah, Gradcu, Vidmu (Udine), Salzburgu, Pragi, na Dunaju in še drugod. Na tuje ni prišlo samo po oficialnih, temveč še po drugih poteh, tudi zaradi zanimanja članov diplomatskih, političnih in trgovskih misij, ki so potovale po južnoslovanskih deželah in s seboj jemale, kar se jim je zdelo redko in značilno. To velja zlasti za čas do druge polovice 18. stoletja in še nekaj zatem. Za to obdobje, ki je trajalo nekaj stoletij, so tuja nahajališča aktualna tudi za vire, ki govorijo o glasbenikih južnoslovanskega porekla, za katere izvemo, da so delovali zunaj ožje domovine in tam zapustili rezultate svojega poustvarjanja in ustvarjanja.

S temi problemi so se srečali raziskovalci že na samem začetku. V določeni meri so lahko načrtnost v svojem delu najbolj uspešno uveljavili doma, a še tu je bila marsikatera najdba prepuščena naključju. Še bolj se je to izrazilo pri iskanju v tujini, tam tudi in še posebno zato, ker je rekonstrukcija zaradi spreminjanja slovanskih imen in njihovega prilagajanja tujim izrekam ter pravopisom otežkočena in dostikrat kar neizvedljiva.

O raziskavah, ki so bile doslej opravljene in so dale določene rezultate, obstajajo nekatera, z raznih aspektov gledana, tematično različno zasnovana in ustrezno naslovljena poročila. V to vrsto štejejo na primer prispevki I. Supičića *(Musicology in Yugoslavia,* Zvuk 1967), J. Andreisa *(Rezultati i zadaci mu-*

zičke nauke u Hrvatskoj, Rad JAZU, knj. 337, Zagreb 1965; *Musicology in Croatia*, Am, pos. izdaja, Zagreb 1970; *Muzikologija u Hrvatskoj 1965—1973*, Am 3, Zagreb 1974) in D. Cvetka (*Les formes et les résultats des efforts musicologiques yougoslaves*, AMl 1959; *Der gegenwärtige Stand der jugoslawischen Musikwissenschaft*, AMl 1979; *Današnje stanje slovenske muzikologije*, MZ XIII, 1977 oziroma *Probleme und Leistungen der slowenischen Musikwissenschaft*, IRASM VII, 1976), pa J. Sivca (*Entwicklung und Stand der historischen Musikforschung in Jugoslawien*, MA, supl., Bydgoszcz 1978). O dosežkih bolgarskih raziskovalcev je gradivo na voljo predvsem v poročilih glasbenega resp. muzikološkega instituta Bolgarske akademije znanosti (IBAN). Današnja situacija raziskovalnega dela na južnoslovanskem prostoru je zajeta tudi v poročilu *The Present Relationship between the Historiography of Music in Eastern and Western Europe* (IRASM IX, 1978) oz. *Das gegenwärtige Verhältnis zwischen der Musikgeschichtsschreitung des europäischen Ostens und Westens* (MA V, Bydgoszcz 1978) D. Cvetka. Razvojno specificirano obravnavata to tematiko tudi prispevka *The Present Status of Research in Slavic Chant*, AMl 1972 (M. Velimirović) in *New Perspectives in European Music Historiography — A Bibliographical Survey of Current Research in Medieval and Renaissance Slavic and Byzantine Sources — Yugoslavia*, Adelaide Studies in Musicology, vol. 4, Adelaide 1969 (D. A. McCredie).

V tuji literaturi so bili pred drugo vojno sestavki o glasbi južnoslovanskega prostora redki, večidel so se nanašali na posebno tematiko ali so bili samo splošni vtisi. Pozneje so postajali češči, tudi v obliki delnih ali celotnih orisov zgodovinskega razvoja, njihovi avtorji so bili v posameznih primerih tudi tuji strokovnjaki. Zasledimo jih kot samostojne publikacije (I. Jampolski, *Muzyka Jugoslavii*, Moskva 1958), v splošnih glasbenozgodovinskih orisih (npr. G. Reese, *Music in the Renaissance*, New York 1954, pogl. *Music in the Adriatical Coastal Areas of the Southern Slavs* D. Plamenca; G. Adler, *Handbuch der Musikgeschichte*, II, 1961, 1165—1170; F. Abbiati, *Storia della musica*, IV, 1958, 785—789, 792—793; B. Robert, *Histoire de la musique*, III, 1963, 1244—1246, 1259—1263) ter v leksikalni in enciklopedični literaturi (npr. *MGG* 2, 1952, 453—461, in 7, 1958, 306—336; *Riemann L*, 12. izd., stvarni

del, 129—130, 432; *Larousse* I, 1957, 138—139, in II, 1957, 514—515; *Ricordi* I, 1963, 338—339, in II, 1964, 513—514; *La Musica* III, 1966, 40—50; *Fasquelle* I, 1958, 460—462, in III, 1961, 1001—1003; *Seeger ML* I, 1966, 137—139, 448—450; *EMS* 1966, 606—607; *Enc. des musiques sacrées*, II, 1969, 178—181) in še drugod (npr. M. Velimirović, *Music*, v publ. Südosteuropa-Handbuch, zv. 1, Göttingen 1975, 458—464; J. M. Djurić, *The music of Eastern Europe*, Columbus-Ohio 1978, 9—22).

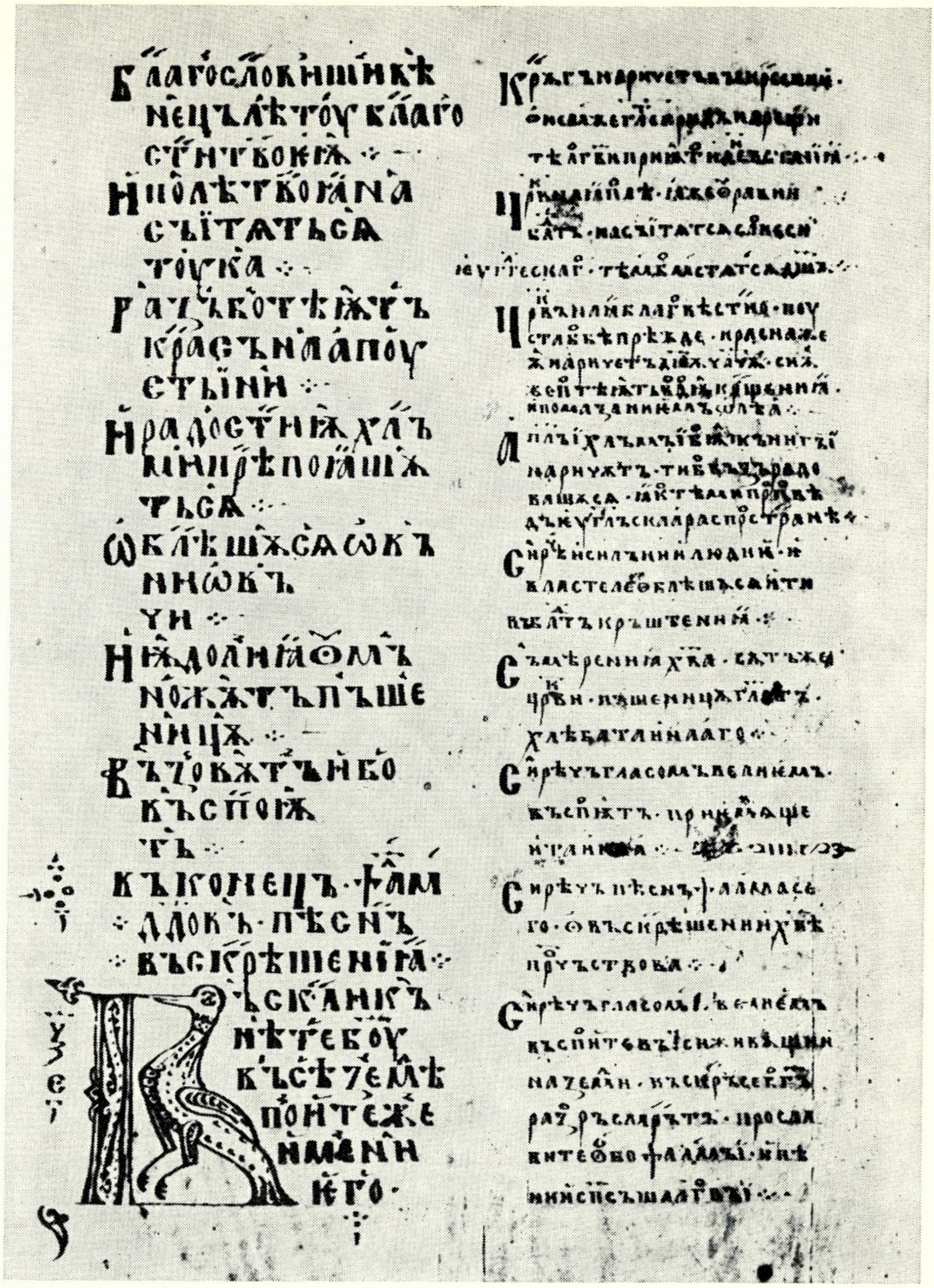
Že podatki o obsegu kažejo, da so, morda z izjemo na primer prispevka v citirani MGG, ti prispevki v večini primerov samo informativni, večkrat pomanjkljivi in včasih tudi netočni. Glede na to, da so v zadnjem času izšli obsežni orisi nekaterih južnoslovanskih glasbenih kultur v tujemu muzikološkem svetu dostopnih jezikih, utegnejo postati v prihodnosti ti pregledi izčrpnejši in zanesljivejši, v splošni glasbenozgodovinski literaturi pa glasba južnih Slovanov predstavljena kot organski del evropskega razvoja, tako torej, kot ji gre po storitvi in pomenu.

Gradivo, ki je danes na voljo, pove, da rezultati raziskav niso ravno majhni. V tej publikaciji, ki govori o glasbi južnih Slovanov, so razvidni tudi iz opomb in ob koncu dodane literature, ki seveda ne obsega vsega, kar je bilo o njej kadarkoli napisano v nacionalnih in tujih jezikih ter objavljeno samostojno ali v domači in tuji periodiki. Literatura je podana le v izboru, takem, za katerega se zdi, da lahko pomaga pri nadaljnjem in podrobnem osvetljevanju nekaterih faktov in problemov. Vanj so vključena temeljna dela, se pravi orisi, ki v celoti obravnavajo razvoj te in one nacionalne glasbe, nadalje obsežnejše koncipirani orisi, za katere velja, da so po času in prostoru na splošno omejeni na dele tega razvoja ali njihove pomembne in zanimive izseke, in končno sestavki, ki so tematično še ožji in želijo orientacijsko dopolnjevati posamezna poglavja. Upoštevani so tudi spomeniki glasbene preteklosti, zlasti uvodi in revizijska poročila. Ti so se v raznih edicijah in pod različnimi naslovi začeli po drugi vojni pomembno vključevati v muzikološko delo povsod na južnoslovanskem prostoru. Izvirno gradivo tu ni posebej omenjeno, ker je zajeto že v navedeni literaturi te in one vrste. Seveda pa je bilo v potrebni meri uporabljeno v koncipiranju glavnega teksta.

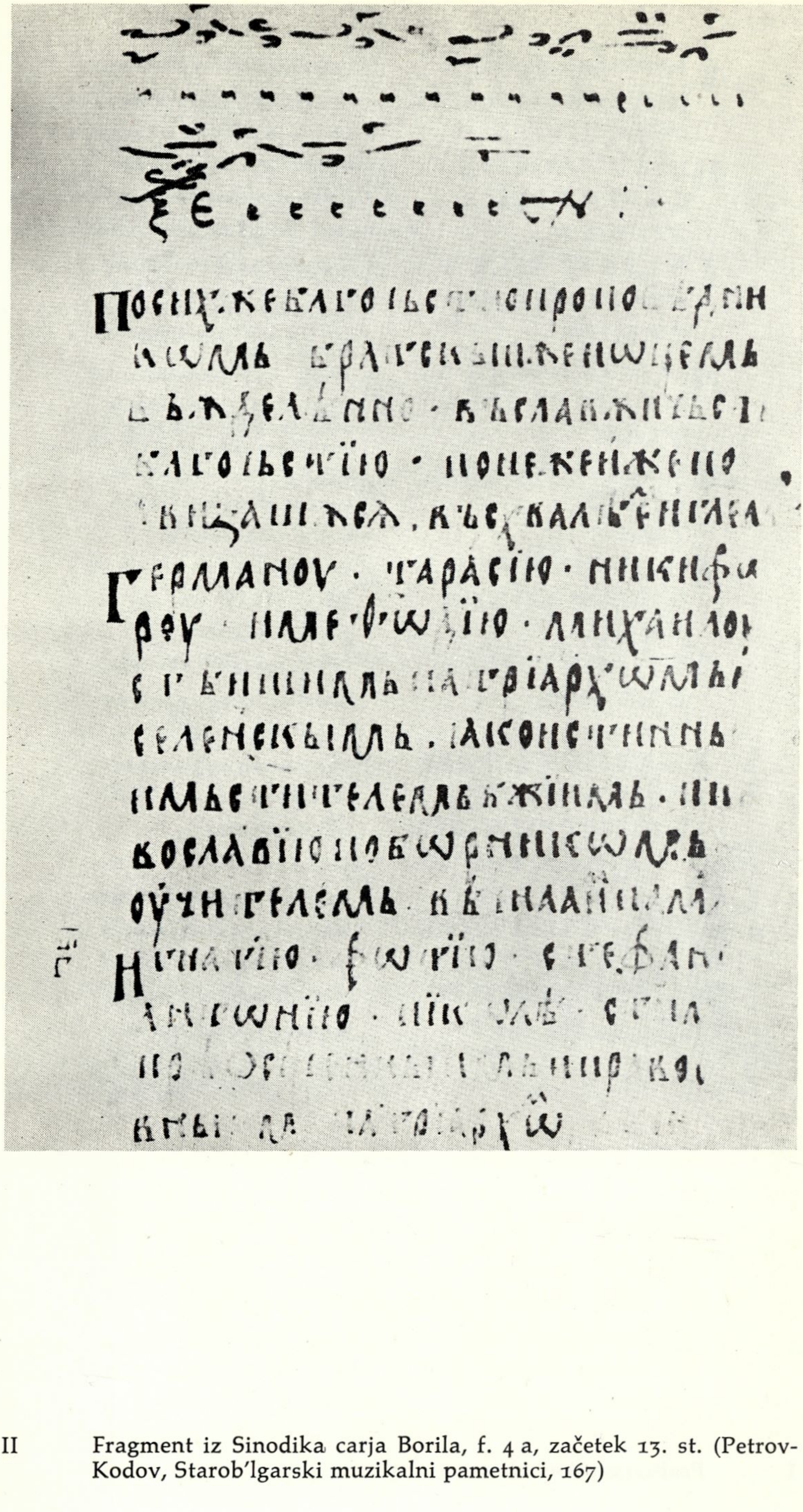
Pričujoči oris, ki ima svojega predhodnika ne le v že omenjenem nemškem izvirniku, ampak tudi v prispevku *South Slav Music in the History of European Music* (IMS Report of the Tenth Congress 1967, Kassel-Ljubljana 1970) D. Cvetka, skuša prikazati potek glasbenega razvoja na celotnem južnoslovanskem prostoru, rezultate, ki so jih sama ustvarila in še od zunaj sprejemala ter v svoja prizadevanja vključevala tu živeča ljudstva, prispevek južnih Slovanov v evropsko glasbo in njihovo mesto v njenem okviru. Temelji na tem, kar so pokazale in dale dosedanje raziskave, ki so se komaj dobro začele. V nadaljevanju utegnejo odkriti še marsikaj nepoznanega, novega, kar bo zahtevalo sprotno izpopolnjevanje in tu in tam tudi revidiranje dosedanjega.

I

RAZVOJ DO KONCA 15. STOLETJA



I Psalterium Bononiense, f. 103 b, fragment, 13. st.



II Fragment iz Sinodika carja Borila, f. 4 a, začetek 13. st. (Petrov-Kodov, Starob'lgarski muzikalni pametnici, 167)

Ko so se slovanska ljudstva v 6. in 7. stoletju n. š. naselila na Balkanskem polotoku, v Istri in vzhodnoalpskih pokrajinah, so po vsej verjetnosti imela tudi neki način glasbenega izražanja. Dokumentacije sicer za to skoraj ni, a se zdi nakazana hipoteza vendar upravičena. Glasovno oblikovanje, ki nam je v mislih, je seveda treba razumeti kot nekaj, kar se je ločilo od navadnega govora in ga je mogoče interpretirati kot petje. Potrebno je bilo za razna obredja in pomembne dogodke, ki so spremljali in bogatili življenje teh plemen. Bizantinski in arabski viri vedo povedati, da jim tudi instrumenti niso bili neznani. Tako poroča Theophylaktus Simocattes, čigar zgodovinski zapisi so nastali v dvajsetih in tridesetih letih 7. stoletja, da so v letu 592 cesarjevi ščitonosci ujeli tri može. Ti so imeli instrumente (tambure), ne pa tudi orožje ali kako drugo vojaško opremo. Ko jih je cesar Mauritius — bilo je to blizu mesta Enaton, zahodno od Herakleje, kjer je taborila njegova vojska — vprašal, iz katerega ljudstva so, so mu odvrnili, da so Slovani in imajo instrumente zato, ker ne nosijo orožja.[1] Čeravno droben in brez natančnejših pojasnil, je ta dogodek dovolj zgovoren. Skupaj z raznimi drugimi, sicer tudi zelo skromnimi viri[2] dovoli domnevo, da so južnoslovanska ljudstva v tem

---

[1] Prim. *Vizantinski izvor za istoriju naroda Jugoslavije*, zv. I, SANU, pos. izd., knj. CCXLI, Beograd 1955, 111; *Theophylakti Simocattae Historiae*, Lipsiae 1887. V tekstu navedeni pasus je iz cit. Historiae VI/2, 223—224.

[2] Mednje sodijo podatki v spisih in zapisih iz 10. st., katerih avtorji so bili npr. Konstantin Porfirogenet, Ibn-Fadlan in Ibn-Dasta. Ti in še drugi, tedanji in poznejši viri potrjujejo zgodnjo razširjenost petja in rabo raznih instrumentov. Prim. R. Palikarova-Verdeil, *La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes du IXe au XIV siècle*, Copenhague 1953, 2 ss.

času poznala in nekako gojila te in one vrste glasbo, vokalno in instrumentalno.

V 7. stoletju so prišli na vzhodni Balkan še Bolgari, ki so si podvrgli tu bivajoče Slovane in utemeljili prvo bolgarsko državo (681). Glede na to, da so bili Slovani številnejši in, tako kaže, družbeno dospelejši, pa so se njihovi zavojevalci kmalu asimilirali; slovanizirali so se, sprejeli so jezik in običaje tega južnoslovanskega ljudstva.

S tem se je strnil prostor južnoslovanskih skupnosti. Čeprav z mnogokratnimi prostorskimi menjavami in spremembami, ki so nastale iz različnih vzrokov v konfrontaciji s sosedi, a tudi med seboj, jih potem skozi stoletja vse do danes predstavljajo Slovenci, Hrvati, Srbi, Bolgari in Makedonci.

Na novem ozemlju so se južnoslovanska plemena znašla v novih razmerah, seznanila so se tudi s kulturo in s tem z glasbo dosedanjih prebivalcev. Nove možnosti in razmere so vplivale nanje potemtakem tudi, kolikor gre za glasbeno življenje. V nadaljevanju je bilo vse važno, vplivi od zunaj in lastne sposobnosti. Začel se je proces, ki je bil nadvse pomemben za nastajanje nove duhovne podobe južnih Slovanov z vsemi razlikami, ki so obstajale med njimi prej in zdaj in so jih v določeni meri ločevale zatem.

V tem procesu je imela kristjanizacija važno vlogo. Južnoslovanska ljudstva so sprejela krščanstvo v 9. stoletju: Bolgari, Srbi in Makedonci iz Bizanca, Hrvati in Slovenci iz Rima. Smer, iz katere je prihajala ta verska orientacija, je bila vplivna. Tuji, različnim središčem pripadajoči misijonarji so namreč prinašali dosežke dveh med seboj različnih kultur z namenom, da z njimi duhovno pregnetejo nove kristjane. S tem so dotekali na bolgarsko-srbsko-makedonsko območje bizantinski, na hrvatsko-slovensko pa zahodni vplivi. Ob razkolu, s katerim se je Cerkev razdelila na vzhodno in zahodno (1054), je bila postavljena pregrada vzhod—zahod, zaradi katere so se v nadaljevanju pokazale silne in mnogovrstne posledice.[3] Ne samo versko, temveč tudi kulturno, so se Bolgari, Makedonci in Srbi

---

[3] Rim in Bizanc sta bila prej tesno povezana, Zahod je od Bizanca po glasbeni strani mnogo sprejel in to velja tudi v nasprotni smeri. Z razkoloma so se te zveze zrahljale ali celo prekinile. K temu prim. C. Floros, *Über Zusammenhänge zwischen der Musikkulturen des Ostens und des Westens im Mittelalter*, MA, IV, 1975, 319 ss.

vključili v vzhodno, Hrvati in Slovenci pa v zahodno sfero. V slednjo šteje tudi Dalmacija, čeravno je Bizanc še nekaj časa obvladoval dalmatinska mesta in je to področje vse v 12. in 13. stoletje smatral za svoj sestavni del, kljub temu da je bilo že v 11. stoletju priključeno Hrvatski. Prej omenjena pregrada pa ni preprečila izdatnih zahodnih vplivov vzhodno od dalmatinskega prostora.

Pokristjanjenje je skupaj z agresivnimi težnjami nekaterih sosedov in s podobnimi dejanji, ki označujejo nekatera južnoslovanska plemena v njihovem lastnem okviru, pa tudi navzven, in ki so se večkrat konkretizirala, rezultiralo v raznih smereh, tu prej, tam pozneje.

Odkar je bil v Karantaniji v 9. stoletju uveden frankovski fevdalni red, so bili Slovenci vedno bolj izpostavljeni neposrednim nemškim vplivom, zaradi katerih se je slovensko-nemška meja postopoma pomikala niže, proti jugu in vzhodu. Sèm so prihajali tuji misijonarji in plemiči, tu se uveljavlja ravno tako tuja glasba. Vir (*Conversio Bagoariorum et Carantanorum*, 871) pove, da je opat benediktinskega samostana v Salzburgu Virgil, ki mu je bilo zaupano širjenje krščanstva med karantanskimi Slovenci, naložil škofu Modestu, da uresniči to nalogo. Ta je s svojimi duhovniki zanesel v slovenske kraje liturgično petje, kakor so ga uporabljali irski menihi. Ti so poleg keltske poznali še rimsko in ambrozijansko liturgijo in naslanjali so se na jezik ljudstva, med katerim so delovali. Važno je bilo to in ono, s pokristjanjenjem so se Slovenci prvič srečali s koralom. *Kyrie eleison*, s katerim je ljudstvo dobilo način neposrednega sodelovanja v bogoslužju, a njegovega pomena zaradi neznanja latinščine le ni dojelo, naj bi preproste ljudi odvrnil od poganskega »barbarskega« petja (*»rustice«*). Ta vzklik, ki predstavlja tudi prvo stikanje ljudskega jezika in gregorijanskega korala, je skupno s posvetno slovensko in delno še nemško cerkveno pesmijo postal bistveni element v oblikovanju melodične forme slovenske srednjeveške cerkvene pesmi, ki se je razvila med 11. in 15. stoletjem. O njej pričajo razni viri, tako prva kitica velikonočne pesmi, ki jo je okrog 1440 vpisal neki menih na zadnjo stran stiškega rokopisa, prireditve pesmi *Puer natus in Betlehem*, katere izvor sega v prehod iz 12. v 13. stoletje, in poročilo o pesmih v slovenskem jeziku z napevi v opisu življenja patriarha Filipa d'Alençona izpod peresa Marca Anto-

nia Nicolettija ter *Vocabolario Italiano e Schiauo* Gregoria Alasie da Sommaripe. »Kyrie eleison«, ki je najstarejši slovenski prošnji spev in ga je ljudstvo tekstovno deformiralo, podobno kot se je to zgodilo pri drugih Slovanih, je imel tudi pri ustoličevanju koroških vojvod na Gosposvetskem polju pomembno vlogo. O tem pripoveduje vrinek o pravicah koroškega vojvode v *Schwabenspieglu* (13. st., predloga iz 11. st.). V slovenskem obredu ustoličenja ob knežjem kamnu pri Krnskem gradu je ljudska veča pela stare obredne pesmi, vojvodo pa so vodili okrog kamna.[3a]

Zaradi naraščajoče vloge latinščine se je raba slovenskega jezika, ki jo sicer potrjujejo tudi *Brižinski spomeniki,* v obredju čedalje bolj ožila. Kapitulariji Karla Velikega, ki so za razne molitve določali ljudski jezik, v slovenskih pokrajinah očitno niso imeli enake veljave v praksi kot v nemških. Po tej strani je bila časovno omejena tudi jezikovna praksa irskih menihov. Ravno tako se med karantanskimi Slovenci ni aktualizirala praksa, ki jo je na njihovih tleh uporabljal apostol Metod in jo pozneje z bratom Konstantinom uveljavljal v Velikomoravski državi. Z jezikovnega vidika je bila zanjo pomembna cerkvena slovanščina. Omenjena brata sta jo vpeljala v bogoslužje, na začetku slovanske krščanske kulture je utegnila biti aktualna tudi v razvoju liturgičnega petja na južnoslovanskem prostoru. V glasbo sta se Metod in Konstantin uvedla v času šolanja v Kostantinoplu. To dejstvo je opora za domnevo o bizantinskem izvoru napevov, ki naj bi jih uporabljala v liturgiji.[4]

[3a] V istem viru beremo: »... fuerent in distrund vmb den selben stain vnd singent och alle klain vnd gross frowen vnd man gemainlich iren windischen laissen das ist ir windisch gesang.«

[4] Razna sporočila kažejo na to, da sta bila Konstantin in Metod v glasbi visoko izobražena, Konstantin še zlasti (R. Palikarova-Verdeil, *ib.*, 38 ss.), tudi skladal naj bi (E. Tončeva, *Problemi na starata b'lgarska muzika*, Sofija 1975, 34). Oba sta prevajala liturgične pesmi, njuno prevajanje iz grščine v staro cerkveno slovanščino naj bi zajelo tudi tekste, ki so bili peti (E. Tončeva, *ib.*). Mnenja o njuni glasbeni dejavnosti pa so različna (prim. S. Lazarov, *Die altbulgarische Musik und die Kyrillo-Methodianische Tradition*, publ. Anfänge der slavischen Musik, Bratislava 1966, 49—54; R. Palikarova-Verdeil, *ib.*, 38 ss.; E. Tončeva, *ib.*, 34 ss.). Omenjena brata naj bi spodbudila h glasbeni tvornosti pri nastajanju slovanskega bogoslužja, v katerem se petje ni mnogo ločilo od grškega in latinskega (E. Tončeva, *ib.*, 34, 35). Tej domnevi gre glede na pomanjkljivo gradivo samo hipotetična veljava in ta podobno tudi na-

Po Metodovi smrti (885) so njegovi učenci morali zapustiti Velikomoravsko. Poslej so omenjeno prakso in z njo petje uspešno širili na makedonsko-bolgarskem in delno še hrvatskem prostoru.

Pri Hrvatih se je v stoletjih po pokristjanjenju državna samostojnost menjavala s politično odvisnostjo od Frankov, Madžarov in Benetk, pozneje deloma tudi od Turkov. V personalni uniji z Madžari (1102) se je madžarski vpliv kajpak zvečal. Ko so se v 16. stoletju Madžari skupaj s Hrvati vključevali še v sestavo avstrijskega državnega reda, pa so se na Hrvatskem začeli stopnjevati tudi nemški vplivi, ki so bili v določeni meri tu sicer že prej. Na hrvatskih tleh je dominirala rimska cerkev, kar hkrati pomeni vraščanje Hrvatov v zahodno sfero. Tudi tu je postal, podobno kot pri Slovencih, gregorijanski koral sestavni element liturgičnega obredja. Le v Dalmaciji so se zaradi že opisane situacije bizantinski vplivi kazali še v času, ko so madžarsko-hrvatski vladarji to ozemlje že smatrali za svoje, ne glede na to, da so imeli Benečani občasno to in ono dalmatinsko mesto v svoji lasti. Zato se zdi upravičena domneva, da so ponekod na dalmatinskem območju v liturgiji uporabljali tudi napeve, ki niso bil v repertoarju zahodnega korala, namreč napeve bizantinskega tipa, kot na primer v Zadru pod konec 12. stoletja. Podobni so bili pojavi v nasprotni smeri: v bizantinsko liturgijo so našli pot tudi nekateri napevi zahodnega obredja. Vse to značilno govori o medsebojnem prepletanju rimskih in bizantinskih vplivov na tem ozemlju.

S prihodom Metodovih in Konstantinovih učencev so se na severnem dalmatinskem prostoru pojavili še njihovi vplivi. Nastaja liturgija, katere začetki segajo na teritoriju bizantinske Dalmacije v 10. stoletje. Ta ni več v latinščini, ampak v stari cerkveni slovanščini. Novo jezikovno obliko liturgične prakse je bizantinska cerkvena oblast tolerirala, medtem ko so ji lokalne oblasti, Rimu naklonjena duhovščina in sam Rim nasprotovali. Vendar se je ta nova praksa, znana pod imenom *glagoljaštvo,* uveljavila. V 14. in na začetku 15. stoletja se je še utrdila, tudi določbe raznih sinod, ki so jo hotele omejiti, niso uspele. Nazadovati je začelo glagoljaštvo šele v 19. stoletju,

---

vedbi, po kateri naj bi srednjeveško bolgarsko kultno glasbo poleg bizantinskih vplivov označeval še duh izvirne bolgarske ljudske tradicije (prim. E. Tončeva, *ib.*, 49).

a je nato spet oživelo in se aktualiziralo na obsežnem področju od vključno Istre do srednje Dalmacije.

To liturgijo je spremljalo petje duhovnika in ljudstva. Ni bilo zapisano, prenašalo se je ustno. Kakšno je bilo sprva, lahko samo domnevamo, zanesljivo ga ni mogoče rekonstruirati. Skozi stoletja se je gotovo spreminjalo. Prvi opis glagoljaškega petja je iz 18. stoletja, ko so vanj že prodrli elementi ljudske posvetne pesmi. V petje stalnih delov maše so jih v vedno večjem številu vnašali sodelujoči laiki. V tem času so se melodije liturgičnih tekstov svobodno oblikovale. S stapljanjem cerkvene in ljudske glasbe je nastal specifičen tip liturgičnega petja, katerega temeljne značilnosti so se v zadrski škofiji ohranile vse v sredino 19. stoletja.

Glagoljaško petje, na katero sta vplivala rimski in verjetno tudi bizantinski koral, je po svoji strukturi značilno. Melodične linije se gibljejo brez večjih skokov. Najpogostnejše so tonske vrste v obsegu kvarte ali kvinte s poltonskim postopom med drugim in tretjim tonom. Diatonične so, a so v njih sledovi intervalov, ki znatno odstopajo od poltonske sistematike. To največkrat dvoglasno petje temelji na svobodnem ritmu besede, katere struktura je izhodišče za oblikovanje melodike.[5]

Temu, glagoljaškemu petju gre pomen zaradi mnogovrstnosti liturgične prakse, ki se je s kristjanizacijo ali kmalu zatem pojavila na hrvatskem prostoru, nadalje zaradi staroslovanskega kot liturgičnega jezika in zaradi svojevrstne glasbene strukture.[6]

Pokristjanjenje je močno odsevalo tudi drugod v glasbi, pri Srbih, Bolgarih in Makedoncih, ko so k njim začeli pritekati

---

[5] Za podrobnosti gl. J. Bezić, *Razvoj glagoljaškog pjevanja na zadarskom području*, Zadar 1973.

[6] Glagoljaško petje je bilo in je še predmet intenzivnega raziskovanja ter preučevanja. V tej zvezi so nastali številni prispevki, med njimi poleg cit. Bezićevega npr. V. Žganec, *Proučavanje glagoljaškog pjevanja na otoku Krku 1955.* Ljetopis JAZU, knj. 62, 1957; isti, *Istraživanja glagoljaškog pjevanja na otocima Krku, Rabu i Pagu*, ib., knj. 63, 1959; isti, *Podrijetlo melodija hrvatskoga glagoljaškog pjevanja*, Mužički folklor, I, 1962; isti, *Pjevanje u hrvatskoj glagoljaškoj liturgiji*, Narodno stvaralaštvo, 1969; C. Rihtman, *O poreklu staroslovanskega obrednega petja na otoku Krku*, MZ, IV, 1968; E. Koschmieder, *Stand und Aufgaben der Erforschung der litugischen Musik der Glagoliten in Jugoslawien*, Slovo, 1960.

vplivi bizantinske kulture. Prevzem krščanske vere je pomenil tudi sprejetje bogoslužnega reda in petja vzhodne Cerkve ter uvedbo grščine v liturgiji. Proces prenašanja tuje liturgične prakse je bil tu podoben kot na hrvatsko-slovenskem prostoru, le da je izšel iz Konstantinopla, kar je povzročilo občutne razlike. Poleg tega je bil tu v posledicah zaradi geografske, politične in ekonomske pomembnosti pokrajin, ki so jih zasedali Srbi, Bolgari in Makedonci, še mnogo bolj zapleten. Upoštevati je še treba, da si je zahodna, rimska Cerkev intenzivno prizadevala za razširitev svojega vpliva tudi na ta ozemlja. V tem je delno uspela v Bosni in za nekaj časa tudi v Bolgariji, kjer so po kristjanizaciji delovali tudi rimski misijonarji. Po tej poti, zavoljo takih stikov, se je v 9. stoletju najbrž preneslo v Italijo nekaj liturgičnega petja, za katero je značilno, da je bilo podobno bizantinskemu, a vendar nekoliko drugačno in je znano kot *sequentia bulgarica;* vniknilo je celo v gregorijansko petje. Sicer pa rimski misijonarji niso imeli uspeha: po sklepu VIII. ekumenskega koncila se je Bolgarija leta 870 priključila patriarhatu v Konstantinoplu, kar je zanjo pomenilo tudi preorientacijo vplivnih sfer, z zahoda na vzhod, od Rima k Bizancu.

Že kmalu zatem je na makedonsko-bolgarskem prostoru nastopil in vplival nov moment. V letu 886 ali 887 sta tu skupaj s svojimi privrženci našla zatočišče Klement in Naum, učenca Konstantina in Metoda. Vplivi njunih prizadevanj so z makedonskega in bolgarskega segli tudi na srbski prostor. Vsak od njiju je ustanovil svojo šolo, prvi v Ohridu, drugi v Preslavu. Le-ti sta bili važni za nastajanje slovanskih spisov in prevajanje tekstov iz grščine v cerkveno slovanščino, kar je podpiralo težnjo za slaviziranje Cerkve in izpodrivanje bizantinskih vplivov. Klement je bil tudi pesnik in muzik, viri še ponujajo domnevo, da je prevajal liturgične pesmi v staro slovanščino. Ko opisuje njegovo življenje pravi Theophylactus, nadškof ohridski (1094—1107),[7] da je Klement poučeval klerike v petju psalmov, ki naj bi jih v nekaterih primerih tudi uglasbil. V njegovi pevski šoli so se kleriki verzirali v liturgičnem petju,

---

[7] Ta časovni razpon navaja S. Lazarov, ib., 50, ki se v svojem opisu Klementa opira na publikacijo *Theophylaktos Ochridski, Žitie na Kliment Ochridski,* Sofija 1955. Medtem postavlja R. Palikarova-Verdeil, *ib.*, 57, tega ohridskega nadškofa v čas 1078—1107.

v notaciji, v tedanji bizantinski glasbeni teoriji nasploh. Podobno poroča o Klementu Ohridskem tudi arhiepiskop Demetrios Chomatianos (1216—1234). Zdi se, da so se v Klementovi šoli izobrazili številni dobri pevci. Nadškof Theophylaktus jih je cenil enako kot cenjene bizantinske, kar veliko pove in podpira omenjeno domnevo. Ta šola je bila očitno važna, bizantinsko glasbo je uspešno posredovala južnoslovanskim ljudstvom. Tudi Naumova je imela soroden pomen in ravno tako pripravljala pevce za liturgijo.

Klement je bil nosilec slovanske cerkvenoglasbene tradicije, ki je bila blizu ljudskemu občutju. Po njegovi smrti se je delo, ki ga je začel, nadaljevalo in je še kakih sto let zatem izžarevalo svoj vpliv. Tradicija, ki jo je ustvaril in je imela svoje korenine v naporih Metoda in Konstantina, je bila živa v času prve (do 1018) in deloma še druge bolgarske države. To potrjuje tudi poslanica, ki jo je leta 972 papež Janez XIII. naslovil češkemu vojvodi Boleslavu II. V njej dovoljuje ustanovitev škofije v Pragi, vendar s pripombo ali bolje željo, da služba božja ne bo po ritualu ali sekti bolgarskega ali ruskega ljudstva in ne v slovanskem jeziku. Ko so bili med leti 1018 in 1187 Bolgari in Makedonci pod bizantinsko dominacijo, pa je začela grščina v bogoslužju postopoma izpodrivati slovanščino, tudi petje je bilo grško.

Do ustanovitve prve srbske države v drugi polovici 12. stoletja ni virov, ki bi kaj točnejšega povedali o srbskem cerkvenem petju. V času, za katerega gradivo manjka, je najbrž bila situacija pri Srbih podobna tej pri Bolgarih in Makedoncih. Verjetno so tudi na teh etničnih prostorih prevladovali, zlasti v zgodnji dobi, bizantinski vplivi. V opisu, ki ga je namenil smrti svojega očeta, govori sv. Sava, utemeljitelj srbske Cerkve, na način, iz katerega je mogoče domnevati, da so Srbi peli nekoliko drugače, kot je predpisovala bizantinska liturgija.

Nacionalne tradicije, ki so kljub asimilaciji in prevzemanju zunanjih vplivov obstajale na vzhodnem in v določenem obsegu tudi zahodnem delu južnoslovanskega prostora, so tako pomenile ne samo jezikovno, ampak tudi glasbeno nekatere odklone od bizantinske in rimske liturgije. Razloge zanje je treba iskati v odporu proti verskim in ekonomskim pretenzijam visokega klera. Med take odklone šteje tudi *bogomilstvo*, ki idejno nima nič skupnega z glagoljaštvom in njegovo litur-

gično prakso. Pojavilo se je v 10. stoletju pri Bolgarih in se je od tam širilo vse do Bosne in Dalmacije.[8] Čeravno so bogomili imeli privržence tudi med plemstvom in celo med vladarji, sta jih cerkvena in posvetna oblast preganjali. V Bosni, ki je bila v prvih stoletjih drugega tisočletja interesna sfera Bizanca, Srbov in Madžarov in je bila njena samostojnost zato podobno labilna kot tista med Bolgarijo, Bizanc in Srbijo razpete Makedonije, je rimska kurija proti njim v prvi polovici 13. stoletja ostro ukrepala. Nasprotnike so imeli tudi v Bolgariji. Tam je cerkveni zbor leta 1211 izrekel anatemo nad odstopi od bizantinskih kanonov, s tem tudi nad bogomilstvom. Ali in kako je to gibanje vplivalo na obredno petje, je vprašanje, na katero ni mogoče odgovoriti, konkretno gradivo za ta namen manjka.[8a] Upravičena se zdi hipoteza, da je bogomilstvo odmevalo tudi v življenju srbske pravoslavne cerkve in s tem povzročilo neke spremembe v liturgiji ter njeno oddaljevanje od bizantinske cerkve. V konsekvenci to dopušča nadaljnjo domnevo, da se je v 12. stoletju začelo tudi srbsko obredno petje oddaljevati od bizantinskega, kar se kaže v težnji za poenostavljanjem bizantinskih napevov in v prilagajanju lokalnim oblikam liturgične glasbene prakse. Ko je v drugi polovici 12. stoletja tudi srbska država do bogomilstva zavzemala negativno stališče, se je pokazala potreba po reformi cerkvenega petja, ta tudi zavoljo tega, ker je bizantinska cerkev sprejela hagiopolitsko ali jeruzalemsko tradicijo, ki se je v srbski cerkvi uveljavila na začetku 13. stoletja.

V času, ko so se pojavljali razni odkloni, ki se niso skladali s predpisano liturgijo, se je morala tako vzhodna kot zahodna Cerkev spoprijemati še s poganstvom. To se je le

---

[8] Literatura o tem verskem gibanju, ki je imelo tudi socialna ozadja, je obsežna. V njej najdemo tudi trditev, da so imeli v Italiji in Franciji nadaljevalci bogomilstva važno vlogo v zahodnoevropski glasbeni renesansi in renesansi nasploh. Prim. S. Petrov-H. Kodov, *Starob'lgarski muzikalni pametnici — Old Bulgarian Musical Documents*, Sofija 1973, 22, 25. K temu gl. tudi S. Lazarov, Die Bogomilen und die Musik, v: Grazer musikwissenschaftliche Arbeiten, 1, 1975, 77—101.

[8a] Proti bogomilski hereziji je že v 10. stoletju nastopil duhovnik Kosmas; ta je ob tej priložnosti govoril tudi o guslah, plesih in pesmih, ki so razširjene med ljudstvom in so to obsojali. Prim. S. Djoudjeff, *Johannes Kukuzeles und die mittelalterliche bulgarische Musik*, Beiträge zur Musikgeschichte Osteuropas, Wiesbaden 1977, 241.

počasi in nerado umikalo krščanstvu, še posebno zato, ker se je cerkev oddaljevala od ljudstva in se je zaradi tega preprosti človek še toliko bolj oklepal ostankov svoje nekoč svobodne preteklosti. Obdržalo se je še dolgo po pokristjanjenju. Z namenom, da bi ga čimprej zatrla, je cerkev uporabljala razne metode. Tako je na primer sprejela precej poganskih običajev in jim vtisnila krščanski videz. Ravno zato je mogoče v mnogih pesmih za razne verske praznike najti pogansko poreklo. V vrsto pokristjanjenih običajev sodi tudi epifanija, katere poganski izvor potrjuje *Euchologium Sinaiticum*. Nov način je iz latinske *calendae* privzel naziv *koleda*, ki se je na južnoslovanskem prostoru z bogato glasbeno opremo ohranil skozi stoletja.

Navzlic tem in onim odklonom, ki so bili bolj ali manj učinkoviti in za krajši ali daljši čas nastopajo po kristjanizaciji, se je krščanstvo pri južnih Slovanih utrdilo povsod in v vsem, tako tudi kar se tiče liturgične glasbe. Za podrobnejšo osvetlitev tega vprašanja so viri razmeroma redki. Precej slovanskih rokopisov je namreč grški kler uničil, mnogi so izginili tudi zaradi elementarnih nesreč, bojev in še iz drugačnih vzrokov, tudi zategadelj, ker so pozneje domačinom postali nerazumljivi. Tako jih niso znali prav vrednotiti in so jih tudi oni uničevali. Smemo pa še domnevati, da doslej kak vir še ni odkrit, raziskovanje je šele v začetni fazi. To velja tako za bolgarsko-srbsko-makedonski kot hrvatsko-slovenski prostor, za slednjega sicer manj. Navzlic ne kdove kaj številnim virom pa vendar lahko ugotovimo, da se je liturgija v Bolgariji, Makedoniji in Srbiji ravnala po bizantinskih predpisih, na Hrvatskem in Slovenskem pa po rimskih.

Gradivo, ki je na voljo in je v raznih samostanskih, katedralnih in drugih arhivih na južnoslovanskem prostoru in tudi zunaj njega, na primer na Atosu, v bibliotekah v Atenah, Bologni, Vatikanu, Münchnu, Oxfordu, Moskvi in drugod, omogoča delno rekonstrukcijo situacije, kakršna nas zanima v tej zvezi.

Na vzhodnem, to je bolgarsko-srbsko-makedonskem prostoru je bilo liturgično petje nasploh bizantinskega izvora. Bilo je enoglasno in imelo je pomembno vlogo pri obredih in raznih svečanostih. Grške melodije so se v danih primerih prilagodile prevedenim tekstom. Sčasoma se je število pesmi

pomnožilo, pele pa so se na že obstoječe melodije. Take melodije so bile nekaki modeli, verjetno napevi oktoehosa-osmoglasnika, to je proprijev za nedelje cerkvenega leta, ki so bili urejeni po cerkvenih tonovskih načinih.[8b]

Na bolgarsko-makedonskem prostoru, kjer je bila bizantinska ekfonetična notacija sprejeta v 11. stoletju, je bila kmalu po pokristjanjenju uvedena bizantinska liturgična glasba. Vendar se zdi, da je ta glasba tu šla v času visokega vzpona kulture, to je od sredine 9. do sredine 10. stoletja, precej samostojno pot, kar je treba pripisati delu in vplivu Klementa Ohridskega. To posredno potrjujeta dva rokopisa, *Triphologion* iz bolgarskega samostana Zograf na Atosu in *Psalterium Bononiense*. Prvi je iz 13. stoletja in v staroslovanščini; notacija, ki je uporabljena v njem, ima neke posebnosti, kar pa še ne opravičuje domneve, da bi v tem primeru šlo za poskus oblikovanja izvirne bolgarske notacije.[9] Drugi rokopis je nastal po letu 1230 blizu Ohrida.[10] Poleg teh dveh dokumentov je za cerkveno glasbo tega časa in prostora važen še *Sinodikon carja Borila*, ki vsebuje že omenjeno poročilo o koncilu iz leta 1211.[10a] Poleg teksta, ki se nanaša na heretike, obsega še aklamacije v čast vladarjev, patriarhov in plem-

---

[8b] K temu prim. D. Petrović, *Byzantine and Slavonic Oktoechos until* the 15th Century, MA, IV, 1975, 175—190; ista, *One Aspect of the Slavonic Oktoechos in four Chilandari Music Manuscripts*, IMS Report of the Eleventh Congress, Copenhagen 1972, II, 766—774; ista, Osmoglasnik u muzičkoj tradiciji južnih Slavena od IX do kraja XVIII veka, dis. 1979, rkp.; ista, Church elements in Serbian ritual songs, v: Grazer musikwiss. Arbeiten, 1, 1975, 109—125. Dalje še prim. K. G. Fellerer, *Musikalische Beziehungen zwischen Ost- und Mitteleuropa in der Zeit der Renaissance*, MA, IV, 1975, 301 ss. Fellerer opozarja na povezanost med vzhodom in zahodom po liniji gregorianke, ki je obstajala že v predrenesančni dobi in je bila aktualna tudi za južnoslovanski prostor.

[9] Prim. R. Palikarova-Verdeil, *ib.*, 227.

[10] Ta psalterij je pisan v cerkveni slovanščini bolgarske redakcije (prim. R. Palikarova-Verdeil, *ib.*), mnogi psalmi so opremljeni z znaki ekfonetske notacije. Zanj je rečeno, da kaže nadaljevanje tradicije, ki jo je s svojo pevsko šolo ustvaril Klement Ohridski in je trajala še nekako štiri stoletja po njegovi smrti (prim. S. Petrov-H. Kodov, *ib.*, 54). Rkp. hrani univerza v Bologni.

[10a] Prim. S. Lazarov, *The Synodikon of Tsar Boril and the Problem of Byzantino-Bulgarian Musical Relations*, Studies in Eastern Chant, II, 1971.

stva. Za zgodovino glasbe so važni štirje teksti z notacijo, ki je na prehodu iz srednjega k poznobizantinskemu tipu. Glasbeni tekst je domnevno nastal po literarni ekspoziciji (zač. 13. stoletja) in pred njenim prepisom (14. stoletje). To kaže, da so v Bolgariji reformo bizantinskega glasbenega sistema prevzeli neposredno zatem, ko se je opravila. Duhovščini je torej bila bizantinska notacija znana, ta jo je bila očitno tudi sposobna uporabljati. Sinodikon spada med doslej najstarejše in tudi najpomembnejše dokumente, ki so dokaz za glasbene stike tega dela južnoslovanskega prostora z Bizancem. Iz njega je mogoče sklepati, da je bil v tem času pri Bolgarih grški jezik v petju v navadi: potem ko je bil tekst prebran v cerkveni slovanščini bolgarske redakcije, so ga pevci peli v grškem jeziku.[11]

Kaže, da je iz teh stoletij tudi tako imenovani *bolgarski rospev*,[11a] ki je sicer zapisan v ruskih rokopisih 17.—18. stoletja in je bil nekoč zelo razširjen v jugozahodni ruski cerkvi. Loči se tako od ruskih kot od bizantinskih liturgičnih melodij in je važen vir za preučevanje razvoja srednjeveškega bolgarskega cerkvenega petja. V njem so opazni tudi vplivi bolgarske posvetne ljudske pesmi. V času, ki loči njegov nastanek in zapis, se je v svoji strukturi najbrž znatno spremenil.

Za liturgično petje na srbskem in tudi bosanskem prostoru tam, kjer je obstajalo pravoslavje, do konca 12. stoletja rokopisi niso ali še niso znani. Za 13. stoletje in pozneje so

---

[11] Nevme so samo nad grškim tekstom, cerkvenoslovanski jih nimajo. Mnenja o poreklu napevov, ki so v cit. Sinodiku, so različna. Poleg trditve, da pripadajo bizantinski glasbeni tradiciji, se omenja možnost, da so v njih tudi elementi lokalne tradicije. Gre torej za vprašanje, ali so bizantinski ali od le-teh močno vplivani. E. Borisova-Tončeva (Tontschewa) domneva, da pripadajo ti napevi neobizantinski pevski tradiciji, vendar dopušča možnost, da je na njihovo formiranje ustvarjalno vplival nekdo iz literarne šole patriarha Eftima (E. Borisowa-Tontschewa, *Die Kirchenmusik in der literarischen Schule Eftimis zu Tirnovo, 14. Jahrhundert, Synodik des Zaren Boril,* MA, IV, 1975). K temu še prim. R. Palikarova-Verdeil, *ib.*, 213—215; S. Lazarov, *Sinodikat na car Boril kato muzikalno-istoričeski pamiatnik,* Sofija, IBAN, VII, 1960; isti, *The Synodikon of Tsar Boril . . .*, ib.; E. Tontschewa, *Opit za identificiranie na nieizvestnija nieven znak ot Sinodika na car Boril,* B'lgarsko muzikoznanie, I, 1971; C. Floros, *ib.*, 321.

[11a] Prim. E. Tontschewa, *Kompositions- und Strukturbesonderheiten des »Bolgarski rospew«*, MA, III, 1972, 33—65.

teksti pesmi, ki so v čast srbskih svetnikov v rokopisnih liturgijah, največkrat prevodi iz grščine v cerkveno slovanščino. Med njimi so tudi taki, za katere ni grških izvirnikov in jim zato gre še poseben pomen.

Pred teksti je ponavadi oznaka za modus, sami teksti pa so brez nevm. To pravi, da so bile melodije podajane ustno in verjetno niso bile melizmatične, temveč silabične. Pevci so bili menihi, redovnice, gojenci samostanskih šol in tudi laiki. Dirigiral jim je *domestik,* vodja te ali one kantorije, ki je z gibi roke naznačeval potek melodij in način izvajanja tonov. Petje je bilo enoglasno, njegovo širjenje je osnovanje avtonomne srbske cerkve (1219) verjetno bistveno podprlo.

Za prvo srbsko cerkveno pesem velja ta, ki se je nanašala na sv. Simeona (Štefan Nemanja). S svojimi učenci jo je sestavil njegov sin nadškof Sava in je, brez glasbenih znakov, v nekem rokopisu iz prve polovice 13. stoletja. Pred vsako pesmijo tega rokopisa je oznaka cerkvenega modusa, v katerem se pojejo napevi. Najbrž so bile péte tudi druge religiozne pesmi, ki spadajo v srednjeveško srbsko literaturo. Utemeljena se zdi domneva, da so z uvajanjem srbskih elementov v cerkveno slovanščino vnikale tudi nacionalne značilnosti, ki so utegnile odsevati v cerkvenem petju. Med važne spomenike štejeta zbornik iz leta 1431, najstarejši srbski glasbeni rokopis, katerega sestavljavec je bil menih David *Redestinos,*[11b] in zbornik iz leta 1453, v katerem je na treh mestih zabeleženo, da je avtor pesmi, ki so v njem, *Joakim,* menih in domestik Srbije.[12] Za srbski srednji vek je bil dragocen tudi rokopisni

---

[11b] A. Jakovljević, *David Redestions, Monk and Musician,* Studies in Eastern Chant, 1973, III, 91—97.

[12] Po podatkih, ki so na voljo, je že nekaj prej kot srbski domestik deloval Joan (Joannes) *Harsianites,* ki naj bi bil odličen, v Bizancu in Srbiji znan muzik. Živel naj bi bil v 2. polovici 14. ali na začetku 15. st., kot muzik pa bi naj bil aktiven verjetno med 1347—1385. Glede na to, da je bil v vseh njegovih doslej znanih glasbenih delih uporabljen grški jezik (prim. A. Jakovljević, *Ioannes Harsianites, Domestikos Serbias,* cit. Beiträge zur Musikgeschichte Osteuropas, 268), bi utegnil biti grškega rodu. Če velja časovna postavitev njegovega delovanja, je bil najzgodnejši ustvarjalec v srednjeveški Srbiji, čigar dela so se ohranila (prim. *ib.,* 268). K temu še gl. M. Velimirović, *Joakeim, Monk of the Harsianites Monastery and Domestikos of Serbia,* Recueil de travaux de l'Institut d'études byzantines, VIII, Beograd 1964.

zbornik cerkvenih pesmi, ki je iz sredine 15. stoletja in je bil uničen na začetku druge svetovne vojne, vendar se je od njega ohranilo dvanajst fotokopij.[13] Ta zbornik s kukuzelsko, poznobizantinsko nevmatično notacijo, je bil v grščini in cerkveni slovanščini srbske redakcije. Glasbeno je zanimiv zaradi dveh himen, ki sta bili delo *Stefana Srba* (ok. 1458), domestika na dvoru Lazara Brankovića; vzdevek (Srb) priča o njegovem narodnostnem poreklu. Iz teksta je razviden tudi njegov poklic (domestik). Glasbena zasnova teh dveh himen kaže bizantinski vpliv. Ta je zaznaven tudi iz ponavljanja nekaterih melodičnih formul v celoti ali z manjšimi variantami. V tem rokopisu je še zanimiva stran, ki ima štiri sheme. Vsaka od teh ima šest koncentričnih krogov, v katerih je v grščini zapisano, da gre za petje po Kukuzelu. Okrog krogov so lestvice z znaki za vsako avtentično oktavno vrsto.[13a] Tudi to potrjuje, da so v srednjeveški Srbiji bizantinsko glasbeno teorijo poznali in uporabljali v praksi. Omenjeni vir je sicer pomanjkljivo ohranjen, a je tudi tak pomemben za spoznavanje srbskega cerkvenega petja pod koncem srednjega veka. Veljava mu gre tudi še zato, ker je zapis o glasbeniku srbskega rodu, ki je, čeravno v širokem pomenu besede, deloval tudi kot ustvarjalec.

Za čas od prve polovice 15. stoletja dalje so bili odkriti še nekateri liturgični fragmenti z bizantinskimi nevmami, važni dokumenti za zgodovino tedanjega srbskega glasbenega življenja. Tudi z njimi si je mogoče vsaj v glavnem predstavljati, kako so nekoč peli v srbskih samostanih in cerkvah. Na temelju gradiva lahko domnevamo, da so bili pevci v notaciji dobro verzirani in so obvladali teorijo, pa tudi grški jezik. Poleg že omenjenih glasbenikov se za ta čas navajata kot

---

[13] Gl. D. Stefanović, *Izgoreli neumski rukopis br. 93 beogradske Narodne biblioteke*, Bibliotekar, XIII, 1961. Prim. še isti, *Two Bilingual Music Manuscripts from the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Actes du XIVe Congrès International des Etudes Byzantines 1971, Bucarest 1976, 575 ss.; S. Maksimović, *Some Elements of Melodic Construction in Serbian Chant of the Fifteenth Century*, MA, IV, 1975, 163 ss.

[13a] Za podrobnejše podatke o Stefanu Srbu gl. D. Stefanović, *The Works of Stefan the Serb in Byzantine Music Manuscripts of the XVth and XVIth Centuries*, MZ XIV, 1978, 13—18, in še drugo ustrezno, v dodatku navedeno literaturo.

avtorja napevov še *Isaija Srb* in *Nikola Srb*. Za tedanje glasbeno delo se zdi zanimiva pripomba grškega teoretika Manuela Chrysaphesa (15. stoletje) na neki kompoziciji, češ da je bila ta zložena v Srbiji.

Z vprašanjem notacije in liturgične pevske prakse v pravoslavnem delu južnoslovanskega prostora je tesno zvezana osebnost že omenjenega Joana Kukuzela (Kukuzeles).[13b] O njegovem življenju vemo malo in ravno tako malo o njegovem delu. Edini vir o tem je opis izpod peresa neznanega avtorja, za katerega kaže, da ni bil Grk, in skrajšana verzija tega opisa, katere avtor je bil grški pesnik Agapios Kretski (17. st.). O tem, kaj naj bi bil Kukuzel po narodnosti, so navedbe različne. Nekateri pisci trdijo, da je bil bolgarskega ali makedonskega porekla. Dodali bi še lahko nadaljnje in drugačne domneve. Vse so hipotetične, zaradi manjkanja trdne, zanesljive dokumentacije se o tem definitivno ne tako ne drugače ni mogoče izreči. To navsezadnje tudi ni važno, čeravno bi bilo zanimivo vedeti, iz katerega ljudstva je izšel. Če smemo zaupati zelo skromnemu gradivu, ki zveni bolj kot legenda in manj kot nedvoumen vir, naj bi po materini strani bil slovanskega rodu. Rojen naj bi bil — tudi o tem se navedbe med seboj ločijo — v Dyrrachiumu (Durres, Durazzo) in je očeta kmalu izgubil. Ker je imel lep glas, so ga po takratni navadi poslali v imperialno šolo v Konstantinoplu, da bi se izšolal v glasbi. Čez nekaj časa je dobil od cesarja dovoljenje, da obišče mater. Ob srečanju naj bi mu mati tožeče, v pojočem načinu, rekla — te besede so v vseh prepisih rokopisa bolgarske, pisane pa z grškimi črkami —: »Moj dragi otrok, Joan, kje si?« Ko se je vrnil na imperatorjev dvor, naj bi bil ponovil to »melodijo«, kot jo imenuje literatura, ki o tem razpravlja, in iz tega ustvaril svojo naj pomembnejšo »skladbo«, znano kot *Polyeleios Bolgarke*. Nekoč pa je imperatorja obiskal neki menih z Atosa. Ko se je vračal v svoj samostan, je Kukuzel pobegnil z dvora in mu sledil. Prišel je na Atos in tu kot pevec v samostanu sv. Atanazija živel do konca svojega življenja. Kot to je vprašljivo tudi navajanje časa, v katerem je

---

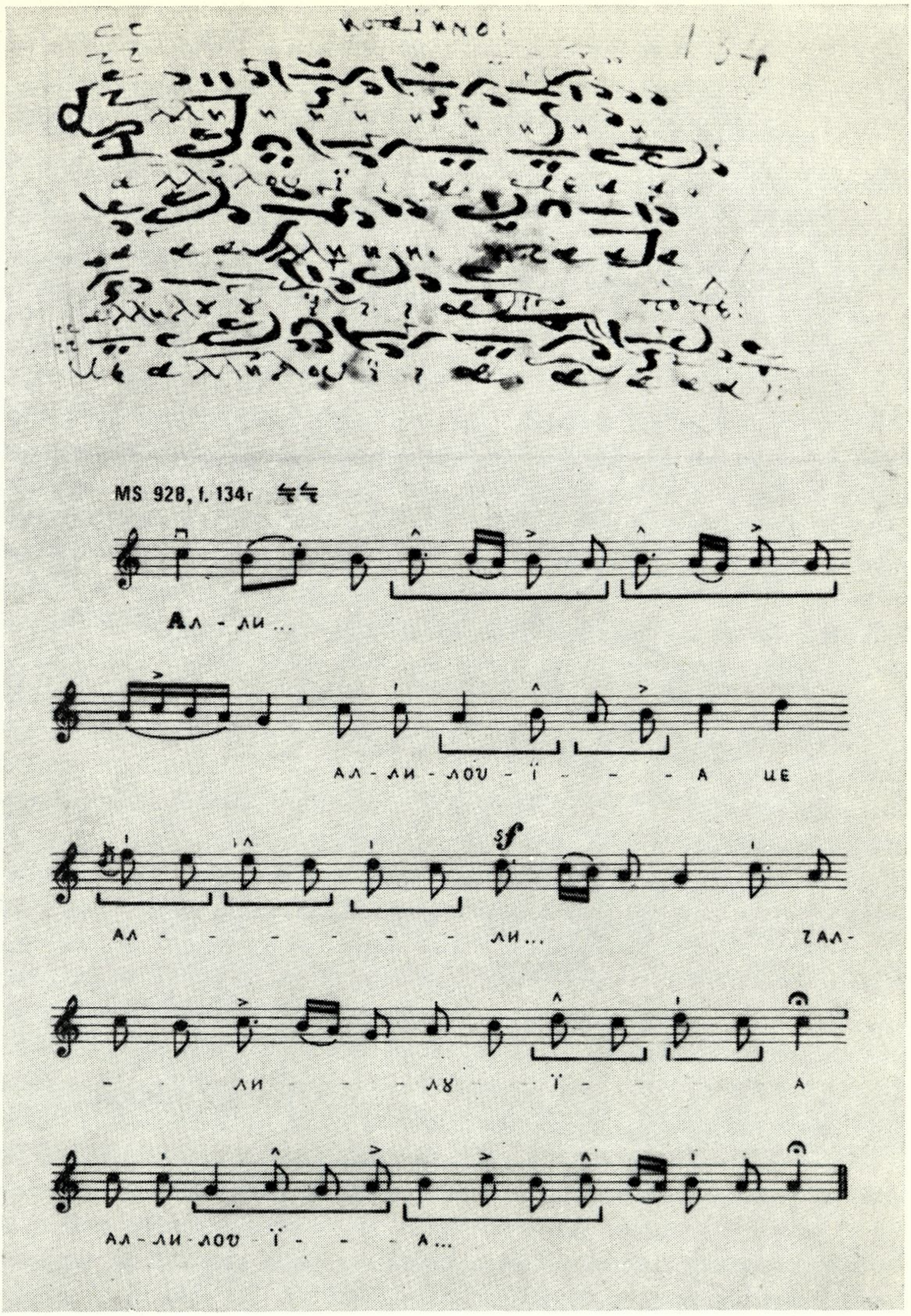
[13b] Za biografske in bibliografske podatke gl. MGG 8, 1960; LaM I, 1157; RiemannL 1, 979—980 in supl. l, 691; Larousse I, 506—507; Fasquelle II, 714—715; ME II², 397; EMS, 195.

živel ta človek. Pisci ga postavljajo v širok razpon med 11. in 15. stoletjem, najverjetneje pa je živel in deloval nekje v 14. stoletju.[14]

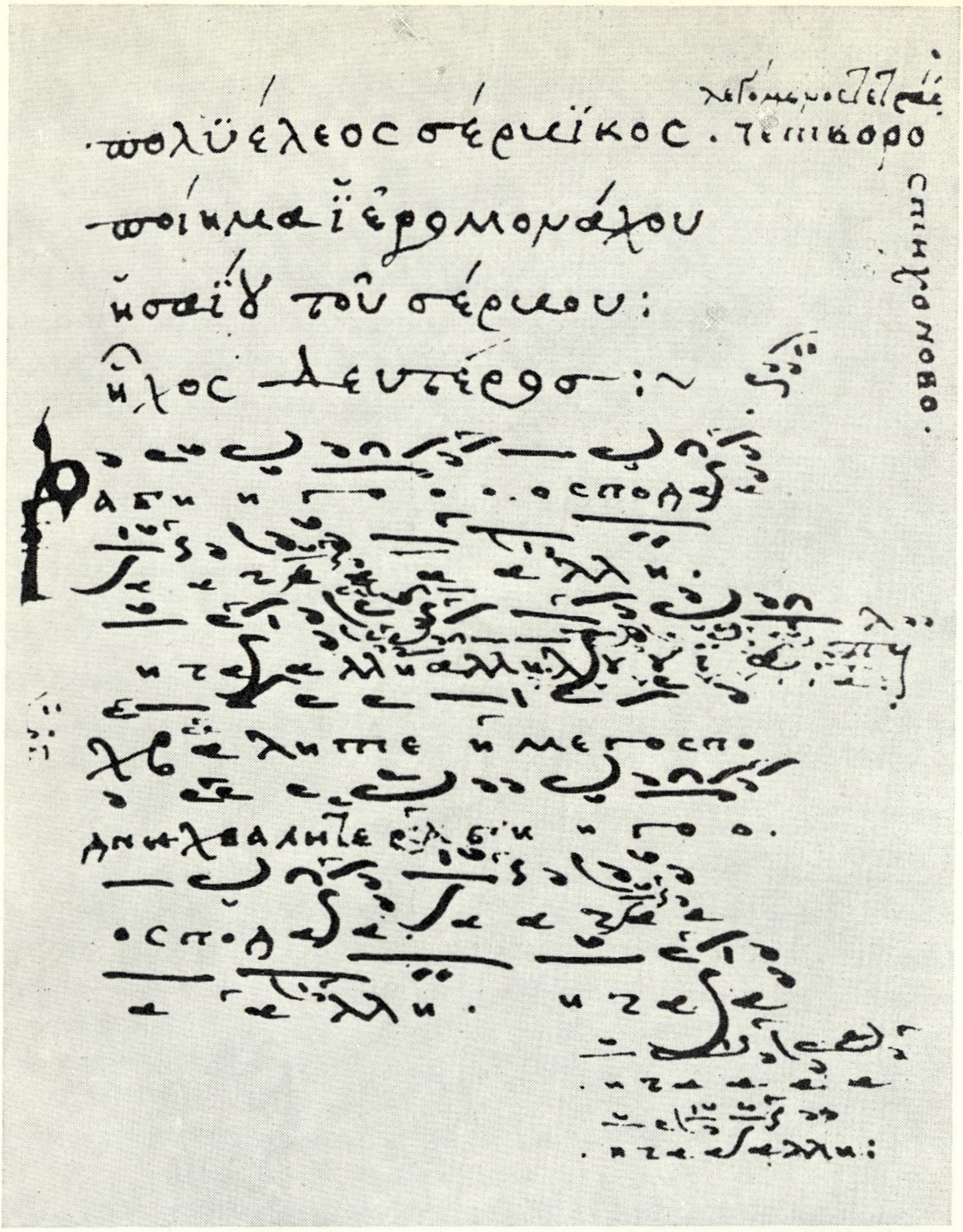
Kukuzel se uvršča med glavne reformatorje pravoslavnega petja in notacije. Slednja je postajala v zvezi s spremembami značaja cerkvenega petja čedalje bolj komplicirana. To je zahtevalo njeno reformo, do katere je tudi prišlo in je v njej, kakor povedo viri, Kukuzel bistveno sodeloval. Pripisujejo mu pomnožitev nevm in heironomičnih znakov, pa tudi uvedbo novega melizmatičnega stila. Ta je razviden iz njegovih spevov, ki jih je zapustil razmeroma precej. So v neobizantinski notaciji, seveda enoglasni, v primerjavi s tradicionalno bizantinsko liturgično glasbo bolj komplicirani in bogatejši z melizmi. Poleg lastnih glasbenih del te vrste naj bi bil Kukuzel oblikoval še več melodij drugih avtorjev in jih obogatil z melizmi. Bil je tudi pisec nekaj spisov s področja glasbene teori-

---

[14] O Kukuzelovem življenju je bilo mnogo napisano, interpretacije pa se deloma razhajajo. Tako npr. beremo, da mnoga dejstva govorijo v prid trditvi, da je bil makedonski Slovan in rojen v vasi Džemerci pri Debru (D. Ortakov, *Approaches to the Study of Macedonian Musical History*, IRASM, VI, 1975, 311; isti, *Das Musikschaffen in Mazedonien*, publ. Musikschaffen der Völker und Nationalitäten Jugoslawiens, Zagreb 1978; T. Skalovski, *Jovan Kukuzel*, Nova Makedonija, 18. 1. 1975), pa tudi, da je bil »célèbre Magister et compositeur grec«, vendar evidentno bolgarskega rodu (R. Palikarova-Verdeil, *ib.*, 193, 200) ali bizantinski himnograf bolgarskega porekla (E. Borisowa-Tontschewa, *ib.*, 48; ista, *Prepisi na hironomičeskoto pevčesko upražnenie na Ioan Kukuzel*, IBAN, XVIII, 1974). Tudi za številne druge raziskovalce naj bi bil Kukuzel, vsaj po materi, bolgarskega, celo »nesporno« bolgarskega rodu (npr. S. Petrov-H. Kodov, *ib.*; S. Petrov, *Nekotorye issledovanija v proishoždenii, dejatel'nosti i značenii Ioanna Kukuzelja*, MA, IV, 65). Tem navedbam, ki so slej ko prej ugibanja, bi mogli dodati še vrsto drugih zapisov, iz katerih razberemo, da navajajo v bistvu isto ali še postavljajo ali nakazujejo drugačne hipoteze (npr. R. Sokoli, *Figura ti ndrittura — Jan Kukuzeli dhe Andrea Aleksi*, Tirana 1965). Tudi za čas, v katerem naj bi bil Kukuzel živel, obstajajo razne domneve. Na temelju gradiva, kolikor ga je na razpolago, se zdi verjetno, da je to bilo v 14. stoletju. Tako sklepata tudi S. Petrov in H. Kodov, *ib.*, 41, 47 ss., ki se v tej zvezi sklicujeta na Ms. 121 v knjižnici M. E. Saltikov-Ščedrin v Leningradu in na Cod. No. 884 v Drž. knjižnici v Atenah. Po njiju naj bi bil rojen Kukuzel okrog 1280, med 1302 in 1309 pa ustvarjal svoja zrela dela. K temu še prim. dopolnilno literaturo v dodatku in MGG 8, 1960, ME II², 392, in RiemannL 1, 979—980 in supl. 1, 691.



III Aleluja Isaije Srba, ms. 928, 15. st., Nacionalna biblioteka v Atenah, izvirnik in transkripcija D. Stefanovića



IV Polyeleos Servikos Isaije Srba, ms. 928, 15. st., Nacionalna biblioteka v Atenah

je. Njegovo delo je pomembno in v raznih smereh vplivalo na glasbeno delo južnoslovanskega, v pravoslavje vključenega prostora.[15]

Navzlic skromnosti in pomanjkljivosti gradiva je mogoče razbrati tesno zvezo pravoslavnih južnih Slovanov z grško cerkvijo. Pojasnjujejo jo ne samo iz Bizanca potekajoča krist-
janizacija, ampak v nadaljevanju tudi neposredna soseščina,

---

[15] V zvezi s Kukuzelovim delom se v strokovni literaturi vselej navaja Polyeleios (Tožba) Bolgarke kot najpomembnejše, kar je ustvaril. V tej melodiji se po nekaterih razlagah kaže presenetljiva podobnost med vzhodnim cerkvenim petjem in bolgarsko ljudsko pesmijo (prim. S. Djoudjeff, *Johannes Kukuzeles und die mittelalterliche bulgarische Musik*, Beiträge zur Musikgeschichte Osteuropas, 254, 255). V presojanju tega spornega vprašanja sta npr. R. Palikarova-Verdeil (*ib.*, 209) in M. Velimirović (*The »Bulgarian« Musical Pieces in Byzantine Musical Manuscripts*, IMS Report of the Eleventh Congress, II, 790—794; *»B'lgarskite« pesnopenija v'v vizantijskite muzikalni r'kopisi*, IBAN, XVIII, 1974, 197—208) zaradi pomanjkljivega gradiva bolj kritična in zato bolj zadržana. Velimirović v preučevanju izvirnega bizantinskega gradiva sicer domneva, da je nekaj primerov, ki dopuščajo neko zvezo z bolgarskim glede na melizmatiko oz. silabično sekvenco tipa »a-ne-na-ne-i«, spominjajočo na ruske ornamentalne silabe »ananeyki«; ti nenavadni silabi bi v petju lahko predstavljali bolgarski element. Za pomembnejše konsekvence in sklepe pa se Velimirović v tej smeri ni odločil. Djudjev, ki meni, da je bil Kukuzel z Bolgari neposredno zvezan, vidi npr. v melodiji cit. Polyeleios »presenetljive paralele« z južnoslovansko ljudsko glasbo, s katero misli bolgarsko glede na to, da v cit. glasbo sodijo primeri, za katere se je odločil. Za Polyeleios navaja, da ima v bistvu iste melodične šablone, kot so v bolgarskih ljudskih napevih (*ib.*, 244 ss.). Po njegovem sta nacionalni stil in melodika bolgarske ljudske pesmi in glasbe skozi Kukuzelove kompozicije globoko prodrla v bizantinsko glasbeno kulturo in prakso vzhodne Cerkve. To in podobno ali sorodno mišljenje je še značilno za nekatere druge muzikologe, ki jih zanima nakazana problematika in ki tudi bolj ali manj enako razumejo ter predstavljajo Kukuzelov umetniški in razvojni pomen (prim. tudi npr. E. Tontschewa, *Der Übergang vom Mittelalter zur Wiedergeburtszeit in der kirchlichen Gesangtradition auf dem Balkan*, MA, V, 1978, 109 ss.). K temu še prim. S. Petrov, ib., 59 ss.; E. V. Williams, *J. Koukouzeles' Reform of Byzantine Chanting for Great Vespers in the 14-th Century*, 1968; S. Todorova, *Ivan Kukusel — Der grosse Reformator des Orthodoxen Kirchengesanges*, publ. Bulg. Beiträge zur europäischen Kultur, Sofija 1968; G. Devai, *The Musical Study of Kououzeles in the 14-th Century Manuscripts*, Acta antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae, vol. VI, Budapest 1958, 213—235; E. Tončeva, cit. *Prepisi na hironomičeskoto pevčesko upražnenie na Ioan Kukuzel*, ib., 209—302.

kulturni stiki in politični vplivi, ki so v določenih obdobjih pomenili tudi odvisnost. Bizantinsko-slovanska liturgija je bila v ustreznih stoletjih srednjega veka na splošno identična z bizantinsko-grško. Ritus je bil isti, liturgični teksti tudi, le prevedeni so bili v cerkveno slovanščino raznih redakcij. Tudi glasbeni sistem je kljub nekaterim razlikam, ki so nastale deloma zaradi različnih zgodovinskih in kulturnih razmer v liturgičnem petju posameznih južnoslovanskih ljudstev pravoslavne orientacije, v glavnem ta kot bizantinsko-grški ali je neka veja njihove poznejše forme.

Na zahodu južnoslovanskega prostora so iz že navedenih razlogov Slovenci in Hrvati prevzeli rimski ritus s teksti v latinščini in z gregorijanskim koralom — bogomilstvo in glagoljaško bogoslužje sta bila izjemna pojava. O prevzemu rimske liturgije pričajo viri v posameznostih in celoti.

Po dosedanjih raziskavah teče meja v zvezi z razvojem nevmatske notacije zahodnega izvora na tem prostoru nekje od Kotora čez Dalmacijo in jugovzhodno od Reke pa navzgor, vštevši severno Hrvatsko in Slovenijo, v smeri Gradca.[16] Na Hrvatskem in v Sloveniji so bili doslej najdeni številni nevmatski kodeksi, ki so nastali v Italiji, Franciji, Nemčiji, Švici, Avstriji in Madžarski ali pa v skriptorijih domačih samostanov raznih redov (benediktinski, frančiškanski, kartuzijanski, cistercijanski in še nadaljnji).[16a]

Na Hrvatskem so prvi nevmatski rokopisi iz 11. stoletja, tako *Sakramentar MR 126,* ki je najstarejši doslej znani dokument latinske liturgije v severnem delu te dežele in je sèm prišel iz Madžarske, zatem *Liber sequentiarum* z nevmami sanktgallenskega tipa, obrednik *Agenda pontificalis MR 165* z nevmami brez črt[17] in *Missale plenum* oziroma *Beneventatum MR 166,* ki je tu in tam nevmiran. Iz 11. stoletja je morda tudi *Codex S. Mariae Jadrensis,* v katerem je dvoglasni Sanc-

---

[16] A. Vidaković, *I nuovi confini della scrittura neumatica musicale nell' Europa Sud-Est,* StMw, zv. 24, 1961.

[16a] Prim. tudi K. v. Fischer, *Quellen mehrstimmiger Musik des 13. bis 15. Jahrhunderts aus slavischen Ländern,* MA, IV, 381 ss. — Fischer ugotavlja, da je take vire najti tudi na Slovenskem in Hrvatskem, a da očitno ne gre za rokopise slovanske provenience (*ib.*, 384, 385).

[17] Gl. D. Smoje, *Le Jeu de l'Etoile du Manuscrit Zagreb Mr 165* (XIe siècle), MA, V, 1978, 223—244.

tus v smislu stare tehnike diskanta. V času 1081—1082 je v Dalmaciji nastal *Evangeliarum absarense,* ki je danes v Vatikanski biblioteki. Za 12. stoletje so znani odlomki nevmatskega kodeksa, v kateri so delni zapisi dveh introitov, *Antifonar* z nevmami na eni črti rdeče barve in z dvema ključema (f in c), nadalje *Laudes* in še drugi fragmenti; tu uporabljene nevme so beneventanskega tipa. Iz 13. stoletja je *Trogirski lekcionar* z beneventanskimi nevmami, iz prehoda v 14. stoletje zbirka gradualov in antifonalov v kvadratni notaciji z mnogimi beneventanskimi arhaizmi, iz konca 14. stoletja pa *misal,* ki je pisan z gotskimi črkami in ima črne kvadratne nevme na tri oziroma štiri rdeče črte.[17a] Tem virom se pridružujejo nadaljnji podobni primerki za 15. stoletje in pozneje, ki so v raznih samostanih in cerkvah, posebno dalmatinskih. Nekateri od njih so bogato iluminirani.

Kot na vzhodnem južnoslovanskem prostoru je tudi na hrvatskem raziskovanje in preučevanje tega gradiva v teku in utegne dati nove rezultate.

To velja tudi za slovenski prostor, kjer so kodeksi te in one vrste v srednjem veku nastajali ravno tako v samostanih ali so bili sèm prineseni od drugod in tu zatem bili v rabi.[17b] Najstarejši znani primerek je fragment liturgičnega glasbenega rokopisa (*Ms. 6*), ki je verjetno iz 10. stoletja. Je v sankt-gallenski notaciji in obsega poleg dveh antifon še odlomek iz Salomonove Visoke pesmi. Za čas od 12. do 15. stoletja je znanih več nadaljnjih virov, v katerih so razne notacije, kvadratna, predrombična in rombična, odvisno od časa, v katerem je ta in oni rokopis nastal, pa tudi od tega, kako so bili posamezni meniški redi usmerjeni glede notacije. Po tej strani je bila praksa, ki jo v glavnem zasledimo tudi na hrvatskih tleh, identična s tisto sosednjih in bližnjih dežel. Med zanimivimi dokumenti je tudi psalterij s himnarijem, ki je domnevno nastal v Franciji in je bil v 12. ali na začetku 13. stoletja prinesen na Slovensko, pozneje pa je prešel na Češko, in bogato ilumi-

---

[17a] Podrobnejše o tem gl. v A. Vidaković, *Tragom naših srednjevjekovnih neumatskih glazbenih rukopisa,* Ljetopis JAZU, knj. 67, 1960; isti, *Sakramentar MR 126 Metropolitanske knjižnice u Zagrebu,* Rad JAZU, knj. 287, 1952.

[17b] K temu gl. J. Höfler, *Rekonstrukcija srednjeveškega sekvenciarija* v osrednji Sloveniji, MZ, III, 1967, 5—15.

niran *Kranjski misal* (1491). V to gradivo se uvršča še list iz *Stiškega rokopisa Ms. 8/III,* ki je verjetno iz 13. stoletja in obsega tudi liturgično pesem, za katero je melodija naznačena s solmizacijskimi zlogi.

Medtem ko je v katoliškem bogoslužju petje lahko imelo instrumentalno spremljavo, ta v pravoslavni liturgiji ni bila v rabi.[18] Tudi po tej strani se kažejo razlike med liturgično glasbeno prakso na srbsko-makedonsko-bolgarskem prostoru v primerjavi s hrvatsko-slovenskim, vendar so še mnogo pomembnejše, če jih razlagamo razvojno in vrednotimo glede na rezultate, ki so razvidni iz dokumentacije.

Medtem ko je pravoslavno liturgično petje ostalo enoglasno, se je katoliško ravnalo po zahodnih zgledih. Gradivo pravi, da se je v času pozne gotike, torej še pred iztekom srednjega veka, v liturgični praksi že uveljavilo večglasje. O tem izvemo nekaj tudi iz pričevanj Paola Santonina, tajnika oglejskega patriarha Marca Barbe. V letih 1486—1487 je Santonino spremljal škofa Pietra Carla iz Caorla na njegovih vizitacijah v slovenskih pokrajinah južno od reke Drave, ki so z izjemo ljubljanske škofije spadale pod jurisdikacijo oglejskega patriarhata. V njegovih zapisih beremo, da so na primer v ženskem dominikanskem samostanu Velesovo blizu Kranja redovnice ob obisku vizitatorja (1486) pele z angelskimi glasovi in veleumetno na vzdignjenem koru.[19] Podobno hvali Santonino petje v cerkvi sv. Jakoba in samostanu klarisinj v Škofji Loki nedaleč od Kranja (Santonino: Loch) zadnjega avgusta 1486,[20] 1. septembra istega leta v Kranju (Santonino: Kramburg, Kraimburg), kjer je maša z orgelsko igro in premilimi

---

[18] Prim. J. Gardner, *Die Gesänge der byzantinisch-slawischen Liturgie,* Geschichte der katholischen Kirchenmusik (ur. K. G. Fellerer), I, 1972, 148 ss.

[19] »Moniales in choro altius posito officium cantorum peregerunt; dulcissimis ac suavissimis vocibus, et secundum artem: que res omnibus nobis magne fuit voluptati« (G. Vale, *Itinerario di Paolo Santonio in Carinthia, Stiria e Carniola negli anni 1485—1487,* Città del Vaticano 1943, 187. Prim. še nemški prevod R. Eggerja, *Die Reisetagebücher des Paolo Santonino 1485—1487,* Klagenfurt 1947).

[20] *Ib.*, 181 (»Ultima augusti binas audivimus missas in Loch, primam in ecclesia S. Jacobi: secundam vero, et in cantu, in ecclesia monialium dicti loci ordinis S. Clare, que optime canunt«).

glasovi dajala še prijetnejši užitek,[21] in leta 1487 v Konjicah (Santonino: Gonabicz), kjer je bil z vizitatorjem v cerkvi sv. Jurija pri maši, ki so jo odpeli najboljši muziki.[22] Visoka raven reprodukcije, ki jo je mogoče razbrati iz stilizacije, Santonina očitno ni presenetila. To dovoljuje misliti, da je bila v navedenih krajih na Slovenskem taka, kot jo je poznal iz italijanskih cerkva. Tudi skladbe, ki so jih peli, so se po vsem sodeč ujemale z italijanskim repertoarjem. Če bi bilo drugače, bi to Santonino gotovo dal kako vedeti. Tako smemo domnevati, da so večglasno peli tudi drugod, na primer v cerkvi sv. Jakoba v Beljaku. Zanjo je Santonino zapisal, da so tam imeli veliko pesmaric in orgle z močnimi, ljubkimi in harmoničnimi glasovi ter da so dečki in drugi pevci, ki so peli na koru, bili pravi angelski zbor, kajti v njem so ljubki glasovi zveneli harmonično.[23] To »harmonično« petje je lahko pomenilo samo večglasje. Kot na Slovenskem se je v tem času ta praksa po vsej verjetnosti uveljavila tudi v cerkvah in samostanih na Hrvatskem, torej pri teh južnih Slovanih, ki so bili v sferi rimske cerkve.[23a]

Ob religiozni glasbi je v srednjeveških stoletjih pri južnih Slovanih živela in se razvijala tudi posvetna vokalna in instrumentalna glasba. Zanjo je dokumentacija ravno tako skromna, vendar tolikšna, da si moremo vsaj v splošnih obrisih ustvariti podobo o tem, v katerih oblikah se je manifestirala in kako je učinkovala.

Ta glasba, ki ni identična z ljudsko, je prihajala na zahodni in vzhodni del južnoslovanskega prostora od zunaj, iz tujih

---

[21] *Ib.*, 183, 184 (»Prima septembris, missam in parrochiali ecclesia audivimus: quam organa et suavissime cantorum voces iucundiorem prebuere«).

[22] *Ib.*, 252 (»in quia missam, ab optimis musicis decantari audivimus«).

[23] *Ib.*, (»... et libros elios in cantu in magna copia ... sunt in ibi etiam organa magnam dulcem et consonam vocem habentia ...«).

[23a] V tej zvezi je nakazana ta verjetnost za severno Hrvatsko, za katero je po tej strani gradivo zelo pomanjkljivo. Drugačna je bila situacija v dalmatinskih mestih in posebno v Dubrovniku, kjer so bili italijanski vplivi s tega vidika ne samo razvidni, temveč tudi izdatni, vsekakor izrazitejši kot na Slovenskem in morda še na severnem Hrvatskem.

dežel. Njeni nosilci so sprva bili potujoči muzikanti, znani pod različnimi nazivi (na primer igric, igrc, skomrah), ki so delovali enako ali podobno kot njihovi vrstniki drugod v srednjeveški Evropi. Gojili in širili so posvetno glasbo in vplivali na njen razvoj. V svoje muziciranje so najbrž vnašali tudi prvine ljudske glasbe, pa tudi svojo osebno noto. Poleg tujcev so bili med njimi tudi ljudje domačega, slovanskega rodu. Njihov socialni položaj je bil problematičen, prej slab kot ugoden, družbeni pa tudi vprašljiv. Čeravno so bili mnogokje priljubljeni in so se dolgo obdržali, jih je cerkev preganjala.[24]

Posvetno glasbo so gojili na posvetnih, pa tudi na cerkvenih dvorih; še zlasti je bila priljubljena pri vladarjih, kjer je bila aktualna, vse dokler so obstajale samostojne fevdalne državne oblike. Domače plemstvo vseh vrst in stopenj je posnemalo tuje zglede tudi v tem, da je ob raznih priložnostih skrbelo za dviganje razpoloženja s pomočjo glasbe.

O tem povedo razni slovanski in tuji literarni viri. Iz njih izvemo, da so tam na južnoslovanskem prostoru, kjer je dominirala zahodna kultura, v srednjeveških stoletjih glasbo posredovali tudi minnesängerji. Ti so gojili glasbeno liriko, dvorili plemkinjam in razveseljevali grajsko gospodo ob plesih, viteških turnirjih in še raznih drugih podobnih dogodkih. V slovenskih deželah sta bila na primer Ulrich v. Lichtenstein, ki je zapustil sporočilo, da so ga na Koroškem pozdravili v slovenskem jeziku, in Oswald v. Wolkenstein (ok. 1377 do

---

[24] Na vzhodnem delu južnoslovanskega prostora je bila vloga potujočih muzikantov bržkone in kljub določenim razlikam precej podobna tisti, ki jo Lehmann pripisuje ruskemu skomorohu ali skomrahu. Ta je znan že izza 9. st. in ga je cerkev imela za orodje hudiča, sicer pa je bil zelo zaželen pri ljudskih svečanostih in tudi na plemiških dvorih. Bil je pevec, igralec, instrumentalist, plesalec, pripovedoval je epske pesmi in opravljal še marsikaj drugega. Odtod tudi njegovi različni nazivi (glumec, igrec, svirec itd.), ki po smislu ustrezajo nazivom njegovih vrstnikov drugod (npr. spielman, jongleur, ioculator). Če je bil ruski skomrah tudi pod bizantinskimi vplivi, velja to gotovo tudi za njegovega vzhodnega južnoslovanskega vrstnika. Pri vzhodnih južnih Slovanih je bila njegova dejavnost v glavnem odvisna od trajanja državne samostojnosti, pri zahodnih pa od začetka glasbene profesionalizacije, ki se na splošno krije z njenim nastopom v zahodnoevropskem prostoru. Prim. D. Lehmann, *Der russische Skomoroch als Typ des europäischen mittelalterlichen Spielmanns*, MA, IV, 221 ss.; W. Salmen, *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter*, Kassel 1960.

1445), za katerega je znano, da je tudi sam uporabljal slovenski jezik. O tem govorijo njegove lastne besede, s katerimi je opisoval svoja potovanja in jezike, ki jih je menda znal, čeravno gotovo v omejenem obsegu, uporabiti.[25] Ta dva minnesängerja tudi potrjujeta, da je bil ljudski jezik, v tem primeru slovenski, v rabi tudi pri plemstvu in da ta praksa ni bila v tistem času prav nič nenavadna. Tako je očitno bilo tudi v drugih deželah, ki so jih zasedali tujci in si na južnoslovanskem prostoru utrjevali svoje pozicije poleg domačega plemstva ali tega morda že izpodrinili in nadomestili.

Tudi na prostoru, ki so ga obvladovali vplivi bizantinskega vzhoda, a so tja v določeni meri pritekali tudi vplivi z evropskega zahoda, so si muziki pridobili tehtno vlogo. Bili so minnesängerjem in trubadurjem podobni vrstniki, ki so spremljali vladarje in plemiče na njihovih potovanjih in bojnih pohodih ter so bili v službi tudi na njihovih dvorih. Bizantinski običaj, po katerem so na dvoru péto pesem družili z instrumentalno spremljavo, o čemer je zapustil sporočilo Konstantin Porfirogenet, se je sorodno uveljavil tudi na bolgarskem — tu že od carja Simeona (927—969) —, makedonskem, srbskem in bosanskem dvoru. Tudi ti dvori so si vzdrževali muzike, ki so imeli v glavnem isto delo in enako funkcijo kot glasbeniki na zahodu. Za bosanski dvor je na primer za 1442 znana skupina piskačev (societas pifferorum), za 1450 flavtist, za 1446 so omenjene orgle. Na tem dvoru so občasno sodelovali tudi muziki, ki so prišli sèm ob posebnih priložnostih od drugod, tako iz Dubrovnika leta 1411 in 1428, ko je to mesto ob kraljevi ženitvi poslalo poleg daril še *»duos pipheraros nostros«*. Na srbskem dvoru je posvetno muziciranje cvetelo zlasti pod carjem Dušanom (1331—1355), pa tudi v času despota Stefana Lazarevića, čigar muziki, ki so igrali na trobila, so sodelovali v Dubrovniku leta 1408. Potemtakem so bili aktivni muziki ne samo doma, temveč tudi drugod. Tako na primer *»trumbeta«* Dragan iz Prizrena, ki je bil v letu 1335 v službi dubrovniškega mesta. Tu je za leta 1408, 1410,

---

[25] Izv.: »Gen Preussen, Littwan, Tartarei, Türkei über Meer / gen Lampart, Frankreich, Ispanien, mit zwaien Küngsheer / treib mich die Minn auf meinen eigen Geldes wer; Französisch, mörisch, katlonisch und kastilian, / teutsch, latein, windisch, lampertisch, reuschisch und roman, / die zehn sprach hab ich gepraucht, wann mir zeran.«

1422 in še pozneje zabeleženo tudi sodelovanje muzikov, ki so bili v službi bosanskega kralja.

Posvetna glasbena praksa je bila vsaj na splošno in morda tudi v posameznostih v južnoslovanskih fevdalnih državah taka kot na evropskem zahodu. Tudi tu so bili muziki v stalni službi pri plemstvu in vladarjih. To velja tudi za zahodni južnoslovanski, to je hrvatski oziroma dalmatinski in slovenski prostor, kjer so se v mestih začeli muziki ustaljati v 15. stoletju. V Dubrovniku, ki je bil od leta 1358 samostojna republika, se za 1384 omenjajo orgle v stolnici S. Maria Maioris. Za 14. in prvo polovico 15. stoletja se za to mesto poleg muzikov slovanskega in grškega rodu navajajo še številni muziki drugačnega porekla, med njimi neki Kunz, Elias in Johannes (1379), Hans (1383), Petrus de Colonia (1416) in Matthäus Theutonicus (1444). Imena povedo, da so bili nemškega rodu. Z nemškega prostora prihajajoči glasbeniki so bili očitno zelo podjetni, za ta čas in že prej so znani tudi za vzhodni južnoslovanski, srbski prostor. Od druge polovice 15. stoletja dalje je dubrovniška vlada najemala stalne muzike. Glede na instrumente, na katere so igrali, se terminološko omenjajo *pifferi, gnacharini, tubetae, tubicines, lautarii, cimbas, tympanistae.* V arhivskih zapisih se navajajo razni instrumenti, tako tudi *arpa, zaramelle, tamburello.* Poleg domačih so bili med stalnimi muziki tudi tujci, ki so prišli od vsepovsod, še zlasti iz Italije.[26] Trobentači so imeli tudi na splošno enake dolžnosti kot drugod v Evropi. Nastopali so pri raznih svečanostih, državnih in cerkvenih, posebno ob prazniku sv. Blaža, zaščitnika Dubrovnika. Iz virov pa vemo, da niso opravljali samo teh dolžnosti, ampak so se obsežno posvečali tudi posvetnemu muziciranju. Dokumentacija jih imenuje »piffari« in tako so se imenovali vse do konca dubrovniške republike. Filip de Diversis pravi v svojem opisu Dubrovnika (1440), da je to mesto tedaj vzdrževalo štiri stalne glasbenike, dva trobentača in dva tibicines, piskača.

---

[26] K temu še prim. M. Demović, *Glasbena situacija Dubrovnika druge polovice 16. in začetka 17. stoletja s posebnim ozirom na delo Lambertusa in Henryka Courtoysa,* mag. delo, tipkopis, 1977, 37 ss. Demović navaja vrsto novih podrobnosti, ki se nanašajo na glasbeno delo in muzike tedanjega Dubrovnika; to in ono tudi dokumentira z ustreznim arhivskim gradivom.

Za severno Hrvatsko so znani potujoči muzikanti najprej za 13. stoletje, dva »citarista« hrvatskega porekla sta izpričana za leto 1284. Za Zagreb pripoveduje gradivo o glasbenikih šele za 14. stoletje, vendar so tu gojili posvetno glasbo tudi že prej; orgle pa se za to mesto prvič omenjajo v letu 1363.

Ljudje, ki so se ukvarjali z glasbo, se za slovenski prostor omenjajo od 13. stoletja dalje, tako neki trobentač na primer za leto 1345. Ustaljati pa so se začeli pozneje, vsekakor še pred koncem srednjega veka. Ko je leta 1487 Pietro Carlo iz Caorle na svojem potovanju obiskal Konjice, je tam bil povabljen na kosilo, ki mu ga je priredil arhidiakon. Santonino poroča, da sta ob tej priložnosti skrbela za razvedrilo dva piskača,[27] ki sta igrala na različni piščali, na večjo in na manjšo.[28] Vse kaže na to, da sta bila v stalni službi konjiškega arhidiakona, in ne zgolj priložnostna sodelavca. Instrumentalisti so se zaposlili tudi na ptujskem gradu. Od Santonina izvemo, da so igrali na plesu, ki je bil na čast njegovemu škofu, ko je bil tu na obisku.[29] Podobno kot muziki drugih južnoslovanskih in neslovanskih ljudstev so tudi instrumentalisti slovenskega rodu delovali drugod, zunaj domačih tal. Tako na primer Franciscus de Pavonibus, ki je iz Zadra prišel v Dubrovnik, kjer je 1463 naveden kot nadškofov notar in organist. Tu je bil do leta 1473 in najbrž še poslej, vse do leta 1483.[30] Zanj beremo v gradivu, da se je sam označil za človeka slovanskega rodu, doma iz Ljubljane.[31] S tem je razločno izpovedal svojo jezikovno in narodnostno pripadnost. Iz virov je znano, da je študiral v Benetkah, in sicer notarstvo ali glasbo ali oboje. Tako je mogoče, da je prinesel v Dalmacijo — kot komponist doslej sicer ni poznan — tehniko italijanskega načina komponiranja. Med muziki slovenskega pore-

---

[27] G. Vale, *ib.*, 254: »tibicines duo«.

[28] »tibiis aliquando diversis fistulis maioribus scilicet et minoribus cecinerunt« (*ib.*, 254).

[29] »tibicines aut fistulatores ut aiunt canere ceperunt ad choream«, *ib.*, 239.

[30] Prim. M. Demović, *op. cit.*, 50 ss., in I. Voje, *Ljubljančan Franciscus Pavonibus* — organist v Dubrovniku leta 1463, MZ, III, 1967, 16—20.

[31] Izv.: »... et quod est natione sclauus videlicet de lubiana ...«.

kla, ki so v 15. stoletju živeli in delovali na tujem, je bil tudi piskač Andrej, sin Petrov, ravno tako doma iz Ljubljane in znan za leto 1472, ko je bil član instrumentalnega korpusa v mestu Fano južno od italijanskega Pesara.[32]

Raznih vrst instrumentalisti so potemtakem bili na vsem južnoslovanskem ozemlju v srednjeveških stoletjih kar številni. Širili so posvetno glasbo in jo v posameznih primerih gotovo tudi skladali, s tem pa množili. Kakšne so bile kompozicije, ki so jih izvajali, zaradi manjkanja gradiva ni mogoče reči. Verjetno so jih dobivali iz večjih kulturnih središč, zahodnih ter tu in tam morda tudi vzhodnih. V zahodnem delu južnoslovanskega prostora je bil instrumentarij upoštevan ne samo v posvetni, ampak tudi v liturgični praksi. Ob umetni posvetni glasbi, ki se je uveljavila povsod, je bila včasih na plemiških dvorih navzoča še ljudska glasba, na vzhodnem delu tega prostora najbrž bolj kot na zahodnem.

Delovanje instrumentalistov predpostavlja tudi obstajanje glasbenega instrumentarija na tem prostoru. Obenem ga potrjuje. Kateri instrumenti so bili v rabi, deloma povedo že dosedanje navedbe o muzikih. Poleg literarnih virov, slovanskih in tujih, kjer se omenjajo tudi instrumenti, pričajo o njih še srednjeveške slikarije, freske, miniature, ikone, plastike.[33]

Instrumentarij, ki nastopa pri južnih Slovanih katoliške in pravoslavne oziroma zahodne in vzhodne kulturne orientacije

---

[32] F. Gestrin, *Piskač Andrej iz Ljubljane*, MZ, VII, 1971, 5—7.

[33] Srednjeveški glasbeni instrumentarij južnoslovanskega prostora je že bil predmet sistematičnega raziskovanja. Za slovenski, hrvatski, srbski in makedonski prostor je bil podrobno obdelan v doktorskih disertacijah, ki so bile predložene na filozofski fakulteti ljubljanske univerze (P. Kuret, *Glasbeni instrumenti na srednjeveških freskah na srednjeveških freskah na Slovenskem*, Ljubljana 1973; K. Kos, *Muzički instrumenti u srednjevjekovnoj likovnoj umjetnosti u Hrvatskoj*, Rad JAZU, knj. 351, 1969 in ista, *Musikinstrumente im mittelalterlichen Kroatien*, Zagreb 1972; R. Pejović, *Muzički instrumenti na srednjevekovnim spomenicima Srbije i Makedonije*, tipkop., v tisku, dis. 1974). Na temelju cit. razprav je mogoča primerjava za celoten jugoslovanski prostor. Marsikaj gradiva je na voljo tudi v raznih orisih bolgarskega glasbenega srednjega veka, iz katerih so razvidni dosežki dosedanjega raziskovanja in preučevanja instrumentarija, ki je bil aktualen v Bolgariji. K temu še prim. v dodatku navedeno literaturo in R. Pejović, *Musical Instruments in Early Serbian Miniatures*, MA, V, 1978, supl. 37—60.

v likovni umetnosti srednjega veka, je relativno bogat. Najštevilnejši je in najbolj ohranjen za 14. in 15. stoletje. Sledimo mu lahko od 11. stoletja dalje, kajpak ne povsod enako. V tej smeri je dokumentacija odvisna od tega, koliko so likovni spomeniki, ki povsod in vselej niso imeli enakih pogojev za realizacijo in tudi ne za ohranitev, še navzoči in ali je na voljo vsaj gradivo za njihovo rekonstrukcijo.

Na Slovenskem in Hrvatskem se po dosedanjih najdbah in glede na rezultate raziskav glasbeni instrumentarij v glavnem ujema. Iz njega so za navedeno razdobje razvidne različne oblike, v katerih se v ikonografskih virih pojavljajo rogovi in busine, dude, cink, šalmaj, flavte, fidel, rebek, lutnja, harfa, psalterij, viola da gamba, mandora, oprekelj, portativ, klavikord, clavicembalo, tamburin, pavke, bobni, triangel in še drugi instrumenti. Zastopane so vse vrste glasbil, strunskih in tudi tistih s tastaturo, pihal, trobil in tolkal. Nastopajo posamično ali v skupinah. Na Slovenskem so instrumenti številni in ravno tako na Hrvatskem, tam zlasti v Dalmaciji in hrvatski Istri, manj v severni Hrvatski, kjer kažejo instrumenti naslonitev na bolj konservativno prakso. Na splošno enak, čeravno ne tako številen, a navzlic temu pomemben je tudi glasbeni instrumentarij v srednjeveški srbski in makedonski likovni umetnosti. Najčešča so pihala, ki jim sledijo tolkala in šele nato strunski instrumenti. Tudi tu nastopajo izvajalci v skupinah ali posamično. Ljudski instrumenti so razmeroma redki. Predvsem so upodobljeni rogovi, busine, flavte, tube, šalmaji, psalterij, harfa, lutnja, bizantinska lira in tudi strunski instrument iz družine rebek. Tudi v Bolgariji je bil srednjeveški instrumentarij soroden s tem, ki je znan za Srbijo in Makedonijo. Tu in tam se pojavljajo tudi ljudski instrumenti. Med glasbili tujega izvora najdemo na freskah v cerkvah in samostanih zlasti lutnje, trobente, lire, rogove, psalterije, razne piščali, cimbal, pavke in bobne.

Na freskah tega obdobja, ki so se ohranile na južnoslovanskem prostoru, so včasih upodobljeni tudi pevci in nakazane oblike plesa. Ta je na primer na freski v bolgarskem samostanu Rila (14. stoletje), svečano kolo. Iz tega smemo sklepati, da je bila v nekaterih primerih vnesena tudi lokalna tradicija.

Predstavljanje glasbenih instrumentov v srednjeveškem slikarstvu se je vezalo na določena ikonografska pravila. Slikar

je instrumente največkrat upodobil po tujih zgledih, včasih pa gotovo tudi po konkretnih predlogah, po vsej verjetnosti je kdaj pa kdaj uveljavil tudi lastno predstavo. Na njegovo oblikovanje so vplivali tudi zgledi iz biblije in še razna druga izročila. Glede na to, odkod so prihajali instrumenti, so bili vplivi različni. Na južnoslovanska tla so jih mnogokrat prinašali tuji slikarji, ko so tu realizirali freske, ob njih pa so se uspešno uveljavili tudi razni domači mojstri. Kar se tiče instrumentarija, so vplivi z zahoda segli na celoten južnoslovanski, najbolj intenzivno pa vendar na slovenski in hrvatski prostor. Pritekali so iz Italije in srednje Evrope, kar je razumljivo zaradi geografske bližine. Razvidni so tudi za bolgarski, srbski in makedonski prostor, čeravno je bila v teh deželah dominantna bizantinska kultura in je treba slikarje tu upodobljenih glasbenih instrumentov iskati predvsem med grškimi mojstri. O italijanskih oziroma zahodnih vplivih pa pričajo na primer freske v prej omenjenem rilskem samostanu. Tu je poleg kastanjet, trobente, lutnje in tamburina tudi psalterij, za katerega se zdi, da je nastal po nekem zgledu zahodne provenience.

Za interpretacijo pojava, vloge in pomena glasbenih instrumentov v likovni umetnosti južnoslovanskega srednjega veka veljajo enaki ali podobni vidiki za presojanje slikarstva, plastike ali miniatur drugod v Evropi. Čeravno se je tu slikar v raznih primerih ravnal po tujih zgledih, pa kaže, da so mu za predlogo rabili tudi resnični instrumenti, taki, ki jih je sam videl. Domnevati in sklepati smemo, da na splošno odseva upodabljanje instrumentov realno prakso na južnoslovanskem prostoru, situacijo, ki je bila glede na glasbeni instrumentarij in glasbeno reprodukcijo ter je v praksi po vsej verjetnosti upoštevala omenjene instrumente. To se je še zlasti izrazilo v 14. in 15. stoletju, ko je v likovno umetnost segel realizem in se je slikar orientiral po tem, kar je sam konkretno spoznal, videl s svojimi očmi. To velja seveda tudi za instrumente.

Na Hrvatskem, Slovenskem in v drugih južnoslovanskih deželah[33a] so glasbeni instrumenti nastopali v likovni umet-

---

[33a] Po dosedanjih raziskavah so freske, miniature in ikone črnogorskih samostanov v glavnem identične s tistimi v Srbiji in Makedoniji. Znane so sicer za 16. in 17. st., upodobljeni instrumenti pa pripadajo srednjeveški tradiciji ali so variante iz poznejšega časa. Prim. R. Pe-

nosti takrat kot na evropskem zahodu. Posebno zanimive so nekatere predstavitve instrumentov s tipkami iz 15. stoletja. Za primere, ko se zdi, da so se posamezni instrumenti pojavili pozneje, je najbrž razlog manjkanje umetnostnih spomenikov, kar pa so povzročili čisto drugačni, izvenumetnostni faktorji, ki z razvojno situacijo evropskega glasbenega instrumentarija niso v nobeni zvezi.

Gradivo pravi, da so bili v času od 11. do vštetega 15. stoletja v likovni umetnosti na južnoslovanskem prostoru skoraj vsi instrumenti, ki so za to obdobje tipični v evropskem okviru. To pomeni skladnost z razvojem organografije v evropskem, zlasti srednjeevropskem merilu. Likovna umetnost in literarni viri, v katerih so omenjeni instrumenti, in še drugi spomeniki, vse to govori za sklep, da je bila do končevanja srednjega veka znana in v rabi večina glasbenih instrumentov, ki so ugotovljeni za zahodno Evropo.

Ob umetni, religiozni in posvetni glasbi srednjeveškega obdobja, ki kaže deloma avtohtone poteze in je bila na južnoslovanskem prostoru tu bolj pod vzhodnimi, tam bolj pod zahodnimi vplivi, o čemer priča tudi njen instrumentarij, pa se je razvijala in živela še ljudska glasba. Gojilo jo je predvsem preprosto ljudstvo. Pesmi so se pele v ljudskem jeziku, v tem, ki je bil v rabi tu ali tam na južnoslovanskem prostoru. Glasile so se ob raznih dogodkih, v širokem razponu od rojstva do smrti, še zlasti so bile zaželene in uporabljene, kadar so le-ti bili čustveno napeti. Ko je neko ljudstvo izgubilo svojo politično samostojnost in bilo za daljši ali krajši čas odvisno od tujih zavojevalcev, s tem pa izpostavljeno pritiskom raznih oblik in načinov, je potreba po glasbi rasla. V takih časih niso nastajale samo nove snovi. Da bi se ohranile stare navade in običaji, so se krepila tudi hotenja za intenzivnim izpovedovanjem s pomočjo glasbe. Zato se je ljudska glasba še bolj širila. V tem so jo spodbujale potemtakem posebne razmere, ki so označevale ta in oni nacionalni prostor ter vedno in povsod

---

jović, *Nekoliki spomenici sa muzičkim instrumentima na tlu Crne Gore*, Zvuk 1977, 40—43. Podobna je utegnila biti situacija tudi za kotorsko področje. Po dosedanjem gradivu so imeli npr. v kotorski stolnici orgle že v 15. stoletju in seveda tudi organiste ter morda še instrumentaliste drugih vrst. K temu prim. M. Milošević, *Les plus anciens documents sur le passé musical de Kotor*, IRASM, X, 1979, 113 ss.

niso bile enake. Skupaj s karakteristikami duhovnega bistva ljudstev so vplivale na tipiko oblikovne strukture in izrazne kvalitete tega, kar je nastalo v ljudski glasbi tako pri Srbih, Bolgarih in Makedoncih kot pri Hrvatih in Slovencih.

Virov, ki bi o tem več povedali, skoraj ni. Ljudska glasba je bila na raznih etničnih področjih različna, ločila pa se je seveda tudi od tiste zunaj južnoslovanskega prostora, ki je bila lastna neslovanskim ljudstvom. V tej zvezi utegne zanimati sporočilo, ki ga je zapustil Nicephoras Gregoras in se očitno nanaša na makedonsko ljudsko glasbo. V pismu, ki ga je pred 1330 namenil Andronicu Zaridasu, njegov opis sicer ni kdove kaj oprijemljiv. Iz njega pa je le dovolj razvidno, da je bilo to, kar je skupaj z drugimi člani diplomatske misije doživel v Strumici o priliki potovanja na srbski dvor (1325 do 1326), drugačno od tistega, kar mu je bilo poznano od drugod. Zvoki, ki jih je tam slišal v velikonočnem času, so zanj bili harmonični, bili so kot pesmi v miksolidijski in, če je mogoče reči, miksofrigijski tonaliteti.[34]

Kako je bilo v teh časih z ljudsko glasbo na raznih južnoslovanskih področjih, je posebno vprašanje, ki podrobnejše ne spada v ta okvir. Gotovo so vplivali najrazličnejši elementi, med njimi tudi ti religiozne in posvetne umetne glasbe. Vse to je seveda strukturo ljudske glasbe v določeni meri spreminjalo. Rekonstrukcija lahko sloni le na mnogo poznejših virih, ki primerjalno privedejo do večje ali manjše zvestobe nasproti izhodiščnemu, prvotnemu stanju.

Ob ljudski glasbi so tudi ljudski glasbeni instrumenti imeli pomembno funkcijo. Pri južnih, zahodnih in severnih Slovanih so bili različni. Kronisti, med katerimi sta bila tudi Hermenryk iz Elwangena in Gall Anonymus, omenjajo strunski instrument (gusle) in pihala (dvojnice), pa razna tolkala. Igra-

---

[34] V francoskem prevodu izvirnika je ustrezni pasus: »Nous y célébrâmes la Pâque divine, tristement et non comme nous avons accoutumé de la faire depuis l'origine; nous la celébrâmes tout de même. On tient là pour des sornettes toute pratique religieuse, toute musique rythmée et harmonieuse d'hymnes sacrée. On y parle, en général, un dialecte barbare... Les sons qu'ils faisaient entendre n'étaient point demi-barbares, et cependant harmonieux, comme les chant mixo-Lydiens, et, s'il faut le dire, mixo-Phrygiens.« Gl. *Correspondance de Nicéphore Grégoras*, Texte édité et traduit par R. Guilland, Paris 1927, 40.

nje na instrumente je bilo zelo razširjeno, izvajalna praksa pa bržkone povsod enaka ali vsaj podobna. Instrumenti so se družili s petjem in plesom, nastopali pa so tudi samostojno. Izvajalci, ki so bili domačini, so gojili posvetno ljudsko glasbo. Ta je v prvi vrsti rabila preprostim ljudem, a je imela, kot povedo viri, svoje mesto tudi v višjih socialnih plasteh srbsko-bolgarsko-makedonskega prostora. Znano je še, da so v posameznih primerih ljudski muzikanti delovali tudi zunaj svojega etničnega prostora.

Ljudski ples kaže na raznih področjih različne oblike. Nastajal je in se razvijal pod podobnimi zakonitostmi kot ljudska glasba. Pri južnih Slovanih je bil priljubljen, z glasbo pa se povsod nujno ni vezal. Razširjen je bil na celotnem južnoslovanskem prostoru, tudi na njegovem skrajnem zahodnem delu. Nekaj o tem izvemo iz pesnitve, v kateri nemški pesnik Seifried Helbling pripoveduje o svojem bivanju v slovenskih pokrajinah.[35]

Glasba raznih vrst in oblik, umetna in ljudska, posvetna in religiozna, je bila v srednjem veku v življenju južnih Slovanov pomemben faktor. Bila je sad ustvarjalne moči ljudstev, pri katerih je nastajala in opravljala svoje poslanstvo, pa tudi odsev tujih kultur in njihovih dosežkov.

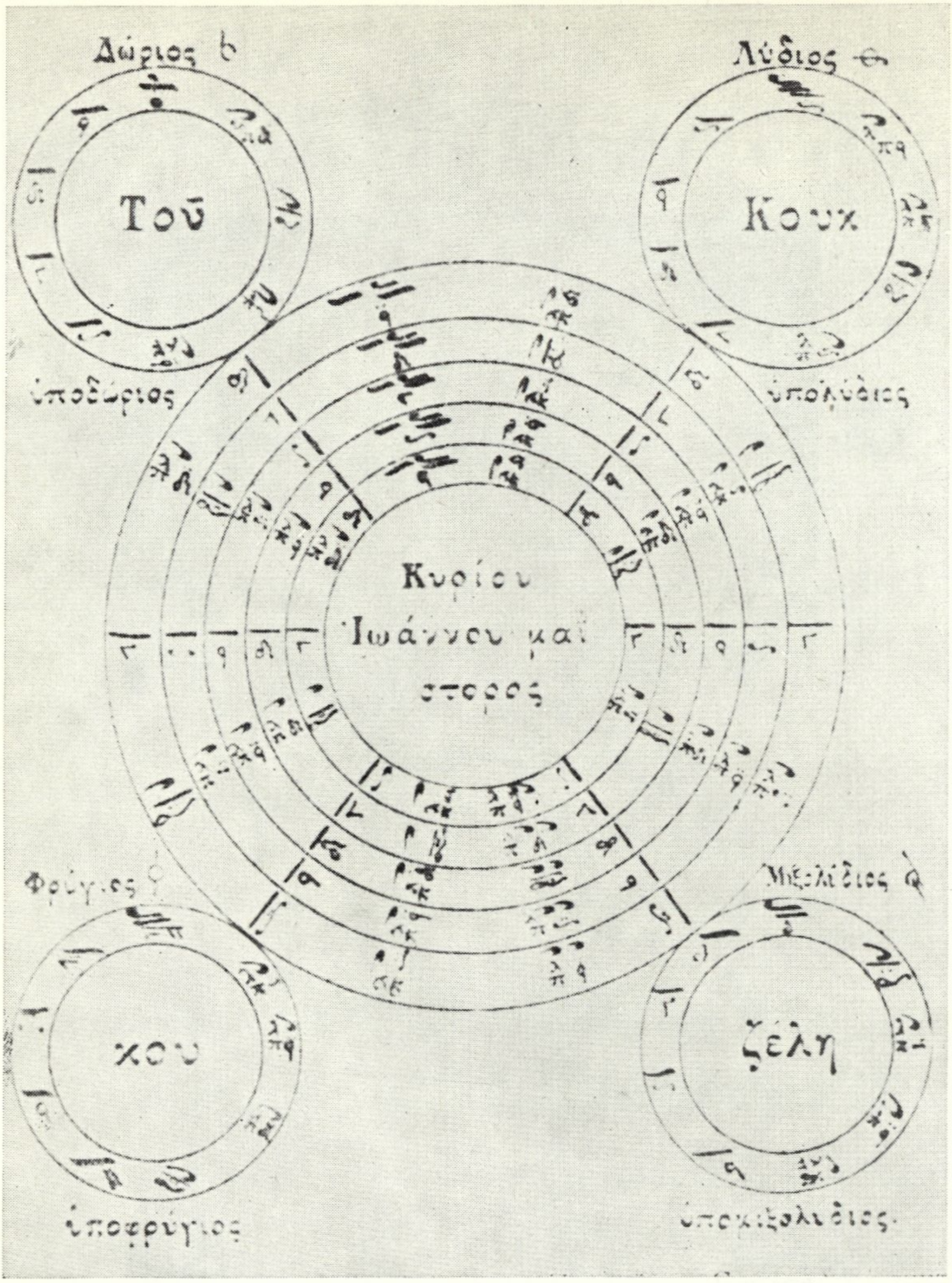
Za srednjeveško obdobje južnih Slovanov pa manjka dokaz, da so imeli tudi skladatelje v ožjem pomenu besede. O njih je mogoče govoriti samo v zelo širokem smislu in le v nekaterih primerih, in še to največkrat hipotetično.

---

[35] V njegovi pesnitvi *Der junge Luzidarius* je v tej zvezi rečeno tole: »Ze Kreine sî wir gebeten / Daz wir windischen treten / Nach der blaterpfifen.«



V Kukuzel razlaga teorijo glasbe, izvirnik v Drž. javni knjižnici — Arhiv Uspenski, Leningrad (Petrov-Kodov, Starob'lgarski muzikalni pametnici, 42)



VI Diagram J. Kukuzela v obliki kroga (Petrov-Kodov, Starob'lgarski muzikalni pametnici, 45)

II

POMEMBNE SPREMEMBE V NADALJEVANJU GLASBENEGA DELA

A

SRBSKI, BOLGARSKI IN MAKEDONSKI PROSTOR OD 15. DO 19. STOLETJA

Za južne Slovane srednjega in vzhodnega balkanskega polotoka je končevanje srednjega veka že nekaj časa sèm napovedovalo spremembe. Čedalje močnejše prodiranje Osmanov na evropski jugovzhod je povzročilo postopno zasedanje obsežnih površin, na katerih so prebivali južni Slovani. Bolgari in Makedonci so prišli pod turško nadoblast 1396. Srbe so Turki usodno premagali že 1389, dokončno pa so izgubili svojo svobodo 1459, ko je bila vsa Srbija vključena v osmansko državo. Kmalu nato, leta 1463, je isto usodo doživela še Bosna. Vse te dežele so postale sestavni del oziroma province turškega sultanata. Svojo oblast so Turki pozneje poskušali razširiti še dalje proti zahodu in severu. To pa jim je uspelo le delno, svojih osvajalnih teženj v večjem obsegu in za daljši čas tu niso mogli realizirati.

Turška dominacija je pomenila konec neodvisnosti omenjenih dežel in je v marsičem odločilno vplivala na njihovo nadaljnje razvijanje. Politično je bila njihova samostojnost uničena za več stoletij, ekonomsko so občutno stagnirale. Od vštetega 16. stoletja dalje, ko so postali trgovski stiki med Turčijo in zahodno ter srednjo Evropo živahnejši, se je njihov gospodarski zastoj sicer nekoliko ublažil, a je bil zaradi pritiska tujih gospodarjev na domače prebivalstvo še vedno očiten. Temu se je še pridružila težnja za islamizacijo, ki je imela zlasti za duhovno kulturo velike posledice. Dotedanje zveze z evropskim zahodom so se v glavnem pretrgale, s padcem Konstantinopla (1453) se je končalo tudi bizantinsko cesarstvo. Vplivi bizantinske kulture, ki so bili za južne Slovane spodbudni, so se bistveno zmanjšali. Mesta in večja naselja, ki so prišla pod turško vladavino, so bila poslej izpostavljena vplivom Bližnjega vzhoda, turške kulture in civilizacije. Sča-

soma so ti vplivi odsevali, čeravno le delno in modificirano, v duhovni orientaciji tu živečih južnoslovanskih ljudstev.

Glasbeno delo je bilo zdaj v marsičem odvisno od novih razvojnih možnosti. Umetna posvetna glasba je usahnila ali se je omejila na minimum. Njenih nosilcev, ki so jo gojili in pospeševali, ni več bilo: dvori so izginili s plemstvom vred, v mestih se je struktura prebivalcev močno spremenila. Muziciranje v zahodnoevropskem načinu je bilo prava redkost in pridržano samo za zelo ozek krog, ki so ga ponavadi sestavljali tujci. Zdi se, da je treba v tem smislu razumeti sporočilo, ki ga je zapustil J. B. Tavernier (Tevernier, Tafferneri, Tafernier). Iz njega sledi, da sta bila ob obisku tega popotnika v Beogradu leta 1670 dva jezuita, oba dobra kapelnika. Menda sta pripadala dubrovniški trgovski koloniji, kajti uživala sta zaščito svojega mesta. Pri njiju je Tavernier s svojim spremstvom poslušal »zelo lepo vokalno in instrumentalno glasbo«, ki mu je ugajala in po tem sodeč bila zahodnega tipa, po načinu najbrž taka kot v njegovi francoski domovini.

Novi gospodarji so na zavojevani južnoslovanski prostor prinesli tudi svoje glasbene instrumente, ki so bili v rabi v njihovi matični domovini. Na svojih dvorcih so gojili svojo posvetno glasbo, ki je bila v primerjavi s prejšnjo bistveno drugačna. Zgledovala se je po glasbi sultanovega dvora, ki jo omenjajo razni viri. Med njimi je na primer opis Bertrandona de la Broquièra, ki je leta 1433 spremljal milanskega vojvodo na njegovem potovanju v turško prestolnico. Od njega izvemo, da so na dvoru ob sultanovem prihodu začeli igrati instrumentalisti (»*menestrelz*«) in peti junaške pesmi (»*chansons de gestes*«). Broquière je videl glasbenike, ki so igrali na velike strunske instrumente. Teh podrobneje ni opisal in ne omenil drugih glasbil, ki jih je ob tej priložnosti gotovo tudi videl, saj so sultanovo kapelo sestavljali razni in številni instrumenti. Podobna je bila glasbena praksa na dvorcih turških guvernerjev, ki so upravljali zavzete province. Tako tudi v Beogradu, kjer se je leta 1576 na svojem potovanju v Konstantinopel (Istanbul) seznanil in nato tudi o instrumentih poročal Salomon Schweiger (Schweigger, Schwaiger).[35a] O glasbenem

---

[35a] S. Schweiger, *Eine newe Reyssbeschreibung auss Teutschland nach Constantinopolis*, Nürnberg 1613.

instrumentariju, ki se je s turško zasedbo aktualiziral na južnoslovanskih tleh, je zanimivo poročal tudi Francoz Quiclet (Qviclet). Ko je kot član neke diplomatske misije v letih 1657—1658 potoval na sultanov dvor,[36] je na poti videl marsikaj zanimivega in ob raznih prilikah poslušal tudi glasbo. V tej zvezi omenja razne instrumente,[37] tudi piščali in oboe. Od strunskih instrumentov navaja tudi »*kementhe*«, neke vrste violino, in »*santour*«, monokordu podobno glasbilo. Ob instrumentalni igri je Quiclet slišal tudi petje vojakov in spoznal plese ter igranje na instrumente mož in žena ob mohamedanskem prazniku *ramadanu*. Glasba, ki jo je slišal, mu je bila, in ravno tako drugim članom odposlanstva, večkrat v prijetno razvedrilo.[38] Iz njegovega opisa izhaja, da so bili izvajalci glasbeniki s paševega dvora in iz vojaških, v tej provinci nastanjenih enot, pa tudi taki, ki niso šteli ne med poklicne glasbenike ne med pripadnike vojaških enot. Med njimi so bile tudi ženske, ki so sodelovale pri plesu in petju. Iz Quicletove stilizacije sklepamo, da so bili v navedenih primerih izvajalci predvsem turškega porekla, tu in tam pa najbrž tudi domačini, po rodu torej južni Slovani. Ta domneva se zdi toliko bolj upravičena, ker so bile dežele, ki jih omenja Quiclet, v tem času že dobri dve stoletji v turški posesti in je zbližanje med zavojevalci ter domačini v nekih mejah gotovo že zdavnaj rezultiralo.

Quicletovo pripovedovanje dokazuje, da sta bila pesem in glasba s plesom vred živa povsod, koder je potovala omenjena

---

[36] Quiclet opisuje, kako je bilo potem, ko so se 23. 12. 1657 vkrcali v Benetkah na ladjo za Dubrovnik: »...nous allasmes long-temps sur les voltes pour chercher Rovigno, afin d'y entendre la Messe... Nous partismes de Rovigno la nuit suivante avec un vent de tramontane, cortoyans toûjours la terre, nous laissasmes à gauche la ville de Pola & Citanova«, gl. *Les voyages de M. Qviclet a Constantinople par terre*, Paris, M.DC.LXIV, 2. Iz nadaljevanja je razvidno, kaj je z njim vred misija obiskala in videla vzdolž dalmatinske obale, tudi v Dubrovniku, za katerega se ji je zlasti zanimiv zdel karneval.

[37] Izv.: »...Tambours de sept ou huit façon differentes, de peau, de bois, de cuivre, &c. & des fifres, hautbois«, *ib.*

[38] Izv.: »...nous eusmes des Serenades des soldats habitans du lieu, avec des chansons qu'ils chantoient à leur mode«, *ib.*, 99 ss.; »...hommes & femmes, avec leurs danses & chansons au son de leur kementhe«, *ib.*, 115—116; »...nous en eusmes plusieurs fois le divertissements«, *ib.*

misija, se pravi v Bosni, Srbiji in Bolgariji, morda tudi v Makedoniji. Hkrati potrjuje, da se je na tem prostoru postopoma udomačila glasba turškega izvora in so bili tudi tu v rabi instrumenti, ki so znani za turško glasbeno prakso. Vendar je potekal podoben proces tudi v nasprotni smeri. Ljudski glasbeni instrumenti, ljudsko petje in ljudski ples, vse to, kar je bilo tipično za glasbo podvrženih ljudstev južnoslovanskega porekla, se je širilo tudi v turški matični prostor. Posredovalci so bili predvsem ljudje domačega, srbskega, bolgarskega in makedonskega rodu, ki so služili v sultanovi vojski, pa ob njih v neki meri gotovo tudi turški vojaki, za katere lahko verjamemo, da so se na zasedenih ozemljih seznanili s tamkajšnjo ljudsko glasbo, jo sprejeli in prinašali v ožjo domovino. O tem so na voljo razni podatki. Stephan Gerlach je v letih 1573 in 1578 potoval skozi te dežele. V Konstantinoplu je videl na tisoče krščanskih vojakov, ki so bili južnoslovanskega rodu in so se tu zgrinjali, da bi izpolnili vojaško obveznost. Peli so, plesali in igrali na strunske instrumente *(gadulka)* in pihala *(kaval)*.

Na osvojenem južnoslovanskem prostoru se je torej v tem času prepletala bolgarska, srbska in makedonska glasba ljudskega izvora s turško tradicionalno. To se je godilo tako v izvajalni praksi kot v ljudskem ustvarjanju in je pustilo sledove tu in tam. Pri tem je treba poudariti visoko stopnjo izrazne izvirnosti glasbe južnoslovanskih ljudstev, ki so si zaradi zasužnjenosti, predvsem pa zavoljo duhovne stiske prizadevala za ohranitev dediščine. Ljudska glasba je tako dobivala mogočne spodbude in je ni doletela enaka usoda kot posvetno umetno glasbo, tuji vplivi niso zatrli ali spremenili njenega karakterja. Guslarji, ki so po poročilih iz 16. do 18. stoletja v posameznih primerih muzicirali tudi na Madžarskem in Poljskem ter v Ukrajini, so bili nadvse priljubljeni. Zlasti visoko se je v tem času vzpela in imenitno razcvetela pesem, lirska in epska. V življenju navadnih ljudi, ki so bili njeni nosilci skozi stoletja, ustvarjalci in izvajalci in so jo predajali iz roda v rod, je imela pomembno vlogo.

Gradivo, ki bi kaj več povedalo v tej smeri, je sicer skromno. Vendar v marsičem osvetli široko obdobje med 15. in 18. stoletjem. Kakor in kolikor sta se ohranili, dovolita ljudska glasba in pesem kljub spremembam skozi čas vsaj približ-

no predstavo o tem, kakšni sta bili v daljni preteklosti. Mnogokaj izvemo ali lahko razberemo iz poročil tujcev, ki so, največkrat v diplomatskih misijah, potovali skozi južnoslovanske dežele.[39] Omenjali so tudi instrumente, ples in pesmi, s katerimi so se srečavali in seznanili v raznih krajih. Ko je Benečan Catarin (Katarin) leta 1443 potoval skozi Bolgarijo, je slišal petje žena in pevke, s katerimi se je začel ljudski ples. Vitez H. Dernschwamm (Dernschwan) je na poti v Odrin (1555) naletel na slepe berače, od katerih sta dva igrala na *gusle* in zraven pela. O glasbilih poroča tudi že omenjeni Schweiger, ki je ob neki svatbi na balkanskih tleh slišal igranje na razne instrumente, strunske, trobila in tolkala. Ljudske pesmi je v bolgarskih krajih spoznal tudi Gerlach. Na svojem potovanju v Konstantinopel (1584) je Heinrich v. Lichtenstein slišal pesmi o kraljeviču Marku. Razne vrste glasbo je v Srbiji, Bolgariji in Makedoniji (pred 1686) spoznal tudi Edward Brown, ki ga je pot vodila tudi skozi slovenske pokrajine. Glasba na vzhodnih južnoslovanskih področjih ga ni kdove kaj navdušila, vendar je bila zanj in za druge člane njegove družbe raznoliko razvedrilo.[40] Podobni podatki za široko razvejenost ljudske glasbe so še v raznih nadaljnjih virih.[41] Škof Peter Solinat je omenil v poročilu, ki ga je 1622 poslal v Rim,

---

[39] Ti opisi so zanimali že mnoge raziskovalce. Nastale so številne razprave, v katerih je na splošno ali posebej govor tudi o glasbi, kolikor je pač omenjena v predlogah. K temu gl. v dodatku navedeno literaturo in zlasti D. Petrović, *Svedočanstva o putovanjima po balkanskom poluostrvu od XV do XVIII veka kao izvori za istoriju srpske muzike*, Am, 4, 1973, 101—107; ista, *Pričevanja o potovanjih po balkanskem polotoku od XV. do XVIII. stoletja: glasbena folklora in običaji*, MZ, XI, 1975, 5—16; A. Andreev, *Svedenija ot čuždenci za muzikalni projavi na B'lgarite prez turskoto robstvo*, IBAN, IV, 1957.

[40] O tem je med drugim zapisal: »Man hoeret auch allerley Sorten von Music / welche / ob sie wol schlecht vnd gemein war / so bracht sie uns doch gleichwol veraenderliche Lustbarkeit.« Gl. E. Brown, M. D., *Auf genehmgehaltenes Gutachen und Veranlassung der Koen. Engell. Medicinischen Gesellschaft in London / Durch Niederland / Teutschland / Hungarn / Serbien / Bulgarien / Macedonien / Thessalien / Oesterreich / Steiermarck / Kärnthen / Carniolen / Friaul / etc. gethane gantz sonderbare Reisen*, Nürnberg 1686, 158.

[41] Iz raznih virov je razvidno, da so bili v rabi številni instrumenti raznih vrst, tolkala, kordofoni in aerofoni. K temu prim. D. Petrović, *ib.*, MZ, XI, 9 ss.

da živijo med Plovdivom in Nikopolom ljudje, ki bogatijo svoja slavja z zvoki, z instrumentalno igro, s plesi in pesmimi (»*facendo festa con suoni, balli e canti*«). To in ono navajajo na primer še poljski poslanik Kristofor Zberaski (1622) in njegov rojak Wojciech Miaskowski (1640), ki je tudi bil poslanik v Konstantinoplu, grof Leslie (Comes de Leslie), ki je v letu 1665 v sultanovo prestolnico vodil avstrijsko diplomatsko misijo, in Adam Wenner, ki je tja potoval leta 1667 z avstrijskim poslanikom Friedrichom Krekwitzom. A. Poullet je leta 1658 blizu Dubrovnika videl glasbilo, ki mu pravijo tamburica. O glasbi in petju v južnoslovanskih deželah pripovedujejo še mnogi nadaljnji viri, tudi tisti iz 18. stoletja. Med njihovimi avtorji je bil na primer Gerhold Kornelius Driesch (1719, 1720).

Z ljudsko glasbo je bila v času turške nadvlade v nekem smislu podobna tudi situacija liturgičnega petja pri južnih Slovanih, ki je seveda imelo lastne značilnosti in eksistenčne možnosti. Nadaljevalo se je navzlic prizadevanjem za asimilacijo domačega, slovanskega prebivalstva s strani grške pravoslavne cerkve, ki sem ni širila svojih vplivov le versko, ampak duhovno nasploh. Njene težnje so odsevale tudi v cerkvenem petju, ki se samobitno, tako kot v času nekdanje samostojnosti, na srbsko-bolgarsko-makedonskem prostoru zdaj ni več moglo enako razvijati. Ta razvojni proces je skoraj obstal, čeravno je bilo liturgično petje tudi v teh razmerah aktualno povsod na pravoslavnem območju.

Viri, ki so jih zapustili razni popotniki z zahoda in ki pričajo o cerkveni glasbi tega časa, so spet redki in verjetno vsi tudi še niso znani. Za 1531 poroča neznani pisec, ki je spremljal L. Nogarola in J. Lamberga, o dveh menihih. Navaja, da sta pela v neki bosanski samostanski cerkvi (Dobrun). Gerlach omenja, da je bilo, ko je tod potoval, v samostanu sv. Dimitrija blizu Bele Palanke v vzhodni Srbiji pet menihov, ki so v samostanski šoli poleg branja in pisanja učili tudi liturgično petje za namene tamkajšnje cerkve.[41a]

Gradivo kaže na skupnosti in razlike v liturgičnem petju na posameznih južnoslovanskih etničnih področjih.

[41a] Za to in druge navedbe v zvezi z Gerlachovimi pričevanji prim. *Tagebuch Stephan Gerlachs des Älteren*, Frankfurt 1674.

Za Bolgarijo in druge pravoslavne dežele je znano, da se je cerkvena pesem največkrat prenašala ustno. Če je sploh bila zapisana — v tej smeri je raziskovanje intenzivno — so uporabili bizantinsko nevmatsko notacijo. To ima na primer *Codex Rilensis, MS 5569,* ki datira iz prve polovice 18. stoletja. Za liturgično petje, v katerem so opazni nekateri odkloni od kanona in domnevno zaznavni nekateri elementi ljudske pesmi, je bil rilski samostan velikega pomena že pred turško zasedbo in še bolj v času njenega trajanja. Tu je bila 1790 osnovana prva bolgarska cerkvenopevska šola, v kateri je učil menih Iosaf z gore Atos, ki je menda bil zelo vešč posebno v psalmodičnem petju. Izobrazil je vrsto sposobnih pevcev, ki so to, kar so pridobili pri njem, prenašali drugim vrstnikom. Za njim so tudi delovali še razni menihi, tako tudi Neofit Rilski, za katerega povedo viri, da je bil v glasbi dobro izveden in je skladal duhovne kompozicije. Rilska pevska šola je bila potemtakem važno središče, v katerem se je uveljavilo tudi novo cerkveno petje, ki je slonelo na osmoglasniku in ga potrjujejo številni rokopisi. V tej šoli je v liturgičnem petju namesto grščine stopila cerkvena slovanščina. Ta praksa se je skupaj z uporabo novogrške notacije nadaljevala.[42]

Podobno je bilo z liturgično glasbo na makedonskem prostoru. Tudi tu je raziskovanje ustreznega gradiva v teku.

Od 15. oziroma 16. pa vse do 18. in začetka 19. stoletja je nakljub turški zasedbi živelo liturgično petje tudi pri Srbih. Velik pomen je zanj imel samostan na Atosu, ki je bil že izza 13. stoletja dalje središče duhovnega življenja Srbov. Za obdobje, o katerem je govor, je doslej znano več liturgičnih fragmentov, ki vsaj na splošno in v glavnem pojasnjujejo v tej zvezi zastavljena vprašanja. Največ jih je ravno v Hilandaru. Tam hranjeni rokopisi so večidel v cerkveni slovanščini, nobeden od njih pa ni, razen dveh ruskih rokopisov iz 12. in 13. stoletja, nastal pred 18. stoletjem, nekateri so tudi iz časa po njegovem izteku. Napevi, ki so v njih obseženi, so v nekaterih primerih zasnovani na melodijah iz 15. stoletja. Važni so

---

[42] Za podrobnejše podatke gl. S. Petrov-H. Kodov, *ib.*, 74 ss.; S. Kujumdžieva, *O muzykal'no-perevodčeskoj dejatel'nosti v ryl'skoj pevčeskoj škole v pervoj polovine XIX veka,* MA, V, 1978, 65—80; P. Dinev, *Rilskata c'rkovno-pevčeska škola v načaloto na 19 vek i nejnite predstaviteli,* IBAN, IV, 1957, 3—82.

posebno ti, ki vsebujejo himne na čast srbskih svetnikov in so v poznobizantinski notaciji.[43] Ti in še drugi viri so tehtni dokumenti za oris srbskega cerkvenega petja od končevanja srednjega veka do 18. stoletja in še pozneje.

Posebna zanimivost je grški rokopis v poznobizantinski notaciji iz leta 1553. V njem je z grškimi črkami pisan tekst v cerkveni slovanščini srbske redakcije, ki je verjetno nastal tako, da je neki grški menih prisostvoval srbski liturgiji in zapisal, kar so peli srbski menihi. Iz 17. stoletja je rokopis, katerega teksti so v cerkveni slovanščini in brez notacije, a tudi pesmi v grščini, pod katero je cerkvenoslovanski tekst srbske redakcije. Te pesmi so peli po grških oziroma bizantinskih nevmah, kar je v prid trditvi, da so bili srbski pevci vešči v tej notaciji. Pomemben je tudi fragment, ki ga hrani biblioteka univerze Yale in je na zahtevo Serafima, metropolita Bosne, nastal nekje med leti 1766 in 1777. Vreden je tudi rokopis iz leta 1780, ki je bil morda napisan v Hilandaru, od tam pa prenesen v Srbijo. V njem je tudi pesem na cerkvenoslovanski tekst. V to gradivo je treba uvrstiti še priročnik bizantinske nevmatske notacije s konca 18. stoletja, ki je pre-

---

[43] K temu gl. oz. prim. v literaturi dodatka navedene vire. Stefanović omenja, da so teksti prvih pesmi v čast sv. Save iz 14. stoletja. Imajo znake za moduse, ne pa tudi nevm, a so se peli; z notacijo so v hilandarskih glasbenih rokopisih šele v drugi polovici 18. stoletja. Med do zdaj preučenimi rkp. se zdi zlasti važen rkp. št. 668 iz 18. st., v katerem je melodija pomembnejša od teksta. Cit. pisec sodi, da je glasbena »pohvala« ruskega ali ukrajinskega porekla, in če je tako, bi bil to interesanten primer, v katerem se srečajo elementi srbske, ruske in bizantinske tradicije. Melodične formule so v hilandarskih rkp. v poznobizantinskem osmeroglasnem, modalnem sistemu, avtorji pa niso znani (D. Stefanović, *Pesme u čast svetog Save u hilandarskim muzičkim rukopisima i notnim izdanjima Stevana Mokranjca, Stefana Lastavice i Branka Cvejića*, publ. Sveti Sava — Spomenica povodom osamstogodišnjice rođenja 1175—1975, Beograd 1977, 375 ss.). Znane po so še pesmi (stihire) v čast srbskih svetnikov, ki niso identične s hilandarskimi in so v dveh ruskih glasbenih rokopisih (Ms. 64 in 67 Leninove biblioteke v Moskvi; Ms. 64 je iz sredine 17. st.). Primerjava pokaže, da so teksti teh rkp. bliže starejšim tekstom srbske redakcije kot tekstom v ruski cerkveni slovanščini 18. st. K temu gl. D. Petrović, *Music for some Serbian Saints in manuscripts preserved in Romania, in comparison with different melodic versions found in other manuscripts*, Actes du XIV Congrès International des Etudes byzantines 1971, Bucarest 1976, 557 ss.

vod iz grščine v cerkveno slovanščino z elementi bolgarskega in makedonskega jezika.

Dokumentacija pravi, da je bilo v času posredovanja melodij srbsko cerkveno petje zelo odvisno od bizantinskih oziroma grških vplivov. Opazne so izdatne razlike nasproti srednjeveški praksi, ki sicer podrobno še ni raziskana, a obstaja domneva, da so v njej bili tudi srbski elementi. Teksti so bili v cerkveni slovanščini ali grščini, včasih je bil cerkvenoslovanski tekst zapisan tudi z grškimi črkami. Notacija je bila poznobizantinska, melodije večidel melizmatične, izvajalci pa teoretično in praktično dobro podkovani. Napevi so bili adaptacije bizantinskih melodij ali pa so jih sestavili razni avtorji, od katerih se poleg že omenjenih in še drugih navajata metropolit Serafim — zanj poreklo ni znano, lahko pa bi bilo grško, bolgarsko ali srbsko — in Peter Lampadarios iz Peleponeza, ki je umrl v letu 1777. Kar je v srbskem cerkvenem petju nastalo po letu 1800, se po melodični strukturi od prejšnjega bistveno loči.

V Bosni je bilo liturgično petje táko kot v Srbiji ali temu vsaj zelo podobno. Katoliška cerkvena glasba se je seveda ravnala po rimski praksi; podporo za obstoj in širjenje so ji dajali poskusi političnega vplivanja z zahoda, v mejah danih možnosti je bila aktualna tudi v balkanskih deželah. Obredje v mohamedanskih mošejah je bilo tudi tu, enako kot drugod na zasedenem južnoslovanskem prostoru, usklajeno s tistim v matični Turčiji.

Po koncu srednjega veka se je potemtakem glasbeno življenje na tem delu južnoslovanskega ozemlja močno spremenilo. Od tega, kar je za ta čas znano za umetno glasbo onstran njegovih zahodnih in severozahodnih meja oziroma zahodne in srednje Evrope, se je korenito ločilo. To stanje je trajalo ves čas odvisnosti tu živečih slovanskih ljudstev.[43a]

[43a] K temu še prim. D. Stefanović, *The Serbian Chant from the 15th to 18th Centuries*, MA, I, 1966, 140—163; S. Maksimović, *Some elements of melodic construction in Serbian Chant of the 15th Century*, MA, IV, 175—190; E. Tontschewa, *Der Übergang vom Mittelalter zur Wiedergeburtszeit in der kirchlichen Gesangtradition auf dem Balkan*, MA, V, 105—124; S. Kujumdžieva, *ib.*, MA, V. Gl. oz. prim. še drugo, v dodatku navedeno ustrezno literaturo, ki je obsežena tako v splošnih temeljnih orisih kot v posebnih, tej tematiki namenjenih razprav.

B
SLOVENSKA IN HRVATSKA SFERA OD 16. DO VSTOPA V 19. STOLETJE

1
Glasbeno delo do začetka 17. stoletja

V primerjavi z opisanimi razmerami na srbskem, bolgarskem in makedonskem prostoru so bile razvojne možnosti za kulturo nasploh in tako tudi za glasbo na Slovenskem in Hrvatskem v 16. stoletju mnogo ugodnejše. Te dežele so bile vključene v zahodni okvir, ki je nanje tudi vplival. Zaradi politične in ekonomske odvisnosti pa so se tudi tu pojavljale razne ovire, ki so motile in včasih celo prekinile razvoj, ne sicer usodno, vendar pa toliko, da se njihova kulturna rast vselej ni mogla kontinuirano nadaljevati. Družbena nasprotja so se ostrila, trenja med fevdalci in vladarji so se stopnjevala, nižji socialni sloji so bili izpostavljeni čedalje večjemu pritisku cerkve in plemstva. Konflikti, ki so izvirali predvsem iz socialnih faktorjev, so se množili, razvijanje denarnega gospodarstva jih je še večalo. Vse to je povzročalo nestalnost vrhnje družbe, ki je bila nosilec kulture in zato pomembna za formiranje njenega razvoja.

Vse te in še druge ovire so nižale življenjsko raven v slovenskih pokrajinah in severnem delu Hrvatske med Jadranskim morjem in reko Dravo. Zahtevale so neko rešitev. Preprosti hrvatski in slovenski človek jo je iskal v uporih, ki pa v tedanjem družbenem redu in že zaradi manjkanja jasnega koncepta niso mogli uspeti. Spodbudili pa so zametke socialne in tudi nacionalne zavesti, ob katerih se je pozneje plodila misel na pridobitev ponovne neodvisnosti. Težko stanje so slabšali tudi turški vpadi, zaradi katerih so trpeli gradovi, samostani, cerkve, mesta in kmečka gospodarstva.

Tudi v Dalmaciji so bile razmere zapletene. Dubrovnik je sicer imel status samostojne republike, ostali prostor pa je bil zaradi pomembne geografske lege izpostavljen pritiskom z vzhoda in zahoda. Nekaj so ga zasedli Turki, ki so od časa do časa tudi drugod vpadali vanj. Njegov večji del pa so si prilastile Benetke in ga kot tako imenovano Beneško Dalmacijo obdržale vse do leta 1797, ko je le-ta pripadla Avstriji.

Razkosanost tega ozemlja, turške agresije, oženje splošne rasti, ki pa je bila zaradi povezanosti z Benetkami in trgovskih stikov s to republiko vendar relativno ugodna, in verska dvotirnost, vse to je neugodno vplivalo na stabilnost in je odsevalo tudi v ekonomskih razmerah.

V medsebojni primerjavi so bile razmere v slovenskih in hrvatskih deželah torej različne in tudi možnosti za kulturni razvoj niso bile enake. V Dalmacijo so pritekali vplivi italijanske kulture. Teh je bila precej deležna tudi vojvodina Kranjska, ki je na zahodu mejila na Italijo in je svoje glavno mesto Ljubljano izoblikovala v samostojno kulturno središče. Za to prednost so bile prikrajšane druge slovenske pokrajine, katerih upravna in tudi kulturna središča so bila zunaj njihovega, se pravi slovenskega etničnega ozemlja. Za slovenske dežele je bila v tem času zelo važna reformacija,[43b] ki je deloma segla še v Istro in se rahlo dotaknila severozahodne Hrvatske, na širšem hrvatskem prostoru pa se ni uveljavila. Tu je bil katolicizem odločno v prednji vrsti; kolikor je bil moten, je bil z glagoljaštvom na dalmatinskih tleh. Z reformacijo pa so prihajali nemški vplivi, katerih vloga je bila časovno sicer omejena, a razvojno kljub temu zelo pomembna. Na delu dalmatinskega ozemlja in v severni Hrvatski, ki je bila mejna provinca, se je kulturni razvoj zaradi negotovih razmer in še posebno zavoljo turške navzočnosti ali nevarnosti omejil, ponekod je tudi zastal.

Kar velja za kulturno delo nasploh, velja tudi za glasbo. Zanjo so bile najboljše razmere v Dubrovniku, posameznih mestih Beneške Dalmacije (Split, Šibenik, Hvar) in na Slovenskem, tu predvsem v glavnem mestu Kranjske. Te pa niso bile povsod iste, tudi po rezultatih ne. Odvisne so bile od raznih dejavnikov, še zlasti od stopnje bogastva in številnosti samostanov in cerkva, posvetnih in cerkvenih dvorov in mest. Razen v Dubrovniku ni bilo ne teh ne onih na Slovenskem in Hrvatskem oziroma v Dalmaciji v izobilju, v slednji vsekakor več kot v severni Hrvatski in na Slovenskem.

Za Dubrovnik je glasbeno delo izpričano že za čas od 15. stoletja dalje. Znani so številni pevci, organisti in instrumen-

---

[43b] Za podrobnosti gl. poleg druge literature zlasti A. Rijavec, *Glasbeno delo na Slovenskem v obdobju protestantizma*, Ljubljana 1967.

talisti, ki jih je bilo v 16. stoletju še več.[44] V tem mestu so bili stalni poklicni muziki, ob katerih so glasbeno delovali tudi ljubitelji iz vrst plemstva in meščanstva. Ti in oni so se vneto pečali s glasbo, oboji tudi s posvetno. Nanjo je utegnil misliti beneški poslanik Jacopo (Jacobo) Soranzo (Sorranzo, Sarazzo), ko je leta 1575 omenil, da je v tem mestu slišal »*molti ottimi musici*«, ki so bili zanj najbrž interesantni zlasti po tem, kar so izvajali zunaj cerkva. Posvetno muziciranje je bilo menda zelo razvito in razširjeno, čeravno je bilo težišče na cerkveni glasbi. Za to je treba iskati razlago v dobi, pa v tej zvezi v množitvi poezije, ki je v Dubrovniku tega stoletja doživela imeniten razcvet in se je verjetno bogatila še z glasbo. Po tej strani se zdi utemeljena relativna analogija s stanjem v Italiji, s katero se je Dubrovnik močno stikal. Širjenju posvetne glasbe je izdatno pomagalo gledališko predstavljanje, ki je tu znano že za 16. stoletje. Iz raznih virov vemo, da so pastirske igre, komedije in tragedije, ki so jih uprizarjali domači diletantje, obsegale tudi glasbene točke. Kakšne, podrobneje ni znano. Ohranile se niso ali doslej vsaj niso znane, po formi in stilu pa so skoraj gotovo sledile italijanskim zgledom. Z enako verjetnostjo sklepamo, da so ti vplivali tudi na obliko vsakoletnih karnevalov, pa še drugih prireditev, ki so pestrile življenje tega mesta in vsekakor niso bile brez glasbe. Vse kaže, da so italijanski primeri tu odmevali in se uspešno uveljavljali v praksi. Posvetna glasba je bila aktualna v raznih smereh in načinih. Izvajalci so uporabljali instrumentarij, ki se je ujemal z zahodnoevropskim, točneje z italijanskim. S tem je bil podoben tudi instrumentarij drugod na Hrvatskem in Slovenskem, dokazuje in deloma pojasnjuje ga tudi likovna umetnost tega časa.

---

[44] Poleg ob koncu navedene literature gl. k temu še M. Demović, ib., 37 ss; S. Tuksar, *Musique et politique à Dubrovnik à l'époque de la Renaissance*, IRASM, X, 1979, 99—111, resp. isti, *Glazba i politika u renesansom Dubrovniku*, v: Zbornik radova u povodu 75. godišnjice rođenja Pavla Markovca, 1979, 99—109. — Na temelju spisov *Dello stato delle Republiche* (1591) N. V. Gučetića (1549—1610) in *Irene, ovvero della bellezza* (1599) M. Monaldija domneva Tuksar, da je dubrovniška republika posvečala izdatno pozornost kvaliteti umetniškega, posebno glasbenega ustvarjanja in da so se ustvarjalci zavedali relativne omejenosti avtorjeve osebnosti, vendar tudi svojevrstne avtonomnosti umetniškega dela nasproti politiki in oblasti.

Gradivo pove, da je v Dubrovniku tudi religiozna glasba dosegla velik razmah. Za to so skrbeli samostani in cerkve, v katerih so bile mnoge možnosti in priložnosti za glasbeno delo. V svoji zgodovini Dubrovnika (*La storia di Raugia*, 1595) pripoveduje v tej zvezi Serafin Razzi o vlogi, ki je bila namenjena praznovanju praznika sv. Blaža. Petje, ki je bilo na čast temu svetniku in so ga oskrbeli redovniki, so spremljali instrumenti, orgle menjaje s flavtami, trobentami in korneti. Instrumentalisti izvajalci so bili muziki, ki so bili v službi dubrovniškega mesta. Na ta dan so bile z vsem sijajem izvajane *laudes*, tudi *acclamationes* imenovane, ki so jih peli kanoniki menjaje z zborom. Psalme in antifone so peli koralno, himno sv. Blažu pa v figuralnem večglasju. Slavljenje v stolnici so dopolnile še prireditve zunaj nje, na prostem. Tu so peli in igrali na instrumente vseh vrst, glasila se je kajpada predvsem posvetna glasba. Svojega patrona so Dubrovčani potemtakem glasbeno kar se dá slavili, ne samo v tem času, ampak, tako razberemo iz virov, tudi še v stoletjih, ki so sledila. O tem priča za leto 1658 na primer tudi Quiclet, ki v tej zvezi omenja tambur in oboe.

V mestih, ki so bila pod beneško upravo, je bilo glasbeno življenje sicer manj cvetoče in obsežno, a še vedno razmeroma bogato. Njegov glavni nosilec je bila cerkvena hierarhija in je bil zato poudarek na religiozni glasbi. Stolnica v Splitu je bila pomembno središče za cerkveno petje, ki je bilo tu baje na taki višini, da je bilo za zgled drugim dalmatinskim mestom. Orgle je ta cerkev imela že pred letom 1505. V gradivu, ki je le skromno ohranjeno, se po imenu navaja na primer organist Bartholomaeus Raguseus. Zapisano je tudi, da je nadškof Giovanni Foconio (1575), ki je menda sam bil »*in musica instructus*«, skrbel za ureditev petja v cerkvi. Tej nalogi so se prizadevno posvečali tudi nekateri njegovi nasledniki, tako tudi nadškof Marcantonio de Dominis (1602), ki je nabavil portativ in pri stolnici nastavil stalne pevce, katerih dolžnosti so bile natanko določene. Najbrž velja že za 16. stoletje, kar je za začetek naslednjega v posvetilu plemiču G. Mazzarelliju v tretji knjigi madrigalov (1616) zapisal T. Cecchini, ki je Split označil za mesto, v katerem »*quest'Arte liberalissima, con applauso de mille orecchi, faccia proua di se stessa*«. Iz tega sledi, da je bila tu tudi posvetna glasba cenjena in na

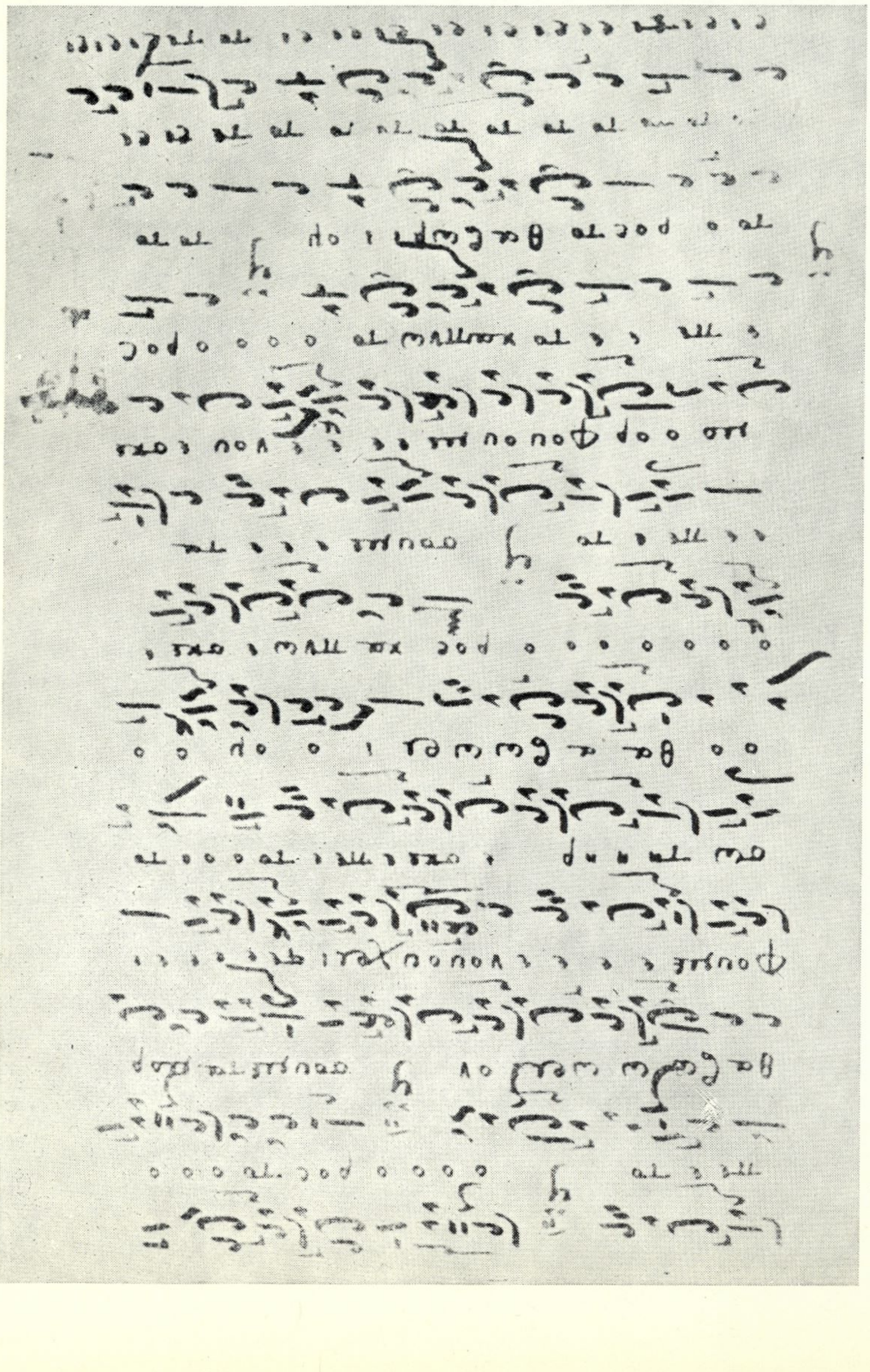
široko negovana. Za glasbeno življenje je bil pomemben tudi Hvar. Glede na to, da je bil tu sedež škofa in predstavnika beneške republike *(»providur«)*, je imel tudi zunanje pogoje za razvejeno umetniško dejavnost.

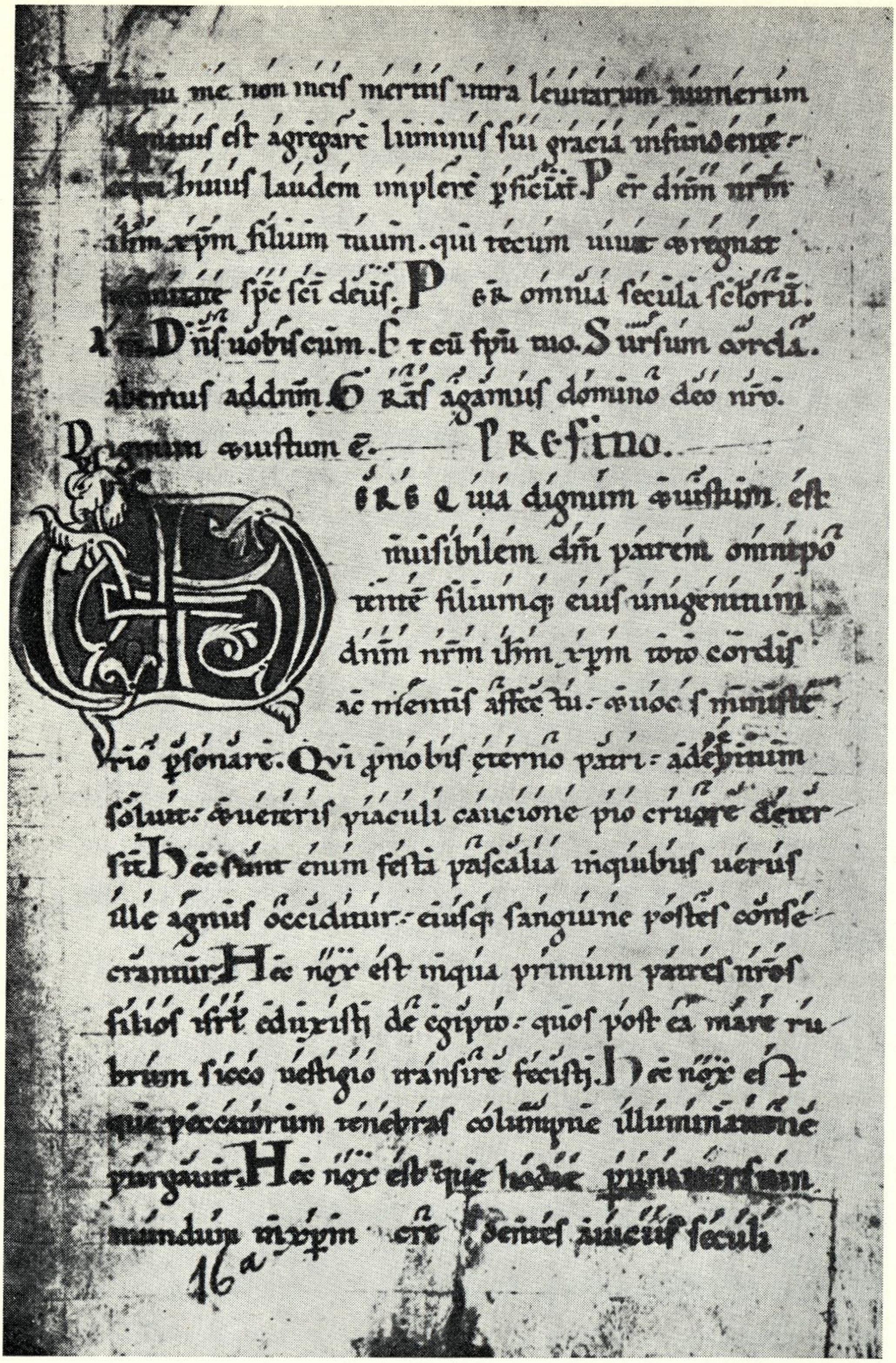
Glasbenega dela v severni Hrvatski pač ni mogoče primerjati s tistim v Dalmaciji, najmanj v Dubrovniku. Njegovi nosilci so bili redovi, razvijalo pa se je pretežno na področju cerkvene glasbe, kar potrjujejo glasbeni rokopisi iz tega časa. Med njimi je tako imenovani *Gotski antifonar* iz prve polovice 16. stoletja, ki obsega liturgične pesmi. Instrumentalno glasbo so največkrat posredovali potujoči muziki. Prihajali so v vedno večjem številu, poslušalce pa so bržkone seznanjali tudi s sodobno glasbo in sèm prinašali njene stilne elemente. Dokazi sicer manjkajo, vendar se zdi, da so na posameznih plemiških dvorcih gojili posvetno glasbo in tako s tega vidika severna Hrvatska navzlic oviram le ni bila popolnoma izolirana.

Na Slovenskem je bila glasbena situacija podobna kot v Dalmaciji, Italiji in notranjih avstrijskih deželah, vendar po dosežkih manj bogata, pa v primerjavi zaradi ne v vsem enakih razmer v marsičem tudi drugačna.

Za glasbeno življenje je postajala Ljubljana vedno bolj pomembna. Bila je sedež knezoškofa, v njej so bivali tudi številni plemiči. Njena vloga se je jačila tudi zavoljo širjenja trgovskih vezi z zunanjim svetom, posebno z Italijo. V tem mestu, ki se je postopoma razvijalo v kulturno središče celotnega slovenskega etničnega ozemlja, so živeli tudi meistersingerji. Vir pove, da je leta 1584 tu umrl Balthasar, *»ain Meistersinger«*, ki gotovo ni bil edini svoje vrste. V Ljubljani so bili tudi deželni trobentači *(Feldtrompeter, landschaftliche Trompeter, Landestrompeter)*, ki so jih zaposlili deželni stanovi, in piskači *(Stadtthurner, Stadtpfeifer)*. Najelo jih je mesto, tu in tam so jih pritegnili tudi premožnejši plemiči, ne samo ljubljanski, ampak tudi ti, ki so živeli na gradovih zunaj mesta. Deželni trobentači in še glasbeniki, ki so bili v mestni službi, so opravljali dolžnosti kot njihovi vrstniki v drugih deželah in mestih. Sodelovali so pri raznih slovesnostih, posvetnih in cerkvenih, in skrbeli še za vse drugo, kar jim je bilo predpisano. Prvič se omenja trobentač v službi kranjske dežele leta 1530. Leta 1600 so ti muziki predstavljali korpus štirih članov, od katerih so trije bili trobentači, eden pa pav-

VII Pesem J. Kukuzela, ms. 443 v Drž. javni knjižnici, Leningrad, fragment (Petrov-Kodov, Starob'lgarski muzikalni pametnici, 49)





VIII Sakramentar MR 126, f. 16, fragment, 11. st., Metropolitanska knjižnica v Zagrebu

kist (*landschaftlicher Herrpauker*). Piskači so najprej zabeleženi za leto 1544, a so utegnili biti tu že prej. V letu 1574 se prvič omenjajo še mestni goslači (*Stadtgeiger*). Ti in oni so igrali na pihala, trobila in strunske instrumente. Vsak je bil vešč v več glasbilih, kar je bilo potrebno in koristno tudi zato, da je bil bolj uporaben in si je tako lahko izboljšal sicer pičle dohodke. V glasbenem delu so imeli, predvsem trobentači in piskači, za katere so znana mnoga imena, sprva in posebno za časa reformacije pomembno vlogo. Koliko so v svoji praksi upoštevali ali bili sposobni upoštevati renesančno glasbo, ne vemo, v tej smeri gradivo manjka. Nekateri od njih so verjetno tudi komponirali; žal pa ta njihova dela niso znana.

Ti glasbeniki so, vsak po svoje, bogatili reprodukcijo, verjetno tudi produkcijo. Gre jim v načelu in praksi enak ali soroden pomen kot njihovim vrstnikom v drugih mestih srednje in zahodne Evrope. Močneje pa na glasbeno delo najbrž niso vplivali ne v Ljubljani ne kje drugod na Slovenskem.

Za širino glasbenega življenja je bila izredno važna reformacija. Tudi za slovenske protestante je bila glasba to kar za Martina Luthra, namreč eno najučinkovitejših sredstev za širjenje novega nauka. Zato so ji posvetili posebno skrb v vseh smereh, ki so bile aktualne za doseganje ciljev. Predvsem so potrebovali primerne napeve, na katere bi verniki lahko peli tekste z reformističnimi nauki. Po prvih slovenskih protestantskih tiskih (*Catechismus*, 1550; *Abecedarium*, 1555; *Ene duhoune peisni — Geistliche Lieder in der Windischen Sprach*, 1563) je Primož Trubar (1508—1586)[44a] leta 1567 v Tübingenu izdal prvo slovensko pesmarico.[45] Ta je zatem doživela še štiri izdaje (1574, 1579, 1584, 1595), katerih vsaka je bila nasproti prejšnji obsežnejša in popolnejša. Zanjo so bili viri že obstoječe nemške protestantske pesmarice (npr. *Achtliederbuch*, 1524; *Geystlich Gesangk-Bychlein* J. Walther-ja, 1524; *Geistliche Lieder* V. Babsta, 1545; *Ein New Gesangbüchlein* M. Weissa, 1531), ki so se že same naslonile na srednjeveške, po latinskih in nemških predlogah prirejene ka-

---

[44a] ME III², 608; MGG 13, 849—850; LaM II, 1352.

[45] Eni Psalmi, te celi Catechismus, inu tih vegshih Gody, stare inu Noue kerszhanske Peisni, od P. Truberia, S. Krelia, inu od drugih sloshene . . . Der gantz Catechismus, ettlich Psalm, Christliche Gesaeng, die man auff den fürnembsten Festen singet, in der Windischen Sprach.

toliške pesmi, in na pesmarice čeških bratov. Slovenski reformatorji so upoštevali tudi slovensko srednjeveško ljudsko cerkveno pesem in s tem pomagali ohraniti vsaj del njenega gotovo mnogo obsežnejšega repertorija. Teksti pesmarice iz leta 1567 in njenih poznejših izdaj so večidel liturgični, njihovo število pa večje od števila melodij, verjetno zato, kar napevov ni bilo dovolj, pa tudi zaradi večje pomembnosti teksta. Priteljji so našli preprosto rešitev: pri tekstih brez melodij so navedli, po katerem napevu naj se pojo. Tako je bilo mogoče peti na isto melodijo več tekstov. V slovenski pesmarici pa je nakazana tudi praksa v nasprotni smeri: isti tekst se je lahko pel na več napevov. Seveda so se zato v raznih primerih napevi in teksti razhajali, besedni in glasbeni akcent sta si tekoči melodiji na ljubo marsikdaj nasprotovala.

Z natiskom pesmarice je bil namen dosežen. Zavoljo prijetnih napevov so se pesmi hitro širile in z njimi verski nauki. Peli so jih v protestantskih cerkvah in šolah. Spadale so k repertoriju obiskovalcev ljubljanske latinske šole, peli so jih tudi pri raznih drugih priložnostih. V omenjeni šoli so intenzivno skrbeli tudi za figuralno petje, ta institucija je bila tudi nasploh važna za širjenje glasbe. V njenem okviru so predstavljali tudi tako imenovane *šolske komedije,* ki so imele pevske in instrumentalne vložke; izvajali so jih študentje, njihovi avtorji pa niso znani.

Za to, kar so po glasbeni strani opravili slovenski protestantje, je na voljo obilno gradivo. Iz njega razberemo, da se je v obdobju reformacije glasbeno življenje na Slovenskem v vseh družbenih slojih zelo razraslo. V protestantskih cerkvah niso peli le enoglasno, temveč tudi večglasno. Kjer so bile ustrezne možnosti, predvsem v večjih mestih, so sodelovali tudi instrumenti, ki pa so v posameznih primerih lahko tudi nadomeščali pevce, kadar le-teh tu ali tam ni bilo dovolj. O rabi instrumentov v cerkvah priča Trubar sam za Ljubljano, in sicer v navedeni pesmarici (izdaji iz 1567 in 1574) v posvetilu, ki ga je naslovil na kranjskega plemiča Georga Khisla.[46] Vse kaže, da večglasno cerkveno petje ni bilo redko.

[46] Tam je med drugim zapisal: »Als offt man zů Labach / Nun bitten wir den heiligen Geist / oder Ozha / Syn / Duh / nebeski Kral / &c. mit fünff stimmen beim Regal / Posaunen / Zincken / vnnd Scholmaien in der Kirchen hat gesungen . . .«.

Spočetka so zanj imeli pevci na razpolago vsaj Waltherjeve večglasne priredbe koralnih napevov, pozneje pa razne druge skladbe, ki so se stalno množile in prihajale na Slovensko brez večje zamude. Tudi sodelovanje instrumentov ni bilo zapleteno vprašanje. Piskači in trobentači so bili v Ljubljani v službi mesta in dežele, ki so ju upravljali protestantje. Zato so morali v protestantskem bogoslužju sodelovati že po dolžnosti. Tudi posvetna glasba se je v protestantskih krogih vneto gojila. Viri vedo povedati, da je iz ljubljanskih hiš in gostiln glasba pogosto odmevala in meščanski sinovi so se menda cele noči nekaznovano razveseljevali ob igranju na violine. Tako kot tu je najbrž bilo tudi drugod. Posvetno muziciranje najrazličnejših oblik se je tako razpaslo, da je povzročalo ostro kritiko nasprotnikov, ki so protestantom radi očitali, da se veselijo ob strunski glasbi in plesu.

Čeravno so slovenski protestanti sprva šli bolj v širino kot globino, so bili rezultati njihovih naporov izdatni. Reformacija je aktualizirala potrebo po sposobnih glasbenikih in si je prizadevala, da bi jo kar najbolj zadovoljila. Tako so na Slovensko prišli mnogi nemški kantorji, obenem pa so se množili glasbeniki slovenskega rodu. To in ono je bilo važno za njene uspehe in očiten vzpon.

Tudi po glasbeni strani pa je morala reformacija računati s katolicizmom, ki je bil njen tekmec in je na prehodu k novemu v precejšnji meri še nadaljeval neposredno preteklost. Samostani so še bili važni, čeprav so postopoma izgubljali pomen. Tudi cerkve in njihove pevske šole so bile pomembna glasbena žarišča, še zlasti velja v tej zvezi omeniti ljubljansko škofovsko kapelo. Tej je morda kaj prispeval tudi Arnold de Bruck, ki mu je Ferdinand I. leta 1528 podelil kanonikat v Ljubljani in s tem funkcijo stolnega dekana, kajpak če mu ta ni bila samo beneficij in če je identičen s »*Herrn Arnold dechant*«, ki ga 1537 omenjajo sodni zapisniki ljubljanskega mesta.

Z rastočimi uspehi reformacije se je kajpak manjšal vpliv katolicizma, ki je ohranil svoje pozicije le na zahodnem robu slovenskega ozemlja. S tem je upadal prispevek katoliškega kroga. O tem pričajo viri tudi za glasbeno delo, ki se je krčilo tako po obsegu kot po kakovosti.

Obstoj dveh cerkva, protestantske in katoliške, je na Slovenskem na določen način vplival tudi na stilno usmeritev glasbene prakse.

Katoliški krog je bil pod vplivom iz Italije pritekajoče glasbe, in to ne morda samo v polovici 16. stoletja, temveč tudi pozneje, v času napredujoče reformacije. To potrjujejo tudi glasbeni tiski, ki so v ljubljanskem knezoškofijskem arhivu navedeni za začetek 17. stoletja, a so nastali že prej, v drugi polovici 16. stoletja, ko so verjetno že bili v ljubljanski stolnici in sorezidenci ljubljanskega knezoškofa Gornjem gradu ter so se tu in tam gotovo tudi uporabljali.

Na začetku, ko cilji še niso bili doseženi, protestantski krog za intenzivnejšo gojitev in širjenje renesančne glasbe ni bil kdove kaj zainteresiran, že zavoljo tega ne, ker je bila značilna za katoliško glasbeno prakso in je prihajala iz katoliške Italije. Vendar je bila navzoča ne glede na to in kljub temu, da zaradi omejenega področja katoličanov ni mogla biti širše dimenzionirana. Ko se je reformacija relativno utrdila in ta umetnostna smer ideološko ni več motila, se je še bolj uveljavila.

Proces, ki je potekal, osvetljujejo razni primeri. Med njimi večglasje in raba glasbenih instrumentov — to in ono je bilo vedno češče v cerkveni in posvetni praksi protestantov. Čigave in kakšne so bile po stilu kompozicije, ki so jih izvajali, ne vemo, viri o tem molčijo. Vedno večjo toleranco reformatorjev renesančne glasbe je mogoče pojasniti tudi z glasbeno dejavnostjo katoliškega kroga, ki se ji na istem prostoru protestantje navzlic vsem pomislekom niso mogli izogniti. Z njo so se neprenehno srečavali in morali so jo nekako upoštevati. Vplivala je tudi na njihovo stilno orientacijo in prakso. Po tej strani gre določen delež tudi nemškim kantorjem. Ti iz svoje domovine niso prinesli samo protestantskega korala, ki je že sam vseboval nadih renesančne miselnosti, ampak tudi kompozicije, za katere je značilno, da so bile bolj ali manj že renesančne in so jih napisali avtorji iz nemškega protestantskega skladateljskega kroga. Med temi kantorji je bil tudi Wolfgang Striccius (pred 1570—po 1611),[47] ki je od 1588 do 1591

[47] Eitner Q 9, 310; Gerber 4, 295; MGG 12, 1603; LaM II, 1233; ME III², 476.

deloval na ljubljanski latinski šoli. Ko je tu nastopil službo, je v Nürnbergu izšla njegova zbirka z naslovom *Neue Teutsche Lieder mit vier Stimmen / mehrer thails ad pares vocem componiert / Durch Wolfgangum Striccium, E. Ersamen Landschafft in Crain Cantorem (1588).* Posvetil jo je svojim petim učencem, ki jih je prej učil v Emersdorfu na Koroškem in v Kremsu. Posvetilo je datirano v Ljubljani na dan apostola sv. Jakoba tega leta. Zbirka obsega 21 skladb, od teh sta dve posvetni, druge so duhovne, teksti pa večidel nemške verzifikacije biblijskih rekov iz knjig prerokov. Kompozicijski stavek kaže, da je avtor dal prednost polifonskemu grajenju, imitacija je pogostna, razvidni pa so tudi elementi homofonije. Te kompozicije so se tako rekoč gotovo pele tudi v ljubljanski stanovski šoli in najbrž še drugod na Slovenskem, seveda v cerkvah. Striccius je očitno komponiral tudi v času svojega ljubljanskega bivanja. O tem priča podatek, po katerem je od kranjskih deželnih stanov dobil renumeracijo za *»dedication etlicher gesang büchlein«*. Tu, v tem mestu je verjetno napisal tudi nekaj skladb za svojo naslednjo, leta 1593 v Uelzenu (Ulssen) natisnjeno zbirko *Der Erste Theil Newer Teutscher Gesänge zu Fünff und Vier Stimmen,* ki je bila, tako se zdi, ravno tako vključena v protestantski glasbeni repertorij na Slovenskem. V njej polifonska tehnika ni več tako poudarjena in tudi imitacija nima več take vloge kot poprej. Iz obeh natiskov, iz drugega še bolj kot iz prvega, je zaznavna težnja za prilagajanjem novim stilnim tokovom. Striccius je sicer bil še precej vezan na polifonsko tradicijo. Vendar se je v posameznih primerih že razvidno nagnil v italijansko renesanso in postopoma predajal vplivom sodobnih umetnostnih naziranj, ki so tudi z njim prihajala na slovenski glasbeni prostor.[47a] V nekaterih njegovih skladbah so primeri tonskega slikanja, tu in tam tudi homofonske strukture, cori spezzati in izraz, ki je blizu temu italijanske glasbe. Tudi vplivi villanelle oziroma canzonette so razločni. Ni pretirana trditev, da je proti koncu 16. stoletja ta skladatelj neposredno sodeloval v stilnem formiranju glasbenega dela na slovenskih tleh in podprl njegovo usmeritev v renesanso.

[47a] Prim. J. Sivec, *Kompozicijski stavek Wolfganga Stricciusa,* Ljubljana 1972.

To orientacijo potrjuje tudi dokumentacija v zvezi z Adamom Bohoričem (ok. 1520—ok. 1600),[48] rektorjem ljubljanske stanovske šole. Ta je leta 1582 ponudil deželnim stanovom v nakup svojo knjižnico. Ti so se zanjo odločili šele v letu 1596, ko se je verjetno že občutno povečala. Obsegala je tudi skladbe,[49] o katerih pa podrobnejši podatki niso znani in tako tudi ne o njihovih avtorjih. Zbirka se ni ohranila, vsaj ne v celoti. Smemo pa domnevati, da je, ko so protestante ob koncu 16. stoletja pregnali iz Ljubljane, kar se tiče skladb, vsaj deloma prešla v knezoškofijski glasbeni arhiv. Iz stilizacije v opombi navedenega pasusa lahko sklepamo, da je po tej strani ta zbirka obsegala cerkvene in posvetne, instrumentalne in vokalne skladbe starejših, novejših in novih avtorjev, ki so imeli ime v evropski glasbi tedanjega časa. Tako imenovana nova dela so po vsem sodeč bila oblikovana v renesančnem duhu,v Ljubljani so jih slej ko prej izvajali. Kot Bohorič so utegnili imeti razne kompozicije še drugi ljubljanski meščani, zlasti glasbeniki in med njimi predvsem kantorji. Ni razloga za dvom, da jih ne bi izvajali v cerkvah, šolah in tudi doma.

V 16. stoletju so bili na Slovenskem aktualni razni stilni vplivi, italijanski, nemški in še drugi. Številne ovire jih niso mogle zavreti ali preprečiti. K tej ugotovitvi vodijo na primer tudi stiki, ki jih je imel Cyprian de Rore s knezom Wolfgangom Auerspergom,[49a] ki je naklonjeno podpiral umetnost in skrbel za širjenje glasbe beneške šole na Kranjskem. Podobne zveze so znane še za nekatere druge osebnosti iz ple-

---

[48] ME I², 214; SBL 1, 49—52.

[49] V cit. ponudbi je bil tudi tale pasus: »Der dritte Catalogus helt in sich allein gesangbücher, zum theil, vnd das meist gedrukhte, zum theil aber geschriebne, zu Acht, Siben, Sechs, Fünff, Vier, vnd drey Stimmen, Latainische, Teütsche, Italienische, Französische, vnd auch Crainerische, so von Alten vnd Newen, in der Musica vasst berumbtesten Artificibus, lieblich vnd khünstlich gesezt, wölliche nicht Allein in der Khirchen, Sunder auch bey andern herlichen freuden vnd Versamblungen ... Vnd das Auff Allerley Instrument recht vnd lustig zugebrauchen.« S »kranjskimi« so gotovo mišljene izdaje slovenske pesmarice, morda tudi kake skladbe v rokopisu, za katere pa iz tega časa ni podatkov ali zanje vsaj še ne vemo.

[49a] K temu prim. B. Meier, *Rex Asiae et Ponti — Poklonitveno delo Cypriana de Roreja*, MZ, VI, 5—11.

miških krogov, ki so se odlikovale po smislu za to umetnost in bile privržene reformaciji, tako na primer iz rodovine Khislov. Philippe le Duc je Johannu Jakobu in Karlu Khislu posvetil svojo prvo zbirko madrigalo (*Primo Libro de Madrigali a 5 e 6 v.*, Venezia 1536), Giacomo Gorzanis pa Hansu Khislu (»*Signor Giovanni Khisl detto da Kolten*«) svoj natisk iz leta 1561 (*Libro primo Intabolatura di liuto*). Tudi za kranjske deželne ustanove so dokazani stiki z nekaterimi skladatelji, tako tudi z že omenjenim Gorzanisom in s kantorjem koroških deželnih stanov Johannesom Heroldom (Heroldt), čigar kompozicije odsevajo vplive beneške šole. Herold je 1593 poslal kranjskim stanovom nekaj svojih motetov (*Christliche Gesäng*) in 1596 nanje naslovil svojo zbirko duhovnih pesmi.

Široko razpredena dejavnost protestantov je skupaj z napori katoliškega kroga posredovala stilno raznolikost, ki se kaže v glasbenem delu tega časa na Slovenskem in posebej v Ljubljani. Vplivi prihajajo z juga in s severa, ob tradiciji nastopajo elementi novejših in novih stilnih nazorov italijanske glasbe, razločen je tudi vpliv protestantskega korala. V tej pisani situaciji, polni nasprotij, v situaciji, ki jo zapletajo še drugi, za to ozemlje specifični faktorji, pa je bilo učinkovanje reformacije po času omejeno. Zato njen razvoj in vloga na Slovenskem nista mogla biti takšna kot na Nemškem, kjer se je obdržala in je ustvarjanje odločneje krenilo v renesanso in pozneje v barok.

Na Hrvatskem in tu predvsem v Dalmaciji je bilo drugače. Odsotnost reformacije je zvečala notranjo enotnost, umetnostni vplivi s severa so manjkali ali bili neznatni. Glasbeno delo, cerkveno in posvetno, je bilo skoraj v celoti pod vplivi italijanske renesanse. Tako je bila stilna orientacija mnogo bolj strnjena, enovitejša in tudi dosežki, če jih merimo z umetniškimi kriteriji, so bili pomembnejši kot na Slovenskem. Nakljub temu, vendar z drugačnega zornega kota, gre glasbenim prizadevanjem slovenskih reformatorjev značilna vrednost.

Slovenskemu in hrvatskemu oziroma dalmatinskemu prostoru so vladali razni tujci. Oba sta bila v zahodni kulturni sferi, a sta se med seboj vendar precej ločila. V nečem pa sta si le bila enaka ali vsaj na moč podobna. Tu in tam so bile, razen Dubrovnika, razmere za načrtnejše, organsko se razvijajoče glasbeno delo bolj ali manj neugodne, čeprav v Dalmaciji zaradi številnejših in bogatejših središč še vedno boljše kot na

Slovenskem in tu primernejše kot na severnem Hrvatskem. To stanje je bilo med glavnimi razlogi za odhajanje mladih, nadarjenih ljudi tja, kjer so več pričakovali in mnogokrat tudi našli to, česar niso dobili na domačih tleh. Izseljevanje pa se ni začelo morda šele zdaj, v 16. stoletju, temveč že prej, nadaljevalo pa se je tudi poslej. V stoletju, o katerem je govor, se je iz različnih vzrokov, tudi zaradi vedno večjega razmaha glasbe in večjih potreb po dobrih glasbenikih zunaj slovenskih in hrvatskih meja, v Italiji in Nemčiji, občutno zvečalo. Viri, ki so za to obdobje izdatnejši, o tem veliko povedo, vsega pa najbrž ne. Ne smemo prezreti, da tudi arhivsko gradivo še dolgo ni v vsem znano in raziskano, ne v slovensko-hrvatskem ne v evropskem okviru. Poleg tega je treba upoštevati, da glasbeniki slovenskega in hrvatskega rodu svojih imen niso samo prilagajali tujim pravopisom, ampak so jih, v skladu s tedanjo navado, v mnogih primerih tudi latinizirali, romanizirali ali germanizirali. Identifikacija je zato pogosto zapletena, zaradi manjkanja dokumentacije odvisna od naključja ali tudi nemogoča. Zato bodo nekateri ostali za vselej prikriti in evidentirani v drugih nacionalnih kulturah, ki sicer v 16. stoletju, ko je bila bolj poudarjena pokrajinska zavest, še niso bile osrednje vprašanje; aktualizirale so se v čistem pomenu besede pozneje in šele tedaj postale vidik za uvrščanje umetnikov po njihovih nacionalnih pripadnostih.

V glasbeno emigracijo, ki je bila zanimiv in pomemben družbeni fenomen obravnavanega stoletja, štejejo pevci, instrumentalisti in skladatelji. Pogosto se je to in ono družilo, reproduktivci so večkrat tudi komponirali, še posebno, kadar so vodili glasbene kapele na kakem posvetnem dvoru ali cerkvenem koru. V posameznih primerih so bili tudi glasbeni teoretiki.

Gradivo pozna številne glasbenike slovenskega porekla, ki so ob sklepu 15. in v 16. stoletju delovali zunaj ožje domovine. Med prvimi je bil Ljubljančan Jurij S l a t k o n j a (Slatkonia, Slakana, Slakany, Slakeny, Chrysippus, 1456—1522),[50] ki je bil po izobrazbi teolog in v letih 1513—1522 dunajski škof. Cesar Maksimilijan I. ga je po preosnovanju svoje dvorne kapele (1498) postavil za njenega vodjo. Bil je njen prvi »*Sin-*

---

[50] Eitner Q 9, 187; MGG 12, 762—763; Riemann L 2, 692; Fasquelle III, 708; ME III², 368.

germeister«, nato *»Capellmeister«* in končno *»obrister Capellmeister«*. Umetniško jo je okrepil in dvignil zlasti s tem, da je vanjo pritegnil nekaj pomembnih komponistov, tako Heinricha Isaaca, Ludwiga Senfla in Paula Hofhaimerja. Po njegovi zaslugi je postala izvrsten umetniški korpus.[51] Slatkonja je bil široko razgledan humanist, ki je imel stike s pomembnimi umetniki, znanstveniki in državniki svojega časa. Če je zelo skromno in pomanjkljivo gradivo zanesljivo, je tudi skladal.[52] V tem času je živel tudi Balthasar Praspergius,[53] ki si je dodal še vzdevek *Merspurgensis*. Domnevo, da je bil doma iz Mersburga, zavrača ugotovitev, da se oznaka Praspergius nanaša na njegov rojstni kraj Mozirje (nem. Prassperg). Kdaj se je rodil, ni znano, najbrž nekje sredi druge polovice 15. stoletja. Na začetku prvega desetletja naslednjega stoletja je bil magister muzike ter učitelj gramatike in dialektike v Baslu, kjer je zabeležen še za leto 1511. Leta 1501 je objavil razpravo,[54] ki je vsebinsko in po dispoziciji ustrezala zahtevam tedanje liturgične prakse. Z določitvijo pojma *»musica est armoniae ars regulariter canendi«* se je naslonil na Avguština *(De musica)* in Cassiodora *(De artibus ac disciplinis liberalium litteratum)*. Njegov sodobnik humanist Wolfgang Trefler, ki je prvi poročal o njem, ga omenja kot uglednega glasbenega teoretika.

Slatkonji in Praspergiusu je sledila vrsta glasbenikov, od katerih naj bodo omenjeni pomembnejši. Michael Globoggger (Glabocker de Reifnitz, Globokar) je bil basist v dunajski dvorni kapeli, kjer je kot »Cappelsinger« v letih 1563—1564

---

[51] Na to merijo verzi, v katerih je rečeno: »Nach rechter Art vnd Concordantz auch Symphoney vnd Ordinantz, Junctur vnd mancher Melodey hab ich gemerth die Cantorey; doch nicht allain aus mein bedacht: der Kaiser mich dartzue hat bracht.«

[52] Njegova naj bi bila skladba De mundo, gl. G. Patzig, *Das Chorbuch Mus. ms. 40024 der Deutschen Staatsbibliothek in Berlin*, Festschrift W. Gerstenberg, Wolfenbüttel 1964, in J. Höfler, *O nekaterih slovenskih skladateljih 16. stoletja*, Kronika, 23, 1975, 90.

[53] Walther, 494; Gerber 3, 761; Fetis 7, 113; Eitner Q 8, 51; MGG 10, 1599; Fasquelle III, 474; LaM II, 711; ME III², 122.

[54] Ta razprava je bila natisnjena v Baslu, naslovljena pa takole: Clarissima plane atque choralis musice inter[pr]etatio Dñi B. Praspergij Merspurgeñ cu[m] certiss. regulis atque Exe[m]plor. Anotacionib. & figuris multu, sple[n]didis. In Alma Basieeor. vniuersitâte exercitata. — Za podrobnosti v zvezi s teoretskim delom B. Praspergiusa še gl. in prim. H. Hüschen, *Der Musiktheoretiker Balthasar Prasperg*, KmJb XXXV.

deloval tudi Michael Carbonarius (Voglar), ki je bil nato na dvoru v Pragi (1564—1566) in v Innsbrucku. Ko je umrl, mu je njegov prijatelj basist Gerhard de Roo posvetil epitaf *(Epitaphium Michaelis Carbonarii, Cantoris Musici)*, v katerem je zapustil sporočilo, da je bil Carbonarius poklican na cesarski dvor, da je imel lep glas in da je umrl za jetiko.[55] Pevec je bil tudi Mathes Singer iz Celja, ki je tudi služboval v dunajski dvorni kapeli (1567—1580) in bil, če se lahko zanesemo na gradivo, med najpomembnejšimi basisti svojega časa. Georg Khnes (Khness, Khnies, Knez), ki se je najprej zaposlil v Innsbrucku in nato v bavarski dvorni kapeli, pa ni bil samo pevec, temveč tudi skladatelj. Komponiral je vsaj *»Vespergesänge neben ainem musicalischen Magnificat«*, verjetno pa je bil njegov opus precej večji, kot nam je doslej znano.

Med glasbeniki druge polovice 16. stoletja sta utegnila imeti zveze s Kranjsko še skladatelja, ki najbrž vsaj posredno spadata v glasbeno emigracijo. Giovanni Giacomo Khisel je očitno bil nemškega rodu in je pripadal kranjski veji že navedenih Khislov. Kje je živel in delal, ne vemo, slovel pa je kot kontrapunktik. Georg Draudius (gl. Bibliotheca exotica sive Catalogus, 1625) omenja, da je izdal *Libro I. de Madrigali et Motetti a 4 e 5 voci* (1591). Pietro Bonamico (Pietro Buon Amico, Buonamico, Guetfreundt, Guetfreund)[55a] pa je bil ob koncu 16. stoletja v salzburški kapeli. Veljal je za odličnega muzika in je bil znan tudi kot skladatelj. Njegova zbirka *Melos divinarum laudum* obsega motete, ki so deloma v duhu Palestrine, deloma pa že naslonjeni na monodijo. Bonamico je še avtor dveh motetov z basso continuom. Rod tega glasbenika ni znan. Zanimivo pa je, da je bila njegova žena, tako pravi nadpis na njenem nagrobniku, doma iz Stične na Kranjskem *(»Randachin, geschlechterin von Sittich«)* in verjetno slovenskega porekla. To bi lahko veljalo tudi za njenega moža, vendar tega zagotovo ne moremo reči, ker za njegov domnevno ger-

---

[55] Izv.: »Qui iacet dulci privatus luce Michael / Voce prius fuerat cantor et arte bonus. / Post ubi Caesariam fuit accersitus in aulam / Amisit vocis dona beata suae / Haec doluit iactura viro, phthisis asperas donec / moerori finem tristiaeque dedit. / Manibus ergo piis qui transis fausta precare / Humanaeque memor conditionis abi.«

[55a] Eitner Q 2, 107; MGG 5, 1051—1053; RiemannL-supl. 1, 467—468; Fasquelle II, 369.

manizirani oziroma italianizirani priimek dokumentacija ni na voljo.

Zunaj domovine so v tem času poleg teh muzikov delovali še mnogi drugi. Srečamo jih v glasbenih kapelah raznih dvorov in cerkva in v razvoj glasbe na domačih tleh niso prispevali.

To velja tudi za Jakoba (Jacobus) Gallusa (1550 do 1591),[55b] čigar priimek se je pojavljal različno (tudi Handl, Handelius, Hann, Haehn, Händl, Hänel, Coq, le Coq, Kohoutek). Glede na njegov rod smemo iskati izvor v slovenski obliki (Petelin). Svojemu latiniziranemu priimku je dodal še vzdevek *Carniolus*, da bi naznačil, odkod je doma, in se tako ločil od drugih, enako imenovanih glasbenikov. Rojstnega kraja mu natanko ni mogoče določiti, vendar je gotovo, da je bil s Kranjskega, torej s slovenskega etničnega ozemlja. Tudi podrobnosti o njegovem rojstvu niso znane in ravno tako ne vemo tako rekoč nič o njegovi mladosti, zlasti ne zgodnji, in o njegovem šolanju. Kolikor nam je sploh kaj znano, je povedal sam. In še tega ni mnogo. Dejal je le, da se je že kot deček predal glasbi (*»Huic ego me studio cum puer dedidissem«*) in jo zatem študiral kot mladenič (*»ab ineunte aetate«*), da bi si izoblikoval duha. Več pa vemo o njem za čas, ko je odšel z doma. Kdaj natanko je to bilo, sicer tudi ni znano, kaže pa, da se je najprej mudil v samostanih Zwettl in Melk ob Donavi. V letu 1575 je bil na Dunaju, če je on ta, ki je zabeležen kot pevec dvorne kapele. Zatem je očitno precej potoval, zadrževal pa se je v raznih samostanih Notranje Avstrije, Češke, Moravske in južne Šlezije. V letih 1580—1585 je bil kapelnik pri škofu v Olomoucu na Moravskem, nato je do smrti vodil glasbo v cerkvi sv. Janeza v Pragi.

Od natiskov njegovih skladb so zlasti važne maše v štirih knjigah (*Selectiores quaedam missae*, Praga 1580), moteti v štirih zvezkih (*Opus musicum*, Praga 1586, 1587, 1590) in posvetni zbori v treh knjigah (*Harmoniae morales*, Praga, 1589, 1590), ki jim je sledila še posmrtna zbirka (*Moralia*, Nürnberg

---

[55b] Walther, 272; Gerber 2, 468—469; Fétis 3, 392—393; Eitner Q 5, 13—15; MGG 4, 1329—1334; RiemannL 1, 580 in sup. 1, 398; Larousse 1, 381; Fasquelle II, 208; Ricordi II, 270; LaM I, 741; Grove's D IV, 62; ME I², 648—649; EMS, 105. — Gl. še v dodatku navedeno literaturo, v tej zvezi tudi D. Cvetko, *Jacobus Gallus-Sein Leben und Werk*, München 1972.

1596) ter jo je izdal njegov brat (Georgius Handelius, Carniolus).

Pri kom se je Gallus zgledoval, je posredno povedal v predgovoru za svojo zbirko Harmoniae morales (lib. I). Poleg Italijanov je štel še Nemce in Francoze med ljudstva, ki gojijo glasbo in pri katerih je ta umetnost doživela najlepši razvoj in razcvet. Dejal je, da so tam vse vrste ritmov in verzov, muzikalno bogastvo, ki ga ni najti nikjer drugod. Iz Gallusovih skladb pa ne odsevajo samo zgledi skladateljev, ki jih je uporabil za svoje maše, in tudi ne zgolj vplivi na primer Roreja, Lassa in Hasslerja. Njegov kompozicijski stavek je tudi in celo v glavnem rezultat lastnega iskanja. Obvladal je tedanjo kompozicijsko tehniko, muzikalno grafiko, pravila o intervalih, vstopanju in vodenju glasov, zakonitosti ritmike in forme, imitacije in polifonskega grajenja nasploh ter homofonskega oblikovanja, dobro mu je bila znana vloga zvoka v linearnem stavku in akorda, zelo je bil verziran v tehniki večglasja, odmeva, figur in njihovih raznovrstnih načinov. Marsikaj pa je interpretiral svobodno in mnogokje odstopil od splošno veljavnih načel in predpisov. Za njegov stavek so značilne zvečane kvarte in sekunde, zmanjšane kvinte, tritonus, drzne in nepričakovane spremembe v tonaliteti (*Mirabile mysterium*, Op. mus. I, 54), ki zvočno presenetljivo učinkujejo, vzporedne kvarte, skrite oktave in vzporedni sekstakordi. [1] V rabi di-

1 J. Gallus, Mirabile mysterium (Opus musicum, I, 54), fragment



sonanc in kromatike komponist ni zadržan. Način, v katerem se v njegovih skladbah pojavljajo akcidence, ni vselej v skladu s svobodnostjo, ki si jo je dovoljeval, in spodbuja k razmišljanju o tem, kako naj jih razumemo. Ritmika je razgibana, živahnost stopnjujejo diferencirane notne vrednosti, kombinacije dvodelnega in tridelnega metruma ter rafinirana raba imitacijske tehnike. Polifonija in homofonija se menjavata, v več-

glasju pa skupinsko družita. Forma je blizu pesemski, arhitektonika je napeta in priča o avtorjevem izrazitem smislu za enovitost celote. Odstopanje od principov strogega stavka ima najbrž razlog v težnji za izrazom. Ta je očitno predvsem vodil Gallusa in vplival ne le na poudarjeni pomen besede, temveč tudi stavka in njegovih delov, s čimer naj bi dobila adekvatno mesto tudi vsebina teksta. Tekst in glasbena zgradba, akcent in glasba, to in ono je med seboj tesno zvezano, vedno pa tako, da je tekst vendar na prvem mestu. Svoje posvetne zbore je Gallus skladal na latinske tekste Ovida, Horaca, Katula, Maximiana, Martiala, in tako kaže, tudi na besedila čeških sodobnikov. Čeravno so bili za te vrste kompozicij v navadi ljudski jeziki, se je odločil za latinskega, ki je še vedno veljal za občevalni jezik višje evropske družbe.

Gallusova individualnost je najbolj razločna v izrazu. Njegove skladbe karakterizirajo zvočni kontrasti, svojevrstna melodika in naglašena ritmičnost, v posvetnih delih še bolj kot v motetih in mašah.[55c] Posebno ritmika je izdatna in kaže skupaj z drugimi oblikovalnimi elementi, kako zelo si je ta ustvarjalec prizadeval, da bi sledil za načeli, ki jih je zastopala *musica reservata*.

Stilno so v Gallusovih kompozicijah prvine nizozemske in značilnosti beneške šole. Poleg cantusa firmusa nastopa v njih svobodno formirana tematika, ob imitaciji in melizmatiki tudi funkcionalno koncipirani akord, tehnika *cori spezzati* je še razširjena. Spreminjanje tonovskih načinov je včasih ostro, diatonika se meša z bogato kromatiko. Staro in novo je navzoče: poleg polifonije homofonija, ki se tu in tam približuje monodiji, ob zadržanih so tudi široko razpeta čustva s tendenco, da si iz objektivne sfere utrejo pot v subjektivno in najdejo zadovoljitev v afektih ter individualno pogojenih izpovedih.

Gallusov opus je z vidika umetniške ravni visoko. Označujejo ga svežost, iznajdljivost in globina, tako na primer v intimnem *Ecce, quomodo moritur iustus* (Op. mus. II, 13), [2] zvočno polnem *Planxit David* (Op. mus. III, 29) in še v razkošnih

---

[55c] K literaturi, ki je navedena v dodatku, gl. za značilnosti Gallusovih madrigalov še P. F. Cutter, *Notes on the Secular Music of Jacobus Gallus*, Papers in Slovene Studies 1976, New York 1977, 179—205 in H. W. Lanzke, *Die weltlichen Chorgesänge (»Moralia«) von Jacobus Gallus*, Mainz 1964.

2 J. Gallus, Ecce quomodo moritur iustus (Opus musicum, II, 13), fragment



psalmih *Cantate Domino canticum novum* (Op. mus. IV, 143) ter *Laudate Dominum in sanctis eius* (op. mus. IV, 144). Izraziti so tudi posvetni zbori, tako ljudsko zveneči *En ego campana* (Harm. mor., 43), vedri *Musica noster amor* (Mor., 28) in kontrastov polni *Diversos diversa iuvant* (Mor., 1). Še mnoga druga dela potrjujejo skladateljevo široko izrazno lestvico, ki učinkovito streže tako religioznim kot profanim občutjem.

Gallus je slovel že za življenja, njegove skladbe so bile razširjene in priljubljene na Moravskem, Češkem, Nemškem, Poljskem in morda še kje. Glede na kvaliteto niso samo dokument časa, ampak še ustvaritve, ki jim gre trajna vrednost. Njihov avtor je pripadal generaciji, ki je bila napredno usmerjena. Umetnostni nazor, h kateremu se je prišteval, je sicer deloma še nagibal k že zahajajoči vokalni polifoniji, a je hkrati razvidno vseboval tudi novo nastajajoča načela oblikovanja. Izraz, ki označuje njegova dela, je bil značilen za glasbo humanistične dobe z vso njeno problematiko in zlasti za tendence renesančnega stila, bil pa je tudi njegov v ožjem smislu besede.

S tem, kar je ustvaril, se je Gallus uvrstil med pomembne skladateljske osebnosti druge polovice 16. stoletja. Veljavo si je pridobil ne le v katoliških, ampak tudi v protestantskih krogih. Kaže, da je vplival na nekatere skladatelje, ki so sorodno družili polifonijo in homofonijo. Po tej strani se zdi, da smemo omeniti kantorja v Frankfurtu na Odri in v Breslauu Gregorja Langeja, Jana Turnovskega in Adama Michno. Gradivo vodi še k domnevi, da so bile njegove skladbe ob koncu 16. stoletja in na začetku 17. stoletja znane tudi na Slovenskem,[56] verjetno so jih tudi izvajali, po vsej priliki v ljubljanski stolnici. Najbrž pa na tem prostoru, v svoji prvi in ožji domovini, ni vplival nič

[56] Prim. D. Cvetko, *Ein unbekanntes Inventarium librorum musicalium aus dem Jahre 1620*, Bericht über den siebenten musikwiss. Kongress, Kassel 1959, 84.

bolj kot kdorkoli drug, ki je tu znan za izvajalno prakso tega časa.

Slovenska glasbena emigracija se je usmerila predvsem na nemški in češki kulturni prostor, manj drugam. Medtem so hrvatski glasbeniki odhajali skoraj izključno v Italijo in samo v redkih primerih na sever. To in ono pojasnjujejo že nakazane zveze, razlogi, ki so spodbujali k izseljevanju, pa so bili tu in tam v bistvu isti.

Tudi med glasbeniki hrvatskega porekla, ki so zapustili rodna tla, so nekatere značilne osebnosti. Na začetku 16. stoletja je deloval v Italiji Franciscus B o s s i n e n s i s ,[57] ki se je rodil okrog leta 1480 in je bil, po imenu oziroma vzdevku sodeč, doma nekje v Bosni, rodu pa hrvatskega. Živel je v Benetkah, kjer je 1509 objavil svojo prvo knjigo frotol z naslovom *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in cantu figurato per cantar e sonar col lauto*. Druga knjiga te zbirke je z istim naslovom izšla leta 1511 v Fossombronu, tretja, ki jo je tudi nameraval objaviti, pa doslej ni znana, morda sploh nikoli ni bila natisnjena. V prvih dveh knjigah so transkripcije frotol tedaj znanih italijanskih skladateljev te vrste za solistični glas s spremljavo lutnje in njegove lastne skladbe.[58] Omenjene transkripcije štejejo za prispevek k solistični vokalno-instrumentalni glasbi začetka 16. stoletja in so bile nekak predhodnik zgodnjebaročne monodije. Te intabulature veljajo za prve tiskane dokaze izvajalne prakse, ki je bila tedaj v navadi. K frotolam je Bossinensis komponiral še ricercare za lutnjo kot uvode, interludije in poigre, kratke, nepretenciozne kompozicije, v katerih so s pomočjo imitacije ter figuracije in z domiselno menjavo akordov ter pasaž spretno izrabljene zvočne možnosti instrumenta. [3] Njihova realizacija kaže, da je bil njihov avtor tehnično dobro izveden, pa tudi nadarjen za komponiranje te vrste glasbe. Ne vemo, kdaj je Bossinensis umrl, najbrž nekje proti koncu prve polovice 16. stoletja in verjetno v Italiji. V tem času se je utegnil roditi Benedikt B a b i ć ,[59] ki je tudi bil hrvatskega porekla. Spočetka je deloval v Dubrovniku, pozneje pa v Benetkah. Umrl je 1591 v nekem samostanu blizu Alessandrie v Italiji.

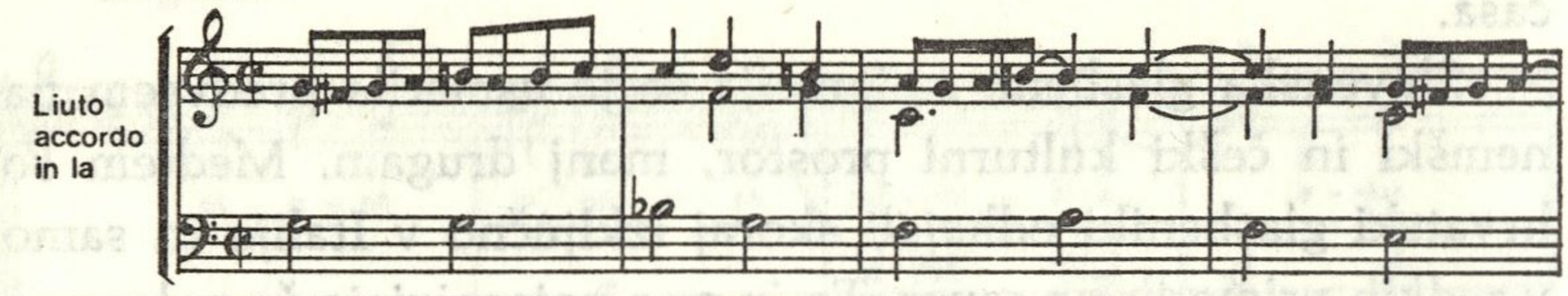
---

[57] MGG 15, 983—985; Larousse I, 123; LaM I, 265; ME I², 224—225.

[58] Prim. C. Sartori, *A little-known Petrucci Publication: The Second Book of Lute Tablatures by Francesco Bossinensis*, MQ, XXXV 1948.

[59] ME I², 93—94.

3 F. Bossinensis, Ricercar (transkr. B. Disertori, gl. SHGp, I)



Viri povedo, da je bil dober pevec in izvrsten muzik, v orglah menda prvi med orglavci *(»in pulsatione organi unicus nostris temporibus«)*, pa še skladatelj vokalnih in instrumentalnih del *(»Multa opera musicalia. Multa, quae in organis cantantur et pulsantur«)* ter pisec spisov o glasbi. V tem času so na italijanskih tleh delovali še drugi hrvatski glasbeniki, tako na primer tudi dominikanec Nikola Gaudentius (Gaudencije, Radoičić, 1564—ok. 1600), ki je učil v Bologni. Ne v Italiji, pač pa na Dunaju je našel ugodne razmere za svoj razvoj Gabriel (Gavro) Tamparizza (Tamparica, Tempariciius, Temparičić), ki je bil doma iz Dubrovnika in je bil rojen nekje pred 1526. Iz virov sklepamo, da je na dunajskem dvoru učil glasbo. Da bi bil vodja tamkajšnje dvorne kapele *(»cesareae musices Vienae moderator«)*, se zdi manj verjetno, med kapelniki te institucije, ki so za prva desetletja 16. stoletja znani, namreč ni naveden. Podatki še pravijo, da je bil izvrsten pesnik. Umrl je na Dunaju, kdaj, pa ne vemo. Nekako v času kot Bossinensis[60] se je v Motovunu (it. Montona) v Istri rodil Andrea de Antiquis (Antico, Antiquus, Antigo, Anticho).[61] Sodi v skupino glasbenikov, ki so zapustili ožjo domovino in se zaposlili v Italiji, kjer je po letu 1537, v Benetkah ali Rimu, tudi umrl. V letu 1504 je delal v tiskarni beneškega tiskarja in

---

[60] To i naj bilo nekje ok. 1740—1780. Gl. L. Županović, *Andrija Motovunjanin (Andrea Antico de Montona), Sedamnaest frottola*, uvod, Zagreb 1972.

[61] Fétis 1, 118; Eitner Q 1, 168; MGG 1, 549—550; RiemannL 1, 42 in supl. 1, 29; Larousse I, 36; Fasquelle I, 281; Ricordi I, 84; LaM I, 64; Grove's D I, 168—169.



Angel s harfo, detajl Poslednje sodbe, 1. pol. 15. st., cerkev sv. Nikolaja na Godešiču

založnika Ottaviana Petruccija, s katerim je imel zveze tudi Bossinensis. Petrucci je v zbirki svojih frotol (*Frottole lib. III*, 1504) objavil eno njegovih štiriglasnih frotol. Antiquis je pozneje odšel v Rim, kjer je izdal več zbirk (*Canzoni nove con alcuni scelte da varii libri di canto*, 1510; *Liber XV missarum*, 1516; *Frottole intabulate da sonar organi libro 1*, 1517; *Canzoni Sonetti Strambotti et Frottole libro 4*, 1517; *Frottole libro 3*, 1518). Ko se je spet vrnil v Benetke, je izdal še nekaj nadaljnjih zbirk (*Motetti lib. 1*, 1521; *Libro primo de le Canzoni francese*, 1535; *La Courone et Fleur des Chansons a 3 voci*, 1536; *Il terzo libro de Madrigali di Verdelotto*, 1537; *Delli Madrigali a 3 voci*, 1537). Intabuliral je tuje frotole za orgle podobno kot Bossinensis. Predlogo je kar najbolj prilagodil koloristični tehniki instrumenta in realiziral lepe zvočne učinke. [4] Vešč v kompozicijski tehniki in z razvidnim smislom za plastičnost forme, je imel v svojem delu uspeh.

4 A. de Antiquis, Si è debile in filo (transkr. B. Disertori, gl. SHGp, I), začetek



Če se poleg Dubrovnika, ki je imel za razvijanje glasbenega dela skoraj izjemne razmere, ozremo v Beneško Dalmacijo, lahko ugotovimo, da so bile tu razmere precej boljše kot na Slovenskem. To v vsaki, slovenski in hrvatski oziroma dalmatinski smeri postavlja vprašanje tujih in domačih glasbenikov na teh tleh, njih eksistence in vloge.

V Dalmacijo in zlasti v Dubrovnik so tudi zdaj prihajali tuji, predvsem italijanski glasbeniki, ki doma zaradi presežka niso mogli dobiti zaposlitve. Sèm so prinašali nova umetnostna naziranja in tu so posredovali svoje znanje ter sposobnosti. V posameznih primerih so zabeleženi tudi severnohrvatski muziki, najbrž iz podobnih razlogov kot tuji, tu so se vsekakor laže uveljavili. Ti in oni so bili v službi mest, plemstva in škofovskih kapel.

Tuji, največkrat nemški glasbeniki so za ta čas znani tudi na Slovenskem. Delovali so kot mestni in deželni muziki, bili

so tudi v službi ljubljanskega knezoškofa in bogatejših plemičev. Še posebno je treba poudariti vlogo tistih glasbenikov, ki so prišli na Slovensko in najbolj številno v Ljubljano v času reformacije ter so sodelovali v konkretizaciji njenih ciljev.

Glasbeno emigracijo je potemtakem treba evidentirati v obeh smereh: slovenska in hrvatska je bila aktivna na nemškem in italijanskem prostoru, nemška in italijanska pa na slovenskem in hrvatskem. V vsaki smeri ni bila enako učinkovita. Ob že znanih razlogih za prihajanje in odhajanje glasbenikov je potrebno upoštevati tudi to, da je na slovenska tla marsikoga privabila reformacija.

Navzlic potrebam, ki so obstajale na Slovenskem v katoliškem in protestantskem okviru in še posebno v slednjem, gradivo ne pozna nobenega pomembnejšega skladatelja domačega, slovenskega rodu, čigar delo bi veljalo ožji domovini. Drug za drugim so odhajali, med njimi v največjem vzponu reformacije, tedaj, ko so bile za glasbo razmere relativno ugodne, tudi Gallus. Ti, ki so ostali doma, so bili boljši ali slabši izvajalci; zanje ni sporočila, da so komponirali, vsaj doslej ga ne poznamo.

V situaciji, ki se nanaša na Dalmacijo, ni bilo tako. Za ta čas so omenjeni glasbeniki, ki so tudi ustvarjali, komponirali in so svoje glasbeno delo v celoti ali vsaj deloma opravili doma. Glede na nacionalno poreklo jih v vsakem primeru nedvoumno sicer ni mogoče opredeliti, morda bo nadaljnje raziskovanje tudi po tej strani še kaj povedalo. Vendar so se rodili na hrvatskem prostoru, kar njihov pomen v okviru našega razpravljanja na določen način podčrtuje.

Secondo B r u g n o l i , čigar predniki so sèm prišli iz Italije, se je rodil v Dubrovniku.[62] Bil je duhovnik, prvenstveno pa se je posvečal glasbi. Viri pravijo, da je pel s spremljavo instrumenta, komponiral, prirejal večglasne cerkvene pesmi in napisal priročnik o koralnem petju. V kateri stil se je usmeril, ne vemo, njegove skladbe so do danes namreč neznane. Nekoliko bližji nam je Andrea (Andrija) P a t r i c i j (Petris, Pet-

---

[62] ME I,[2] 257 navaja, da se je rodil ok. 1528, umrl pa po 1600. Medtem omenja M. Demović, *ib.*, 296, da bi naj umrl po 1665, ko je še zabeležen v matičnih knjigah dubrovniške stolnice, najbrž 1667. Po tej verziji bi se seveda tudi rodil znatno pozneje, kot pravi cit. ME, ib.

rić),[63] čeravno je tudi zanj dokumentacija skromna. Podatki o njegovem rojstvu, življenju in smrti manjkajo. Nekaj vemo o njem le iz pasusa predgovora, ki ga je za svojo zbirko *Il Primo libro de Villotte a Quatro voci Con un'altra Canzon della Gallina Nouamente da lui Composte et date in luce* (Venezia 1550) napisal in Girolamu Fenarolu posvetil Antonio Barges. Odtod sledi, da je bil Patricij doma z otoka Cresa in je izšel iz plemiške družine.[64] V dodatku te zbirke so Bargesovim skladbam dodani štirje Patricijevi štiriglasni madrigali, za katere je Barges menil, da bodo Fenarolu ugajali (*»le quali credo che molto vi piaceranno«*). Skoraj gotovo ti ne predstavljajo vsega, kar je Patricij napisal. Omenjeni madrigali so na italijanske tekste, poleg teh je verjetno napisal še nadaljnje, ki jih ne poznamo. Kolikor dopušča ohranjeno gradivo, je mogoče reči, da je struktura Patricijevih skladb sicer še modalna, vendar je razločno tudi novo tonalno občutje, tako na primer v madrigalu *Madonna quel suav' honesto squardo*. [5] Po tehniki je

5 A. Patricij, Madonna quel suav' honesto sguardo (SHGp, I; transkr. L. Županović), začetek



bil ta avtor kljub homofonski orientaciji še močno kontrapunktičen. Njegove kompozicije so zvočno zanimive, izraz, ki poudarjeno upošteva smisel teksta, pa učinkuje neposredno. Na začetku druge polovice 16. stoletja je skladal tudi Giulio (Julije) Schiavetti (Schiavetto, Skjavetić), čigar rojstnih in smrtnih podatkov ne poznamo.[65] Domnevno se je rodil v Šibeniku in tam morda tudi umrl, če to ni bilo v italijanskem Trentu, kjer se je s svojim škofom mudil v letu 1563. Vsaj tega leta,

---

[63] LaM II, 580; Fasquelle III, 399; ME III², 48.

[64] Izv.: »Mandovi ancora alcune poche ma soavi compositioni del Magnifico Cavalliero il S. Andrea Patricio da Cherso.«

[65] Walther, 551; Gerber 4, 57; Eitner Q 9, 16; MGG 11, 1691—1692; Fasquelle III, 654; LaM II, 1006; ME III², 365.

najbrž pa že prej in morda še nekaj zatem, je bil v službi šibeniškega škofa Girolama Savorgnana. Komponiral je madrigale in motete, ki so bili med leti 1562 in 1565 objavljeni v Benetkah (*Li Madrigali a Quatro. / Et a Cinque Voci. / Nuovamente Composti*, 1563; *Motetti a cinque et a sei voci*, 1564). V zbirki *I dolci et harmoniosi concetti, lib. III*, 1562, sta še bila dva njegova peteroglasna madrigala, v zbirki *Il primo libro delle greghesce*, ki jo je 1564 izdal Manoli Blessi-Antonio Molino, pa dve njegovi gregeski. Od njegovega opusa se je le malo ohranilo: štirje moteti, dve gregeski (*Giathi tanda fandiga, Deh' no far*) in dva madrigala (*Appariran per me le stell' in cielo, Era il bel viso suo*). Vendar je tudi to dovolj o načinu in vrednosti njegovih skladb. Šesteroglasni *Pater noster* je v polifonski tehniki, tonalno se odmika od modalnosti, zvočno je bogat, v izrazu pa široko razpet in prepričljiv. [6] Resnoba, ki preveva

6 G. Schiavetti, Pater noster (transkr. D. Plamenac), začetek



ta motet, se v gregeskah umakne za to vrsto skladb značilni lahkotnosti in vedrini. Polifonsko in homofonsko oblikovanje je Schiavetti še zlasti učinkovito uveljavil v svojih madrigalih. Tako tudi v *Era il bel viso suo*, iz katerega odseva duh novega stila in kjer je skladatelj oblikoval tekstu adekvaten glasbeni

izraz. Schiavetti se je v svojih skladbah izrekel za napredna naziranja in si uspešno prizadeval za njihovo uresničenje. Njegovo skladateljsko delo je bilo na ravni njegovih sodobnikov. Uvršča se med ustvarjalce tehtnega formata. V primerjavi s Patricijem, ki se je nagibal k beneškemu krogu, je bil progresivnejši in tudi Lassu bliže.[66]

Delo, ki so ga opravili ti skladatelji, najbrž v tedanji Dalmaciji ni bilo le znano, temveč, podobno kot iz Italije prihajajoči glasbeni tiski in rokopisi, tudi živo, aktualno v praksi. Gotovo je pripomoglo k stilnemu usmerjanju, za katero lahko spričo obstoječega gradiva trdimo, da je nanj v Dubrovniku in mestih Beneške Dalmacije vplivala italijanska renesančna glasba, ki je bila pomembna sicer tudi za širši prostor zahodne in srednje Evrope. To velja že za cerkveno glasbo, čeravno je bila še precej predana tradiciji, in še veliko bolj za posvetno. V višji družbi so v Dalmaciji posvečali poudarjeno pozornost madrigalu. Ta je zvenel, verjetno pa bolj utesnjeno, tudi na Slovenskem, kjer je bila tradicija močnejša in stilna podoba manj enotna. Ravno zato so bile možnosti, seveda če ob tem upoštevamo še spremljevalne pojave, za uveljavljanje sodobnih stilnih pogledov tu manjše. Tudi na tem prostoru pa se je začelo v 16. stoletju glasbeno delo orientirali v renesanso.[66a] Če bi v njem sodelovali tudi skladatelji in poustvarjalci, ki so odšli na tuje, bi bili rezultati seveda večji in pomembnejši.

2
Situacija v 17. in prvi polovici 18. stoletja

Na splošno se je na Slovenskem in Hrvatskem stanje izza konca 16. stoletja nadaljevalo tudi v stoletju, ki je sledilo, posebno v njegovih začetnih desetletjih. Tu in tam so bile družbene razmere v glavnem ali vsaj v marsičem iste. Čeravno za

---

[66] K temu prim. in gl. K. Kos, *Tonart und Kadenz in den Madrigalen von A. Patricij und J. Skjavetić*, MA, IV, 145 ss.; ista, *Madrigali Andrije Patricija i Julija Skjavetića u svom vremenu*, Rad JAZU, knj. 377, 1978, 277—312.

[66a] K temu vprašanju še prim. K. Kos, *Hrvatska glazbena kultura u razdoblju renesanse*, Am, 10/1, 1979, 5—42, in ista, *Croatian Music Culture during the Period of the Renaissance*, Am, Special Issue 2, 1979, 45—90.

kulturni razvoj razmere niso bile najbolj spodbudne, so se počasi vendar izboljševale. Turška nevarnost se je manjšala, odpor kmečkega prebivalstva je izgubljal ostrino, meščanstvo se je utrjevalo. Vse to je večalo notranji red in širilo temelje za kulturno življenje, ki je postajalo čedalje bolj strnjeno in učinkovito. Reformacija je sicer šla h koncu, a je še vplivala. Podobnega pretresa, kot jo je povzročila, in poleg nje še kontrareformacija, poslej dolgo ni bilo v zgodovini teh dežel.

Rekatolizacija, ki je bila Dubrovniku in Beneški Dalmaciji prihranjena in v kateri so imeli jezuiti pomembno vlogo, pa je navzlic negativnim posledicam, ki jih je na splošno povzročila, za razvijanje glasbe dala nove in pomembne spodbude.

V tej zvezi je treba ugotoviti in poudariti, da so protireformatorji dobro razumeli vlogo, ki jo je imela glasba v okviru reformacije, in pomen, ki ga je le-ta pripisala pesmaricam za širjenje njenih naukov. To spoznanje jim je navdihnilo misel, da bi bilo potrebno poskrbeti za enakovredno nadomestilo, namreč za katoliško pesmarico, ki bi ravno tako bila v ljudskem jeziku.

Na Slovenskem je tako pesmarico pripravljal glavni protireformator na teh tleh Tomaž Hren (Chrön, 1560—1630).[67] Ker ni bilo dovolj katoliških pesmi, je nameraval vanjo sprejeti tudi tekste iz protestantskih pesmaric, ki si niso bili navkriž s katoliškimi nauki. Ta pesmarica, ki jo je nazval *»hymnologium meum slavicum«*, pa ni nikoli izšla. Preprečili naj bi bili njen natisk jezuiti, ki potem, ko je bil protestantizem na Slovenskem zatrt (1628), zanjo niso več videli prave potrebe. Hrenovo namero je, seveda po svoje, precej pozneje (1678) s pesmarico *Bratovske buqvice S. Roshenkranza* uresničil kanonik Matija Kastelec (1620—1688), ki so ga k temu vodili sorodni nagibi. Vanjo je vključil tudi šest napevov na sistemu petih linij v menzuralni notaciji.

Protireformacijske težnje so tudi na Hrvatskem vodile k podobnim natiskom. Med njimi je bila izdaja iz leta 1651 *(Szveti Evangeliomi)*, ki jo je oskrbel Nikola (Nikolaus) Krajačević (Sartorius, 1582—1653).[68] V njej so teksti duhovnih pesmi, med njimi štirje z navodilom, po katerem napevu naj se

---

[67] ME II², 165.

[68] ME II², 376.

pojo. Za namene protireformacije pa je bila še posebno važna zbirka, ki je izšla nekaj prej (1635) in velja za prvo hrvatsko natisnjeno pesmarico.[69] Njen avtor, ki se je tako kot Krajačević šolal pri jezuitih, je bil Atanazije (Athanasius) Georgiceus (Georgiceo, Grgičević, Jurjević, ok. 1590—ok. 1640)[70] Njegova zbirka obsega dvanajst pesmi za razne praznike cerkvenega leta s preprostimi napevi v ljudskem duhu. Poleg modernih lestvic so v njih še zaznavni vplivi cerkvenih tonovskih načinov, za harmonsko podlago pa je na voljo neoštevilčeni orgelski basso continuo.

Protireformacijo so spremljali še drugi pojavi, ki jim moramo iskati vzroke tudi v splošnem duhovnem ozračju časa. Za glasbeno delo so dajali razmeroma ugodne možnosti, čeravno je bila kontrareformacija konservativna in je v primerjavi z reformacijo pomenila močan korak nazaj. Med njimi je bila tudi skrb za glasbeno dobro izobražene mlade ljudi, ki so bili za katoliške institucije nepogrešljivi in so pozneje mnogo prispevali. V tej smeri so bili predvsem važni jezuitski kolegiji, v katerih so nadvse prizadevno gojili vokalno in instrumentalno glasbo. Tej so se s prej omenjenim namenom posvečala tudi bogoslovna semenišča. Izčrpno in zanimivo povedo o tem viri zlasti za *Collegium Marianum* v Gornjem gradu. Tam so subdiakoni, diakoni in duhovniki neposredno sodelovali v glasbeni praksi in podobno kot jezuiti prispevali v cerkveno, po vsej verjetnosti pa v določeni meri tudi v posvetno glasbo. Glasbeniki, med katerimi so številni bili slovenskega in hrvatskega rodu, so se s temi prizadevanji kar neverjetno pomnožili. To potrjujejo mnoga imena, ki jih za ta čas navaja ustrezno gradivo.

O tem, kako in koliko je bila razširjena glasba v času protireformacije, govorijo razni viri. Med njimi so tudi tisti, ki so za zdaj samo deloma znani, a bo nadaljnje raziskovanje o njih najbrž več vedelo in povedalo. V sedanjem stanju raziskav je zelo zgovoren dokument *Inventarium librorum musi-*

---

[69] Cit. pesmarica je bila naslovljena: *Pisni za naypoglavitiye, naysvetiye i nayveselie dni svega godischia sloxene: i kako se u organe s' yednim glasom mogu spivati, napravgliene.*

[70] MGG 4, 1774—1777; RiemannL 1, 606—607; Larousse I, 388; LaM I, 770; ME II², 287—288. Gl. še J. Höfler, *Do sada nepoznati biografski podaci o Atanaziju Jurjeviću*, Zvuk 1974, 44—45.

calium ecclesiae cathedralis labacensis (1620),[70a] ki je bil narejen po naročilu knezoškofa Hrena. V njem so navedene razne skladbe številnih avtorjev s področja cerkvene glasbe (npr. Zucchini, Lappi, Croce, Puliti, Viadana, Ballestra, Gattus, Leoni, M. Praetorius, Gallus, G. in A. Gabrieli, Lasso, Capello, Hassler, di Venosa, Bacilieri, Belli, Cesena, Stadlmayr), madrigali (npr. Puliti, A. Gabrieli, Giovanelli, Striggio, de Rore, Vecchi, de Grandi, Stivorius, Spontoni, Marenzio), koncerti (A. Gabrieli), sonate (Gussago), sinfonije (L. Viadana iz zbirke Sinfonie musicali a 8 voci per ogni sorti d'istromenti, 1610), fantazije (Puliti, Frescobaldi), opera Euridice (G. Caccini), villanelle (Marenzio), canzone, canzonette, ricercari in še druge zbirke in skladbe v raznih zbirkah (npr. Musicalische Rosengärtlein M. Odontija, Musicalische Introduction C. Hagiusa, Musicalische Tafelfreudt I. Poscha). Precejšnji del kompozicij, med katerimi so tudi te protestantskih avtorjev, je prišel v glasbeni arhiv ljubljanske stolnice v času knezoškofa Hrena. To priča o njegovi umetnostni širini in razgledanosti, pa tudi zavzetosti za glasbeno delo, ki je gotovo ni mogoče obrazložiti samo z verskimi nagibi in razlogi, ampak tudi z njegovim smislom za umetnost. Morda je hotel tudi tako tekmovati z bogatimi glasbenimi prireditvami jezuitov in zvečati zunanji blesk svojega dvorca in stolnice.

V slovenskih arhivih je še vrsta nadaljnjih glasbenih tiskov z mašami, s psalmi, z moteti in drugimi cerkvenimi skladbami (npr. Joannellus Petri Aloysii Praenestini Missarum liber secundus, 1599; Antiphone omnes iuxta ritum Romani breviarii . . . in primis & secundis Vesperis, 1600; Euangelia, 1600; Missae sacrae, 1602; Sacrae Symphoniae, quas vulgo Motetas appelant, 1612; Nova, ac diversimoda sacrarum cantiorum compositio se notetae 5, 6, 7 . . . tam Vocibus quam Instrumentis variis . . . accomodatae, 1613; Sacrosanctum magnae et intomeratae virginis canticum, 1615) raznih avtorjev (npr. Asola, Palestrina, Arcadelt, Crecquillon, Desprez, Gallus, de Rore, Vaet, Verdelot, Willaert) in tudi precej rokopisov z deli številnih skladateljev (npr. Baccusi, Bianco, Gattus, Lasso, Antegnati, Spontoni, A. in G. Gabrieli, Isnardi, Vaet, Padovano, Gosswin, Florius, de Monte, de Vento, Colombani, Stivorius,

---

[70a] Gl. literaturo, navedeno v op. 56.

Zweiller, Porta, Regnart, Hollander, de Kerle, de Sayve, Perini, Merulo, Feliciani, Cortellini, Pacelli, Cantone, H. Praetorius). Med temi v rombični notaciji pisanimi rokopisi je zanimiv tudi litaniarij iz leta 1616, ki ga je na Hrenovo spodbudo napisal basist Georgius Kuglman iz Gradca. Obsega skladbe avtorjev, ki so razen Vecchija vsi delovali na graškem nadvojvodskem dvoru (Bianco, Gattus, Rovigo). Hren, ki je tedaj opravljal tudi službo cesarskega namestnika v Gradcu, je bil z njimi v neposrednih stikih. To je gotovo vplivalo na nastanek navedenega litaniarija.

Kot ta rokopis so najbrž nastali še drugi omenjeni glasbeni rokopisi na Hrenovo spodbudo, zaradi katere se je, tako smemo domnevati, tako izdatno povečal glasbeni arhiv ljubljanske stolnice, kot ga poznamo iz omenjenega Inventarija. Ti rokopisi in tiski so iz velikega časovnega razpona med koncem 15. in začetkom 17. stoletja. Skladbe, ki so v njih obsežene, so s stilnega vidika orientirane različno, v nizozemsko, rimsko in beneško šolo. Kolikor gre za Inventarij iz 1620, pa je po tej strani težišče na zreli dobi beneške smeri, ki je tu zastopana z vsemi svojimi značilnostmi.

Za sorodno situacijo v glasbenem življenju severne Hrvatske govori obsežna rokopisna zbirka skladb za orgle iz leta 1616, za katero pa so avtorji navedeni le v nekaterih primerih (A. in G. Gabrieli, J. Chr. Erbach, Hassler). Ti, ki niso znani ali so ostali anonimni, so bili domnevno njihovi vrstniki ali z njimi blizu po stilu in času. Zbirka ni več na voljo, kot ta so najbrž izginile še druge, ki bi lahko osvetlile glasbeno delo tega prostora in obdobja.

Živahnost, ki se kaže v glasbenih prizadevanjih poreformacijske dobe, se je v 17. in na začetku 18. stoletja nadaljevala. Odvisna pa so bila ta prizadevanja od raznih okoliščin: od že omenjenih razmer izvenumetnostnega značaja, ki pa so večkrat bile zelo pomembne; od razvoja evropske glasbe, ki se je spreminjala in so njeni vplivi zaradi njene hitre rasti in vedno tesnejšega vezanja slovenskih ter hrvatskih dežel z zahodno Evropo nasploh in posebej z glasbo postajali čedalje izrazitejši; in še zlasti od osebnosti, ki so odločale o oblikah ter rezultatih glasbene dejavnosti. Trditev, da se je glasbeno življenje v prvih dveh, treh desetletjih 17. stoletja na Slovenskem tako zelo razraslo ravno po Hrenovi zaslugi, se ne zdi ne pretirana ne

sporna. Podobno so nekatere osebnosti tudi drugod vplivale na intenzivnost in obsežnost glasbenega dela.

V primerjavi s 16. stoletjem se je zdaj število muzikov večalo. Ti so se začeli diferencirati tudi navznoter, vloga, ki so jo imeli, ravno tako ni več bila ista kot prej. Cerkve so še bile važni dejavniki, samostani tudi. Vloga teh in onih pa se je vendar postopoma manjšala. V religiozno glasbo so vedno bolj vdirali posvetni elementi. Njena praksa in kvaliteta je bila v mnogočem odvisna od bogastva te in one cerkve. Največja je bila v samostanih in stolnicah, najsi na Slovenskem, v Beneški Dalmaciji ali Dubrovniku in severni Hrvatski. Vokalno in instrumentalno muziciranje se je v medsebojni primerjavi bolj ločilo glede na izvajalno prakso in njeno raven kot z vidika izbranih kompozicij. Viri so sicer relativno skromni, za nekatere stolnice in samostane pa le precej povedo.

V Dubrovniku so še naprej obsežno gojili cerkveno glasbo, poleg stalnega organista in pevcev je imela tamkajšnja stolnica instrumentaliste in vodjo glasbene kapele. Tako ali podobno je verjetno bilo tudi v važnejših mestih Beneške Dalmacije. Za splitsko stolnico 17. in prvih desetletij 18. stoletja se omenjajo razni muziki, med njimi organisti in kapelniki.[71] Ti so bili tudi pri drugih stolnicah, tako v Šibeniku, Hvaru in Zadru, pa tudi v severni Hrvatski in tam v Zagrebu. V tem mestu so bili še posebno aktivni jezuiti, ki so za pomembnejše priložnosti pritegnili k sodelovanju tudi instrumentaliste iz Ptuja in Celovca. Za ljubljansko stolnico je knezoškof Hren zapisal, da so se ob umestitvi stolnega prošta (1611) glasile orgle, trobente in pavke, ko je bil posvečen nov cistercijanski opat (1622), pa so pri slovesnem kosilu igrali na trobente in druga glasbila (*»et omnibus generis musicorum«*).[72] Muziki, ki so skrbeli za glasbo v cerkvi, so v škofovskem dvorcu seveda izvajali posvetne kompozicije. Ta praksa je bila povsod, kjer so bile na voljo ustrezne možnosti. Tudi po Hrenovi smrti so se napori v smeri cerkvene glasbe prizadevno nadaljevali. V drugi polovici 17.

---

[71] Prim. tudi I. Bošković, *Nepoznati splitski orguljaši XVII i XVIII stoljeća*, Am, 6, 1975, 85—97.

[72] K temu prim. J. Gr. Thalnitscher (Dolničar), *Annales Vrbis Labacensis. Das ist Laybacherische Jahrs geshihten. Von An: 1660, bis 1700. Continuiert von An: 1700 bis 1717.* Rkp., Semeniška knjižnica v Ljubljani; isti, *Historia Cathedralis Ecclesiae Labacensis S. Nicolai*, rkp., prav tam.

stoletja so bile bolj ali manj uspele reorganizacije, ob koncu tega in na začetku 18. stoletja pa se je v cerkvenoglasbeni dejavnosti začel nov in drugačen vzpon.

Glasbeno delo cerkva in samostanov se ni omejevalo samo na liturgijo. Obsegalo je tudi misterije in pasijonske igre.

Misteriji so znani za Hvar, ki je bil glasbeno že nekaj časa sèm zanimiv; tu so nastali tudi prvi zapisi hrvatskih ljudskih pesmi (1555). V misterijih, ki so bili sorodni z italijanskimi in so tu zabeleženi že za 15. stoletje, so v obliki dialogov prikazovali evangelijske zgodbe. Primerjave z drugimi deželami, kjer so jih tudi predstavljali, in teksti, ki vsebujejo navodila o dvospevih in zborih, kažejo, da so bili opremljeni s petjem in z igranjem na instrumente. Zdi se, da so bili pozneje, nekako v 17. stoletju, péti in so privzeli prve oblike dramatskega oratorija.

Pasijonske igre so na Slovenskem in Hrvatskem že od konca 16. stoletja predstavljali razni redovi in cerkve. Glasbene točke so izvajali pevci in instrumentalisti. V 17. stoletju so se prilagajale baročnemu okusu in so začele pridobivati obseg ter pomen. To na primer potrjujeta načrta za kapucinsko in jezuitsko procesijo v Ljubljani (1690, 1691), v katerih je bila glasba izdatno upoštevana. Med take prireditve je utegnil spadati tudi pasijon v Škofji Loki, ki je bil v slovenskem jeziku.[73] Iz rokopisnih navodil (*Instructio pro Processione Locopolitana in die Parasceve Domini 3. die Martii 1721*) je razvidno, da niso sodelovali samo pevci, ampak tudi instrumentalisti. Omenjena sta izvajalec na tambur in piskač, iz stilizacije pa sklepamo, da so bili h glasbeni izvedbi pritegnjeni še drugi instrumentalisti. Podrobne navedbe o tem manjkajo. Načrt je predvidel tudi nekaj skladb neznanega avtorja, ki so bile notirane v tabulaturi francoskega tipa.

Kdo in kake vrste so bili glasbeni izvajalci v okviru pasijonskih iger, viri ne povedo natanko. Verjetno so bili iz vrst mestnih in deželnih muzikov, ki so bili v 17. in še globoko v 18. stoletju pomembni za glasbeno prakso. Kot sodelavci na glasbenih korih cerkva so v gradivu mnogokrat navedeni, kar veča verjetnost, da so prispevali tudi glasbenemu delu pasijonskih iger. Nastopali so povsod, kjer so jih potrebovali

---

[73] K temu prim. J. Mantuani, *Pasijonska procesija v Loki*, sC., VII.

ali so bili zaželeni. Njihovo področje je bilo široko in delež v glasbenih storitvah razmeroma obilen.

V Dubrovniku, kjer so imeli bržkone že v 17., gotovo pa na začetku 18. stoletja posebnega učitelja za pripravljanje mladih muzikov, so bili te vrste glasbeniki čislani. Bili so tudi člani knežje kapele (»*banda del principe*«) in orkestra (»*Orchestra del Rettore*«). Gradivo je polno raznih navedb, iz katerih izvemo tudi to, da so bili dobri izvajalci ter so obvladali stil časa in njegove zahteve, za kar se zdi, da vedno in v vsem ni veljalo za njihove vrstnike na severnem Hrvatskem in Slovenskem. Tako kaže, da ti niso bili ali vsaj vselej ne na ravni dubrovniških mestnih muzikov. Po tem, kar je znano, v primerjavi z njimi tudi niso imeli enakega položaja, bili so materialno in socialno nižje vrednoteni.

Kar se tiče redov, so bili jezuiti v 17. in dobršnem delu 18. stoletja najbolj aktivni. Kot v primeru drugih redov pa njihovo zanimanje ni veljalo samo muziciranju v okviru cerkva in pasijonskih iger, ampak še odrskemu predstavljanju v strožjem smislu, tudi takemu, ki je upoštevalo glasbo. Njihove uprizoritve, imenovane tudi *šolske komedije* ali *šolske drame*, so se odlikovale po sijajni kostumaciji in dekoraciji ter so učinkovito pomagale popularizaciji tega reda in uresničevanju njegovih ciljev. Glasbo so sprva uporabljale v obliki zborov, ki pa so se jim kmalu pridružile instrumentalne točke. Glasba se je v njih polagoma razraščala, njen delež je postajal čedalje večji in je bil v prvi polovici 17. stoletja že tako močan, da so te igre dobile značaj pravih glasbenih predstav. Od prvotnega tipa in namena so se potemtakem zelo oddaljile. Kot v predstavljanju, ki je znano za kolegije drugih jezuitskih provinc, se je tudi v ljubljanskem glasba nekako od druge polovice 17. stoletja dalje vse bolj usmerjala v barok. Vpliv italijanske glasbe je bil tudi na to vrsto predstavljanja tako velik, da sta si glasba in ples postopoma pridobila osrednjo vlogo. Izvajalci, pevci in instrumentalisti, so bili študentje kolegija, iz česar lahko sklepamo, da so bili relativno dobri in sposobni reproduktivci. Tako zanje kot za predstave so za ljubljansko jezuitsko gledališče na voljo številni in zgovorni podatki.

Za posvetno glasbo, ki so jo širili mestni in deželni muziki in po svoje pospeševali tudi jezuiti, je bilo slej ko prej plem-

stvo tudi še važno. Kolikor vemo, so na Slovenskem in Hrvatskem, tu bolj tam manj bogato in obsežno, na plemiških dvorcih marsikje pridno muzicirali. To dokazujejo viri, posredno in neposredno, pa ne morda samo za Dubrovnik in Beneško Dalmacijo, ampak tudi za severno Hrvatsko in Slovenijo. V posvetilu, ki ga je v svoji zbirki iz leta 1621 (*Musicalische Tafelfreudt*) I. Posch naslovil kranjskemu plemstvu (»*Herren einer Ersamen Landschafft in Crain*«), je rečeno, da je le-to, namreč plemstvo, njegovemu komponiranju naklonjeno, v njegovih prizadevanjih ga je podprlo. Iz tega sklepamo, da je na plemiških dvorih deloval za krajši ali daljši čas, torej muziciral in komponiral, pa še to, da je bila glasba bistvena sestavina življenja na gradovih in v plemiških hišah nasploh. Tako je bilo še pozneje. Kranjski vicedom je na primer na začetku tridesetih let 18. stoletja imel lastno glasbeno kapelo. V posameznih primerih so bili izvajalci tudi plemiči, ti kajpak amaterji, diletantje, ne pa kot poklicni muziki.

Vedno pomembnejši in aktivnejši faktor pa je za glasbo postajalo tudi meščanstvo, predvsem njegov vrhnji, najbogatejši sloj, ki se je po navadah rad približeval plemstvu ali si je za to vsaj vidno prizadeval, imel pa za pridobivanje potrebne izvajalne tehnike najboljše možnosti. Vemo, da so se v premožnih meščanskih hišah zavzeto posvečali instrumentalni igri. Izvajalci so pogosto, celo največkrat bili iz te družbene plasti, spet kajpak ljubitelji. Le v primeru, da takih ni bilo dovolj, so poklicali za izvedbo poklicne muzike. Izvajalce iz meščanskih vrst zasledimo že v 18. stoletju. Pozneje so se čedalje bolj množili, kar je pozitivno vplivalo na obseg glasbenega dela.

Prispevek, ki sta ga v tem času in na slovenskem delu južnoslovanskega, v zahodno kulturo vključenega prostora dala plemstvo in meščanstvo, ter glasbene razmere, ki so bile tu ob koncu 17. in na začetku 18. stoletja, zanimivo osvetljuje ljubljanska *Academia Philharmonicorum*. Gradivo pravi, da je bila ta institucija že prej zasnovana, a ustanovljena ob koncu leta 1701.[74] Iz njenih pravil (*Leges Academiae Phil-Harmonicorum Labaci Metropoli Carnioliae Adunatorum*) razberemo, da je

---

[74] Izv.: »Quia Academiae Phil-Harmonicorum Labacensium, ante aliquot iam annos inchoatae, est sub finem anni primi post millesimum septuagesimum, ut sequitur, de communi placito pactae finis his est . . .«

imela namen, da bi se njeni člani kdaj pa kdaj z ubranim igranjem dostojno razvedrili. Za zgled so ji bile starejše vrstnice, italijanske akademije, v katerih so se člani ravno tako zbirali, da bi skupno muzicirali. Iz virov sodimo, da je ljubljanska Akademija delovala, še preden je bila formalno osnovana, vendar so jo tedaj sestavljali samo v glasbi izurjeni muziki (»*musices periti*«). Tem so se, kot je razvidno iz citiranih pravil, zatem lahko pridružili še ljubitelji glasbe, ki jih tudi zajema splošno ime filharmonikov in so bili iz vrst plemstva, pa tudi visoko izobraženega meščanstva, člani pa so sicer mogle biti še osebnosti, ki niso bile izvajalno aktivne. Če je bilo treba, so pritegnili še profesionalne muzike, vendar ne kot člane; bili so lahko le občasni sodelavci pri posameznih izvedbah. Taki sodelavci so bili iz vrst mestnih muzikov ali člani škofovske kapele ali oboji. Samo tako — število članov Akademije je bilo namreč omejeno na največ 31, med katerimi so bili tudi taki, ki v glasbi niso bili izvedeni in torej reproduktivno niso sodelovali — je mogoče razumeti, kako je mogla 1706 in 1707 Akademija pri cerkvenih slovesnostih v ljubljanski stolnici nastopiti s 50 oziroma 60 muziki, pa še s posebnim zborom trobentačev in oboistov (»*Tubicines non computando et Hautbois vulgo, qui speciales choros confecerant*«). To je bil presenetljivo obsežen ansambel, ki so ga sestavljali pevci in instrumentalisti. Ti in oni so si bili enakovredni in potrebni za izvajanje oratorijev, o katerih je govor v gradivu. Filharmoniki so torej ob posebnih priložnostih sodelovali tudi v stolnici in izvajali razne duhovne skladbe. Sicer pa so se posvečali posvetni glasbi, ki so jo predstavljali interno, pa tudi javno. Tudi »javno« nastopanje je bilo najbrž še omejeno na določen krog in ga še ni mogoče razumeti kot javno koncertiranje, to se začne šele s *concerts spirituels*, najprej v Parizu leta 1725. Smemo pa nakazati misel, da je bilo tako nastopanje Akademije filharmonikov blizu temu, kar je šele prišlo, prva, še nenačrtovana klica ideje, ki je pozneje v realizaciji postala izredno pomembna za glasbeno delo. Kaj so poleg oratorijev filharmoniki še izvajali, ni znano. Verjetno so imeli podoben repertoar kot italijanske akademije in v njem zagotovo tudi kompozicije, ki so jih napisali domači avtorji, poleg oratorijev tudi maše, psalme, trio sonate, če smemo tako razumeti skladbe,

ki jih vir označuje za »*Symphonias a 2 violinis cum Basso*«, in še drugo. Najbolj aktivna je bila ta institucija v prvih treh desetletjih svojega obstoja in najvišje se je vzpela, ko ji je bil na čelu njen utemeljitelj J. B. pl. Höffer. Bila je prva te vrste zunaj romanskega in anglosaškega prostora ter pomembna za glasbeno življenje svojega časa na Slovenskem.[74a]

Ob teh faktorjih, ki jim gre na Hrvatskem in Slovenskem splošna ter posebna veljava, je bilo za formiranje glasbene dejavnosti važno tudi predstavljanje italijanskih oper.

Kaže, da je bila ta opera v Dubrovniku aktualna kmalu zatem, ko je začela nastajati in se širiti tudi v drugih deželah zahodne Evrope. V tem južnodalmatinskem svobodnem mestu so bili sprva najvažnejši njeni vplivi, ki naj bi se zrcalili v prvi polovici 17. stoletja v predstavljanju iger dubrovniških piscev (Ivo Gundulić, 1589?—1638; Junije Palmotić, 1606—1657), ki so se menda tudi pele, včasih od začetka do konca. Po teh domnevah naj bi se z glasbo vezali tudi hrvatski prevodi italijanskih opernih libretov (Euridice, Ariadna). V vsakem primeru so bili izvajalci domači gledališki amaterji, člani igralskih družin, ki so bile zelo aktivne. Kako je zvenela ta glasba in kateri bi lahko bili njeni avtorji, ni znano.[75] Podatki so pomanjkljivi, gotovo tudi zaradi potresa, ki je leta 1667 hudo prizadel Dubrovnik in najbrž uničil tudi precejšen del arhivskega in drugega gradiva, ki bi bilo dragoceno za podrobnejše

---

[74a] K temu prim. D. Cvetko, *Academia Philharmonicorum Labacensis*, Ljubljana 1962.

[75] Rinuccinijeva »Ariadna« naj bi bila v Dubrovniku izvedena pred letom 1620, domnevno z glasbo, ki jo je napisal Marinko Frana Tudošević (M. Demović, *ib.*, 133). »Atalanto« J. Palmotića naj bi bili uprizorili pred letom 1629 z glasbo Lamberta Courtoysa (Cortois) ml. (M. Demović, *ib.*, 134 ss.), omenja se kot prva hrvatska opera (M. Demović, *ib.*, 136). Obe navedbi sta hipotetični, dokazi manjkajo za to in ono. Cit. Courtoys je sicer napisal glasbo za neko uprizoritev in pri le-tej tudi sodeloval, vendar v gradivu, ki je v tej zvezi na voljo, ni nič rečeno, za katero igro je bil namenjen njegov glasbeni prispevek, tudi ne, kakšen je bil. Enako je lahko samo hipotetična misel, ki se naslanja na domnevo, da je bila »Atalanta« glasbeno-scenično delo, iz česar je dopustna domneva, da je bila stara Hrvatska morda prva dežela, ki se je po Italiji seznanila z opero in jo akceptirala (J. Andreis, *Povijest hrvatske glazbe*, 1974, 38, 68). Konkretno gradivo, ki bi to domnevo podprlo, za zdaj ravno tako ni na voljo.

spoznavanje glasbenega življenja dotedanjega časa. Navzlic temu pa se zdi upravičena misel, da je glasba, kolikor je bila, sledila za italijanskimi zgledi in so njeni avtorji poleg tu delujočih tujcev utegnili biti tudi domačini, med izvajalci pa ob poklicnih glasbenikih dubrovniški amaterji. Italijanske gledališke družine pa so gostovale v Dubrovniku šele pozneje, v 18. stoletju, najprej z dramskimi deli, z operami komaj konec navedenega stoletja. Podobno je bilo tudi v Beneški Dalmaciji, na primer v Splitu. Poleg italijanskih predstav so tudi tu, tako kaže, uprizarjali odrska dela z glasbenimi vložki. Za to in ono smemo domnevati, da so bili avtorji domači pisci in skladatelji. Tudi v Hvaru, ki je že na začetku 17. stoletja (1612) dobil gledališko hišo, skoraj gotovo niso manjkali ne ustrezni pisci ne skladatelji ne izvajalci. Že citirani Inventarij iz 1620 pa spodbuja k domnevi, da bi v Ljubljani lahko prvič poslušali opero že nekje na začetku dvajsetih let 17. stoletja, Caccinijevo *Euridice*. Vendar ni zanesljivega dokaza. Ta manjka tudi za operni uprizoritvi, ki bi naj bili v Ljubljani 1652 (*La gara*) in 1655 (*La vicende del tempo-dramma fantastico musicale*).[76] Zanesljiv pa se zdi podatek za 1660, ko je prestolnico vojvodine Kranjske obiskal cesar Leopold I. Ob tej priložnosti so mu v čast v dvorcu kneza Wolfa Engelberta Auersperga uprizorili neko »*Comedia Italiana in Musica*«;[77] vir, žal, ne pove čigavo, katerega avtorja. Pač pa omenja, da so jo izvedli domači ljudje (»*von etlichen Landschaffts-Bedienten allda praesentiret*«), to rej amaterji iz tedanje ljubljanske družbe, ki jih je, po vsem sodeč, bilo za ta namen dovolj. Potemtakem je tudi po tej strani praksa sledila za italijanskimi zgledi. Za nekaj nadaljnjih desetletij podatki zmanjkajo, verjetno pa se je operno predstavljanje v tej ali oni obliki, tako ali drugače, nadaljevalo, saj najbrž dogodek iz leta 1660 ni ostal osamljen. Gradivo je spet na voljo, čeravno tudi pomanjkljivo, po vstopu v 18. stoletje,

---

[76] Navaja ju starejša literatura. Prim. P. v. Radics, Frau Musica in *Krain*, Laibach 1877, 21. Gradivo, ki bi to potrdilo ali zanikalo, za zdaj ni na voljo.

[77] V tej zvezi in za prisotnost italijanske opere ter njenih izvajalcev v ljubljanskem Stanovskem gledališču sta gradivo in literatura izdatna. Zlasti gl. oz. prim. J. W. Valvasor, *Die Ehre des Hertzogthumes Krain*, Nürnberg 1689, in S. Škerlj, *Italijansko gledališče v Ljubljani v preteklih stoletjih*, Ljubljana 1973.



Muzikanti v Sprevodu Treh kraljev, freska Vincenta iz Kastva, 1474, Beram

tako za leta 1700, 1709, 1718 in 1732, zatem je obsežnejše in izčrpnejše. V letu 1740 in 1742 sta v Ljubljani s svojimi operisti gostovala impresarija Angelo (1740) in Pietro Mingotti (1742). Tu sta uprizorila nekaj oper Johanna Adolfa Hasseja (Artaserse, Rosmira) in Antonia Caldare (Il Demetrio) ter opero Didona, ki ji avtorja definitivno ne moremo določiti, saj so na ta tekst komponirali vsaj štirje (Domenico Sarri, Alessandro Scarlatti, Tommaso Albion, Leonardo Vinci), vir pa ne daje niti slutiti, koga od teh so spoznali ljubljanski poslušalci.

Pevci in pevke, ki so nastopali v teh predstavah, vsi so bili italijanskega rodu. Izjeme so bile redke, zasledimo jih le takrat, ko so bili domači izvajalci tako kvalitetni, da so brez težav lahko nadomestili italijanskega interpreta. Tak primer je bil ob uprizoritvi v ljubljanski vicedomski palači leta 1732. Iz gradiva zaznamo, da so imele italijanske operne družine samo pevce in pevke, medtem ko so instrumentaliste najemale tam, kjer so gostovale. To pomeni, da je moralo imeti mesto, kjer so uprizarjale, vešče muzike in da jih je moralo biti za omenjeni namen dovolj, v Ljubljani in dalmatinskih mestih, povsod, kjer je bilo operno predstavljanje aktualno.

V 17. in prvi polovici 18. stoletja se je na Slovenskem in Hrvatskem, in tu predvsem v Dalmaciji, glasbena reprodukcija na področju cerkvene in posvetne dejavnosti, vokalna, instrumentalna in deloma tudi operna, precej razrasla. Stilno se je sprva orientirala še v pozno renesanso, iz nje pa postopoma v zgodnji, zatem v visoki in končno v pozni barok. Škofovske in plemiške kapele, bogate meščanske hiše, nove glasbene institucije, na primer Academia Philharmonicorum, vsi so potrebovali izvajalce. Širjenje reprodukcije je seveda ugodno vplivalo na množitev instrumentalistov in pevcev slovenskega ter hrvatskega in v mestih z narodnostno mešanim prebivalstvom tudi italijanskega ter nemškega rodu. Za zaposlitev so bile možnosti vedno večje, zato pa so glasbeniki ostajali doma bolj kot prej, čeravno so zaradi še vedno ugodnejših razmer drugod številni še poslej odhajali. Prizadevanja poklicnih muzikov so širili še ljubitelji glasbe, tako imenovani diletantje, ki so se v glasbi verzirali ponavadi v Italiji, a tudi drugod, na primer v graškem Ferdinandeumu. Potrebe so na Slovensko in Hrvatsko, kjer domačih izvajalcev ni bilo v obilju, tudi

naprej privabljale tujce. V Dubrovnik in druga dalmatinska mesta so prihajali večidel iz Italije, na Slovensko pa predvsem z nemškega prostora, a tudi Italijani.

Za te in one — izvzeti so italijanski operisti, ki niso delovali daljši čas ali trajno, temveč v večini primerov samo mimogrede v času gostovanj — je gradivo kar obsežno. Še zlasti za te, ki so bili v službi mest in škofovskih ter plemiških kapel, pa tudi za ugledne diletante, na primer za člane ljubljanske Akademije filharmonikov. Za prvo polovico 17. stoletja se navajajo tako za hrvatski (npr. Inocencije Jerković za Hvar in Dubrovnik med 1601 in 1631; Josephus de Macerata za Zadar, kjer je bil v času 1635—1644 kapelnik v stolnici) kot za slovenski prostor, s katerega pa so mnogi delovali zunaj ožje domovine (npr. za leto 1605 »württembergischer Hofmusikus« Andreas Suppantz — Zupanc, ki je bil leta 1606 v Innsbrucku, kjer je bil 1630 tudi Georg Kuentz — Kuntz, Kunc, in »Hoff-Musico« na dunajskem dvoru Mathias Reschen, zabeležen leta 1638). Tem je sledila še dolga vrsta pevcev in raznih vrst instrumentalistov. Tudi zanje povedo viri, kam so najraje odhajali: dalmatinski na italijanske, slovenski na nemške dvore in kore, slednji zlasti na Dunaj. Đorđe Mattei (1675), ki je bil iz Dubrovnika ter je zbiral tudi tekste in napeve hrvatskih ljudskih pesmi, je na primer nekaj časa deloval v Rimu, kjer je 1728 tudi umrl, sposoben čembalist in komponist Vladislav Menzi (Menčetić, ok. 1700—1748) pa je bil poslanik dubrovniške republike na dvoru v Konstantinoplu. Tudi na Slovenskem in predvsem v Ljubljani, kamor so tujci prihajali v vedno večjem številu, je bilo glasbenikov precej, spodbujalo jih je relativno razsežno glasbeno življenje in posebno delovanje Akademije filharmonikov. Gradivo pozna vrsto izvajalcev, ki so menda bili izvrstni in večidel doma iz Ljubljane, tako organist Johann Caspar Goschell, Wolffgangus Conradus Andreas Siberau (1688—1766), za katerega pravi vir, da si je svojo izvrstno verziranost v godalih in pihalih pridobil v plemiškem kolegiju v Parmi, in odvetnik kranjskih deželnih stanov Johann Andreas Mugerle v. Edelheim (1658—1711), o katerem vemo, da je vešče igral na več instrumentov in bil v lutnji tako spreten, da je poslušalce spravljal v ekstazo.

Številčna rast glasbenikov in čedalje boljše možnosti za reproduktivno udejstvovanje, to in ono je spodbujalo tudi k ustvarjanju. To je v velikemu razponu skoraj poldrugega stoletja upoštevalo stilne spremembe in značilnosti posameznih razvojnih faz in se usmerilo v sodobna evropska gibanja. Za ta čas so znani številni skladatelji slovenskega in hrvatskega porekla. Nekateri so se v bistvu iz enakih vzrokov kot reproduktivci podali v tujino, posamezni pa so vendar delovali doma in ob njih še skladatelji, ki so bili italijanskega ali nemškega rodu, pa so se tu ali rodili ali prišli od drugod in se na teh tleh občasno ali za stalno zaposlili ter v nekaterih primerih naturalizirali.

Takih primerov je bilo relativno precej, gradivo jih beleži tako za slovenski kot hrvatski oziroma dalmatinski prostor.

Za Dubrovnik se za začetek druge polovice 16. stoletja navaja Lambertus Courtoys (Courtois, Cortois), ki je prišel sèm okrog leta 1553 ali 1554 iz Verone, kjer je bil »*maestro dell'Accademia Filarmonica*«, in tu opravljal službo kapelnika v stolnici. Tako (»*maestro di cappella*«, »*magister capellae*«) se je pozneje zaposlil v Vidmu (Udine, 1570—1574), Trevisu (1574 ali 1578—1579) in Vicenzi (1582—1585).[78]

---

[78] Gl. in prim. G. d'Alessi, *La capella musicale del Duomo di Treviso*, 1954, 133; G. Mantese, *Storia musicale vicentina*, 1956, 54; G. Vale, *La cappella musicale del Duomo di Udine*, Note d'Archivio, X, 1930; Eitner Q 3, 87; LaM I, 454; M. Demović, *ib.*, 142. Fétis in Walther ga ne navajata. Pač pa je v strokovni literaturi še glasbenik istega imena za nekaj starejši čas, za katerega morebitna sorodstvena zveza z našim Lambertom C. ni izkazana, Jean (Jehan, Ian) Courtois, kapelnik v stolnici Cambrai in skladatelj maš, motetov in madrigalov (Gerber 1, 796; Fétis, izd. 1963, 378—379; Eitner Q 3, 86—87; RiemannL, A-K, 1959, 347; Fasquelle I, 608; C. Wright, *Musiciens à la cathédrale de Cambrai 1475—1550*, Revue de Musicologie, LXII, 1976, 215); svoj motet »Venite populi« je ta »franko-flamanski« komponist (RiemannL, A-K, 347) napisal za obisk Karla V. v tem kraju in tu je bil v privatni škofovi kapeli ob tej priložnosti tudi izveden (gl. C. Wright, *Performance Practice at the Cathedral of Cambrai 1475—1550*, MQ, LXIV, 1978, 307—308). V zvezi z Ms. 1328, Cambrai, je omenjen tudi Guillaume Courtois (D. Fallows, *L'origine du Ms. 1328 de Cambrai*, Revue de Musicologie, ib., 276—277), ki je bil v tamkajšnji opatiji St. Sépulcre in za katerega ravno tako ni znano, ali ga je mogoče kako vezati z Lambertom C.

Njegov sin Henrik (Henryk)[79] je bil morda rojen v Dubrovniku, kjer je bil v kneževi službi od leta 1573 in je tu umrl okrog leta 1629. Imel je sina Lamberta, ki je deloval tam kot oče od leta 1621 in umrl leta 1664.[80] Iz gradiva sledi, da so bili vsi trije Courtoysi izvedeni instrumentalisti, pevci in vodje zbora in orkestra v stolnici, domnevno so še izobraževali mlade dubrovniške ljubitelje v glasbi. Medtem ko za najmlajšega ni znano, da bi komponiral, pa so o tem za Lamberta st. in Henrika konkretni dokazi, namreč kompozicije, ki kažejo, da so grajene pretežno polifonsko.[81] Blizu Dubrovnika se je rodil Vincentinus Comnenus (Komnen, 1590—1667). Potekal je iz rodbine Piranese, ki je domnevno bila iz istrskega Pirana. Ohranilo se je nekaj njegovih madrigalov, v katerih je uporabil tehniko in formo zgodnjega baroka.[82]

Pomembna osebnost Dalmacije je bil Ivan (Giovanni) Lukačić (Lucacich, 1587—1648).[83] Rodil se je v Šibeniku, za njegovo zgodnjo mladost pa ni podatkov. Zatem vemo samo to, da je stopil v frančiškanski red. Leta 1612 si je, najbrž v Rimu, pridobil bakalavreat in tam leta 1615 še naslov »*magister musices*«. V Italiji se je, tako kaže, zadrževal do leta 1618, ko se je vrnil v ožjo domovino. Nemara je že tedaj

---

[79] Ta je očitno identičen s tem, ki je kot Henry Courtois naveden v Eitnerju, *ib.*, 87.

[80] Gl. M. Demović, *ib.*, 147, 148.

[81] V zbirki Il primo libro / Delle mvse / A tre voci / Madrigali de diversi avtori . . . / In Vinegia, appresso Girolamo Scotto, ki je bila natisnjena 1562, je tudi en madrigal Lamberta C., pri istem založniku pa je 1563 v zbirki Mvsica spirituale libro primo / Di canzan et madrigali, / A cinque voci izšlo šest njegovih duhovnih madrigalov. Posvetne madrigale (18) je izdal v samostojni zbirki: Lambert Covrtoys / Mvsico eccellentissimo / Madrigali a cinque . . . In Venetia . . . MDLXXX; v njej sta tudi dva madrigala njegovega sina Henrika. Znana je še obdelava Lamberta C. sen. francoske skladbe Petit Jacquot v zbirki Mvsica / De diversi avtori . . . 1577. Gl. M. Demović, *ib.*, 162; Eitner Q, *ib.*, 87.

[82] ME II², 353—354; M. Demović, *Dubrovački ranobarokni skladatelj Vincenco Komnen*, Rad JAZU, knj. 377, 1978, 315—335.

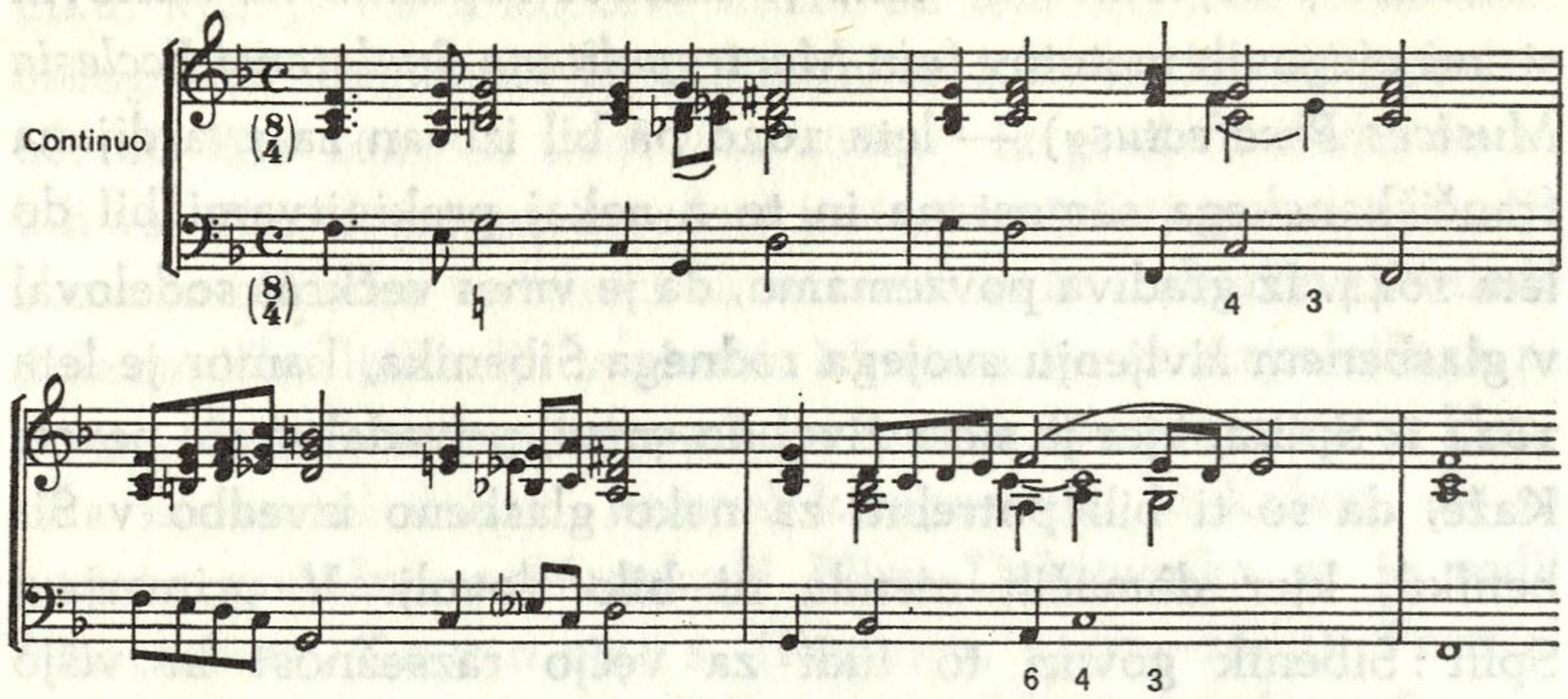
[83] Fétis 5, 359; Eitner Q 6, 234; MGG 8, 1296—1297; RiemannL 2, 109; Larousse I, 562; Fasquelle III, 104; LaM II, 157; ME II², 483—485. — Za rojstno leto L. so sprva navajali 1584, pozneje 1587 (P. D. Berić, *Kada je rođen Ivan Lukačić*, Zvuk, 1962, št. 52, 195; D. Plamenac, *Tragom Ivana Lukačića i nekih njegovih suvremenika*, Rad JAZU, knj. 351, 1969, 63—90).

stopil v službo splitskega nadškofa Sforze Ponzonija kot »*musices praefectus*« — tako je namreč zapisano na naslovni strani njegovih motetov (»*in Maetropolitana Spalatensi Ecclesia Musices Praefectus*«) — leta 1620 pa bil izbran za gvardijana frančiškanskega samostana in to z nekaj prekinitvami bil do leta 1644. Iz gradiva povzemamo, da je vmes večkrat sodeloval v glasbenem življenju svojega rodnega Šibenika, kamor je leta 1624 iz Splita, kjer je sicer živel do smrti, privedel svoje pevce. Kaže, da so ti bili potrebni za neko glasbeno izvedbo v Šibeniku, kjer domačih menda ni bilo dovolj. V primerjavi Split : Šibenik govori to tudi za večjo razsežnost in višjo stopnjo glasbene dejavnosti v Splitu.

Kje se je Lukačić šolal v glasbi, nam doslej ni znano. V kompozicijsko tehniko ga je domnevno uvedel Giacomo Finetti, ki je bržkone omogočil tudi objavo nekaterih njegovih motetov v Donfriedovem zborniku *Promptuarium musicum* (1627). Ta mu je vsekakor bil naklonjen in se zato zdi omenjena domneva upravičena. Na to smemo sklepati tudi iz tega, da je izdal njegove motete in v posvetilu, ki je bilo v tej izdaji in naslovljeno na že omenjenega nadškofa, zanj dejal, da je »*praestantissimus musices magister*« in »*vir de arte canendi optime meritus*«.

Lukačevićevi moteti so izšli leta 1620 v Benetkah z naslovom *Sacrae cantiones*. Zbirka obsega 27 eno- do petero-glasnih kompozicij za soli in zbor z basso continuom. Melodika se v teh skladbah razvija v jasnih, spevnih, ponekod z melizmi izdatno okrašenih linijah, ki se glede na intervalska razmerja še močno ozirajo na renesančno prakso. Vendar so sekste in oktave že razmeroma pogostne, včasih se pojavljajo tudi septime, zmanjšane kvinte in kvarte. Poleg homofonije ima v Lukačićevem stavku važno vlogo tudi polifonija in s tem v zvezi imitacijska tehnika. To rezultira v široko, linearno zasnovanih strukturah, nastopa pa tudi funkcionalno pogojeni akord. Kromatika je razmeroma precej uporabljena, cerkvene tonalitete so še razločne, vendar sta dur in mol že odločno v ospredju. Staro in novo se menjava in druži, večkrat nastajajo nepričakovani, barvno napeti zvočni učinki, na primer v motetu *Canite et psallite* že na začetku in tudi v nadaljevanju. [7]

7 I. Lukačić, Canite et psallite (Lukačić, Odabrani moteti, 1934; transkr. D. Plamenac), fragment



Kot celota dokazuje Lukačićev kompozicijski stavek smiselno zvezo klasične vokalne polifonije oziroma beneške šole z monodijo. Iz njega je razvidna nagnjenost k novim umetnostnim nazorom iztekajočega se 16. in nastopajočega 17. stoletja. O tem priča na primer motet *Domine, puer meus iacet,* v katerem so biblične osebe realistično predstavljene. Tekst glavnih oseb (Kristus in stotnik) in evangelista, ki pripoveduje zgodbo, je zaupan solističnim glasovom. [8] Zasnova tega moteta že daje slutiti elemente oratorijske drame.

Iz motetov zbirke Sacrae cantiones je očitna težnja, da bi skladatelj čimbolj uskladil tekst in glasbo. V marsikateri kompoziciji (npr. *Domine, puer meus iacet, Canite et psallite, Cantate Domino, Coeli enarranti, Quam pulchra es, Ex ore infantium*) je njihov izraz prepričevalen, tu in tam tudi razkošno impresiven. Avtor ga stopnjuje v obsežni lestvici kontrastov na različne načine, z alterniranjem dvodelne in trodelne mere, pač glede na tekst in glasbo ter v tekstu zajeto razpoloženje, nadalje z menjavanjem in druženjem solističnih glasov, z duhovito rabo raznovrstnih imitacijskih sestavov, s koloriranjem in še drugače. Lukačić, ki gotovo ni napisal le omenjenih motetov, je v kompozicijski tehniki in stilno šel za raznimi zgledi, med njimi predvsem za temi Lodovica Viadane. Vendar kažejo njegova dela poteze, ki imajo svoj izvor v njegovi ustvarjalni samobitnosti. Najbolj so razvidne v izrazu, ki je blizu ljudskemu občutju, in v zasnovah ritmičnih struktur. Stilno v zgodnji barok orientirani so Lukačićevi moteti tehnično in tudi umetniško na ravni evropskega moteta tega časa.

8 I. Lukačić, Domine, puer meus iacet (Lukačić, Odabrani moteti, 1934; transkr. D. Plamenac), fragment



Tudi Tomaso Cecchini (Cecchino, ok. 1580—1644),[84] ki je bil italijanskega rodu, spada tako po umetnostni orientaciji kot po prostoru delovanja v isti krog z Lukačićem. Vzdevek *Veronese*, ki je na njegovih skladbah poleg priimka, pove, da je bil doma iz Verone. Po nekaterih, a nedokumentiranih podatkih je bil že okrog leta 1603 »*maestro di cappella*« splitske stolnice, gotovo pa tam leta 1606 ali 1607. Na tem mestu je bil do leta 1614, ko je odšel na Hvar in tam deloval do smrti. Do leta 1634 je vodil glasbeno kapelo hvarske stolnice, nato pa je bil organist in, tako povedo viri, učil petje.

Tudi zanj ni znano, pri kom in kje se je šolal. Gotovo nekje v Italiji. Tam se je lahko seznanil z vsem, kar se je v glasbi pomembnega in novega dogajalo na prehodu v 17. stoletje. Ko je prišel v Dalmacijo, najbrž ni bil le verziran organist, ampak tudi komponist. Tu je kmalu razvil svoje plodno skladateljsko delo na področju vokalne in instrumentalne glasbe. Nova umetnostna naziranja, za katera se je izrekel, še zlasti dokazujejo njegovi madrigali, ki so po strukturi in prizadevanju za zvesto prenašanje teksta v glasbo blizu Monteverdiju in Cacciniju. Te skladbe so harmonsko klene in skladne z načeli monodičnega stila, melizmatika je obsežna, a zadržana, izraz iskren, neposreden in ravno zato tako učinkovit. Te značilnosti so trdno zaznavne v vseh treh zbirkah Cecchinijevih madrigalov, tudi v tretji knjigi z naslovom *Amorosi concetti* (1616) in tu na primer v madrigalu *Ho[r]mai, che giunta è l'Hora*. [9] Madrigali in moteti potrjujejo skladateljevo nagnjenost v zgodnji barok in njegov smisel za motivično obdelavo ter za efektno kontrastiranje, ki ga je Cecchini znal stopnjevati s pretehtanim menjavanjem zbora in solistov. Po tej strani vidno izstopajo tudi skladbe iz zbirke *Canti spirituali* (1613), ki so za enega do tri glasove z basso continuom in štejejo med najzgodnejše primere duhovne monodije ne samo v Dalmaciji, ampak tudi nasploh v Evropi. Pomen tega skladatelja še podčrtujejo njegove sonate, ki so priključene njegovim mašam in motetom op. 23 (1628). Skupaj jih je osem, sedem od teh za en solistični instrument s continuom, ena pa za dva soli-

---

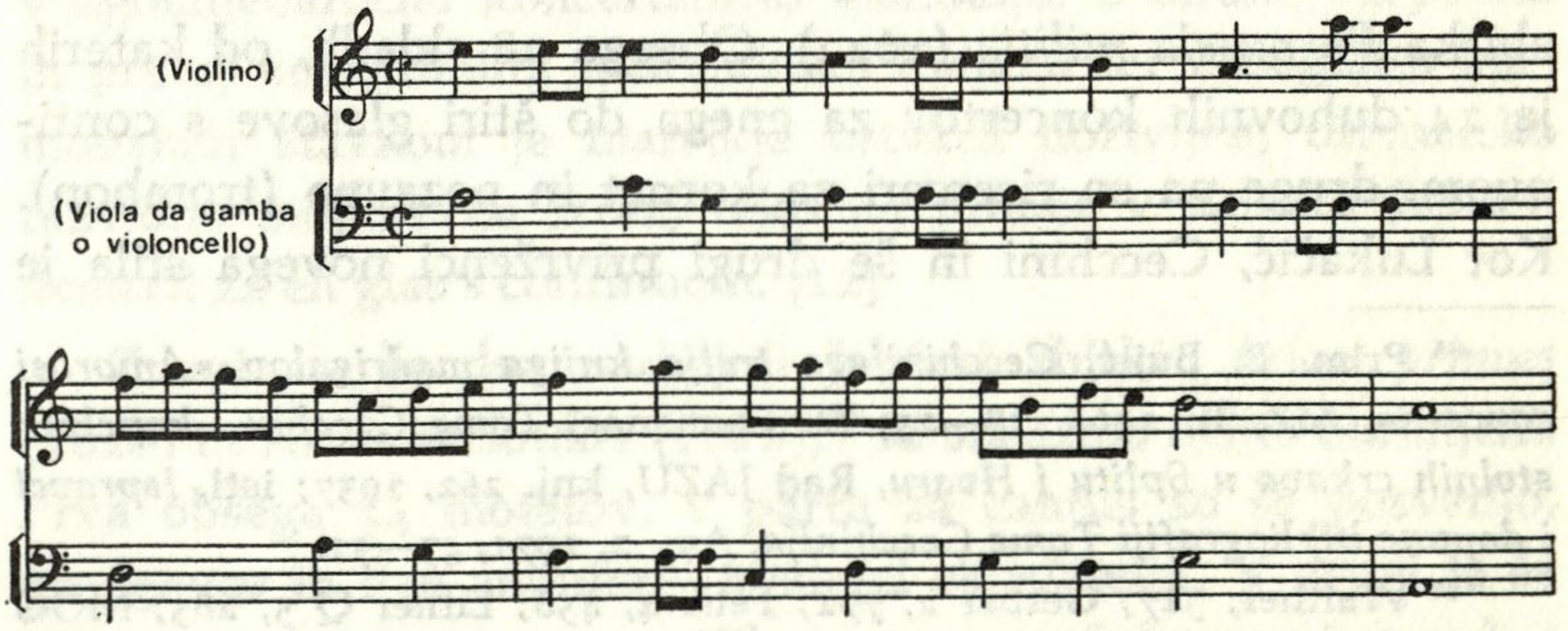
[84] Walther, 150; Gerber 1, 677; Fétis 2, 233; Eitner Q 2, 386—387; MGG 2, 944—945; RiemannL 1, 293 in supl. 1, 202—203; Fasquelle I, 501; Ricordi I, 444; LaM I, 376; Grove's D II, 135; ME I², 308—309.

9 T. Cecchini, Ho[r]mai, che giunta è l'Hora (SHGp, II; transkr. in obdel. B. Bujić), začetek



stična instrumenta s continuom, ta, slednja, v načinu trio sonate. [10] V njihovem oblikovanju je avtor spretno uporabil imitacijsko tehniko. Te sonate so bile prvi primeri instrumentalnih skladb, ki so bile ustvarjene v Dalmaciji.

10 T. Cecchini, Sonata prima (SHGp, II; transkr. in obdel. B. Bujić), začetek



Cecchini je še bil deloma vezan na tradicijo beneške smeri, in vendar obenem že izrazito usmerjen v monodijo. V svojem skladateljskem delu je seveda upošteval tehnične možnosti, ki

so mu bile na voljo.[85] Z njim pa si je pridobil že v svojem času veljavo tudi zunaj dalmatinskega prostora, omenja ga že Michael Praetorius (Syntagma musicum, III).

Z Lukačićem in Cecchinijem je umetniško enakovreden Vinko Jelić (Vincentinus, Vinzenz Jelich, Jelicich, 1596—ok. 1636).[86] Prvima dvema sicer gre neka prednost, in ta zaradi tega, ker sta ustvarjala na hrvatskih tleh in tako s svojim delom tu tudi razvojno prispevala, medtem ko sodi Jelić v glasbeno emigracijo. Rodil se je na Reki in bil že leta 1606 »*Capel Khnabe*« v nadvojvodski kapeli v Gradcu. Tam ga je natančneje seznanil z glasbo italijanski skladatelj Mathias Ferrabosco. Leta 1609 se je vrnil v rodno mesto, komaj leto dni zatem pa je spet bil v Gradcu, kjer je nadaljeval glasbeno šolanje in si obenem pridobival potrebno splošno izobrazbo. Po humanističnem šolanju je študiral teologijo. V tem času je sodeloval pri glasbenih izvedbah v dvorni cerkvi, v letu 1616 se omenja kot instrumentalist dvorne kapele. Leta 1617 je bil v Zabernu (Saverne, Alzacija), sprva tenorist in nato instrumentalist pri nadvojvodi Leopoldu, ki je vladal škofijama Strasbourg in Passau. V naslednjem letu 1818 je bil posvečen v duhovnika in bil najprej vikar, pozneje pa kanonik. Obenem je bil aktiven kot muzik in je sodeloval z Raimondom Ballestro, ki je prej tudi bil član graške dvorne kapele. V Zabernu, ki ga je tudi zajela tridesetletna vojna z vsemi svojimi posledicami, je bil Jelić vsaj do francoske zasedbe tega mesta (1636). Zatem za njim ni več bilo sledu.

Značilnosti Jelićevega opusa najbolje razodene njegova zbirka *Parnassia militia* (1622). Obsega 28 skladb, od katerih je 24 duhovnih koncertov za enega do štiri glasove s continuom, druge pa so ricercari za kornet in pozavno (trombon). Kot Lukačić, Cecchini in še drugi privrženci novega stila je

---

[85] Prim. B. Bujić, *Cecchinijeva tretja knjiga madrigalov »Amorosi concetti«*, MZ, II, 1966, 18—25; D. Plamenac, *Toma Cecchini, kapelnik stolnih crkava u Splitu i Hvaru*, Rad JAZU, knj. 262, 1937; isti, *Ispravci i dopune bibliografiji Tome Cecchinija*, Am, 2, 1971, 43—51.

[86] Walther, 327; Gerber 2, 771; Fétis 4, 438; Eitner Q 5, 283; MGG 6, 1846—1847; RiemannL 1, 874 in supl. 1, 589; Larousse I, 485; Fasquelle II, 624; Ricordi II, 501; LaM I, 1029; Grove's D IV, 607—608; ME II², 261—262. — K temu še gl. literaturo v dodatku, zlasti uvod A. Vidakovića v izdajo *Vinko Jelić (1596—1636?) i njegova zbirka duhovnih koncerata i ricercara »Parnassia militia« (1622)*, 1957.

težil tudi Jelić za uskladitvijo besede in tona, teksta in glasbe, se pravi za adekvatno glasbeno upodobitev besedila. O tem pričajo tako melodične linije njegovih skladb, ki temeljijo na deklamaciji teksta, kot harmonske zasnove. Kromatika ni ravno bogata, zmanjšani in zvečani intervali so razmeroma redki. Harmonska sredstva, ki jih uporablja skladatelj, pa so raznolika, trozvoku se pridružuje dominantni septakord s svojim prvim obratom. Tonalna zasnova še ni izenačena, moderne tonalitete se menjavajo ali mešajo s cerkvenimi tonovskimi načini. Pevski glasovi so v enoglasnih koncertih na splošno oblikovani v monodičnem smislu, ki pa je v večglasnih koncertih zaradi polifonskega vodenja linij, s katerim naj bi se stopnjeval učinek izraza, oslabljen. Hotenje za kontrastiranjem se kaže različno, tako z diferenciranjem ritmov, s spreminjanjem mere, kar večkrat vodi v kadenciranje, z raznovrstno obdelavo motivičnega gradiva in tudi z menjavanjem počasnih in hitrih tempov. Jelić uporablja vrsto v tem času še redkih oznak (npr. tardi, allegro, presto, allegrissimo). Poleg njih še uvaja določila za dinamiko (piano, forte) in za izvajalce (soli, tutti). Razmerje med instrumentalnim glasom in pevskim partom se ravna po številu glasov: v enoglasnih kompozicijah je bas organsko vključen v celotno strukturo, v večglasnih pa je samostojen. Graditev ricercarov že nakazuje elemente, ki so značilni za fugo na njenem začetku. [11]

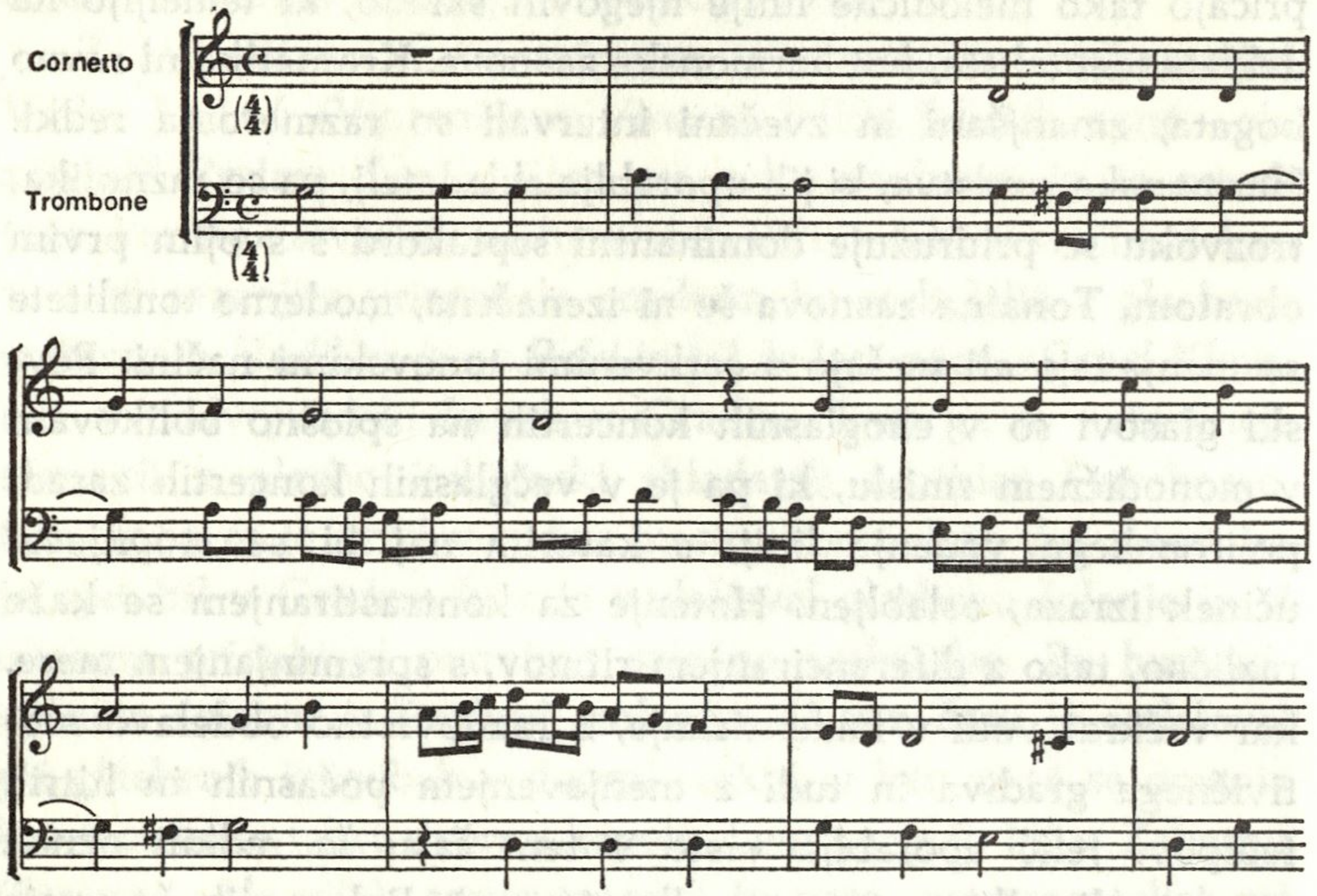
Te in druge značilnosti pričajo o tem, da se je avtor zgledoval v naziranjih florentinskih monodistov in se usmeril v zgodnjebaročno koncertantno monodijo. S široko razpetimi in precej koloriranimi melodičnimi linijami ter z bogatim harmonskim stavkom je marsikje ustvaril doživljen, dramatsko razvidno stopnjevan izraz, tako na primer v skladbi *Justum deduxit* za en glas s continuom. [12]

Znani sta še dve nadaljnji Jelićevi zbirki: *Arion primus* (1628) in *Arion secundus* (1628),[87] ki sta samo delno ohranjeni. Prva obsega 34 motetov, v partu za cantus so še posvetilo, predgovor in dve anonimni hvalnici skladatelju. V drugi je še poleg vesper, enega magnifikata in ene Salve regina nekaj krajših instrumentalnih skladb. V primerjavi z zbirko iz leta

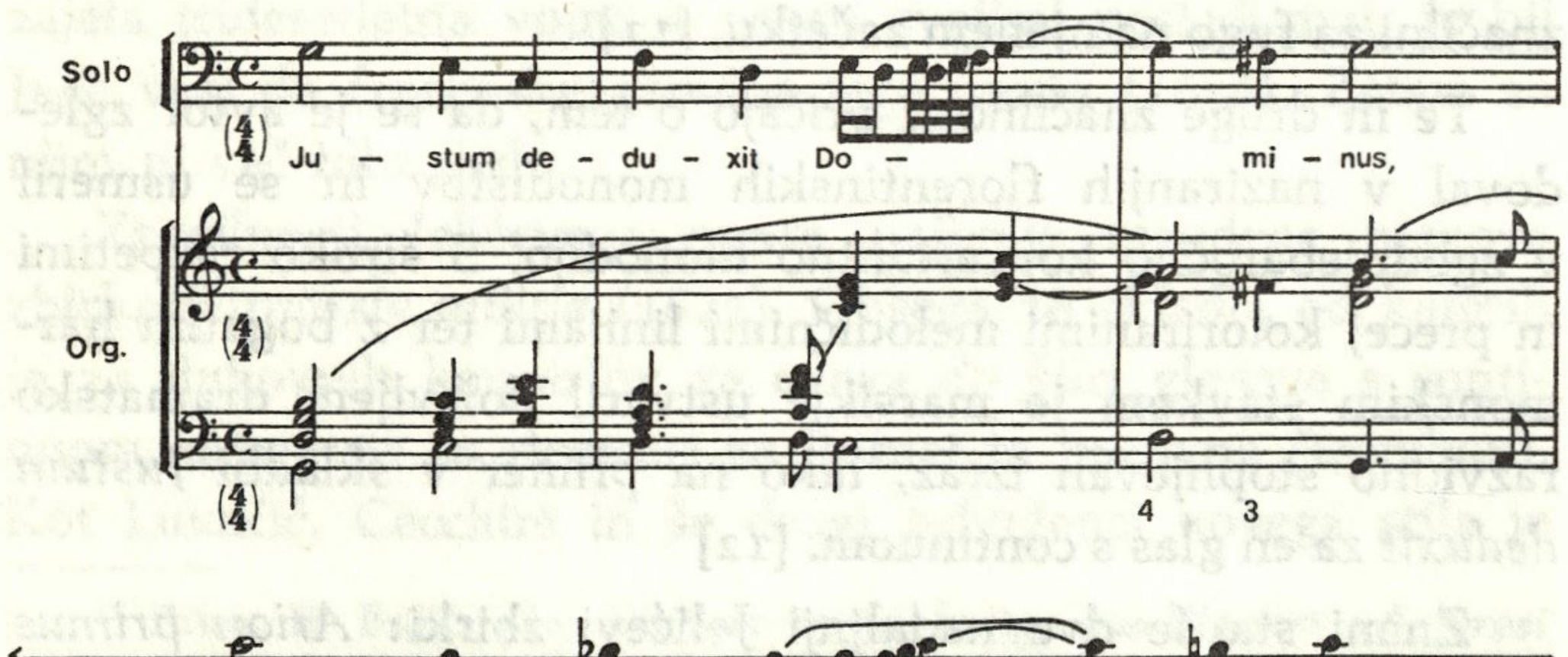
---

[87] K temu še prim. (ur. L. Županović), *V. Jelić, Arion secundus (1628)*, Spomenici hrvatske glazbene prošlosti, nova serija, zv. 8, 1977.

11 V. Jelić, Ricercar Tertio (V. Jelić . . . i njegova zbirka duhovnih koncerata i ricercara »Parnassia militia«, 1957; obdel. A. Vidaković), fragment



12 V. Jelić, Justum deduxit (V. Jelić . . . i njegova zbirka duhovnih koncerata i ricercara »Parnassia militia«, 1957; obdel. A. Vidaković), fragment



1622 so kompozicije iz zbirke Arion primus manj sodobne in umetniško manj dognane. Arion secundus pa pomeni vračanje k monodičnemu stilu, h kateremu je komponist težil v zbirki Parnassia militia. To je najbrž treba obrazložiti z omejenimi možnostmi, ki jih je imel skladatelj na voljo za izvajanje, ko je pisal motete za zbirko Arion primus; zavoljo vojnih razmer so skoraj gotovo bile razmere za glasbeno delo, ustvarjanje in reprodukcijo v Zabernu vse prej kot dobre.

Kot skladatelju pripada tudi Jeliću poudarjeni pomen. S svojimi duhovnimi koncerti je pomembno prispeval v zgodnji evropski barok. Tudi nekatere njegove kompozicije je Donfried objavil, in sicer v zbirkah *Promptuarium musicum* in *Viridarium musico-marianum* (1627).

Lukačić, Cecchini in Jelić so najpomembnejše osebnosti hrvatske glasbe prvih desetletij 17. stoletja. Da bi bil Jelić nanjo vplival, ni nobenega neposrednega dokaza. Toliko bolj je bilo to mogoče prvima dvema, ki sta v Splitu in Hvaru lahko izvajala svoje skladbe ter vplivala na tamkajšnjo prakso, s tem pa tudi na njeno stilno orientacijo. Ni in ne more biti dvoma, da sta vplivala na celotni razvoj v mestih Beneške Dalmacije, kar se je gotovo v določeni meri izrazilo tudi v glasbenem življenju in delu zunaj njih. Cecchini je bržkone vplival tudi na nastanek kodeksa, ki sicer nima kakega večjega pomena, a le zanimivo opisuje glasbeno dejavnost tega prostora. Datira iz časa okrog leta 1625. V njem so pesnitve, ki so v jeziku dalmatinskih pesnikov 16. stoletja, in tabulatura z napisom v italijanščini, iz katerega sledi, da je bil njen avtor Gabriele (Gabriello) P e r u a n e o (Prvan, Prvanić, Prvanović?) s Hvara *(»Intauoladure del Violino di Sigr. Gabriele Peruaneo da Lesina«)*. Tu je ta Peruaneo deloval, ko je bil Cecchini glavna osebnost vsega, kar se je dogajalo v glasbi tega otoka in njegovega centralnega mesta. Če upoštevamo, da so ljubitelji glasbe takrat radi igrali na violino, je razumljivo, da je bila navedena tabulatura namenjena za ta instrument, čeravno so ga najbrž redko uporabljali. Po tipu je italijanska, obsega šest skladb *(Bergamasca, Forze d'Ercole, Rugiero, Del frate fra Iacupino, Pass e mezzo, Spagnoletta)* in priča o široki popularnosti proti koncu 16. in na začetku 17. stoletja priljubljenih italijanskih plesov in melodij.

(Domenico) Giovanni S e b e n i c o je deloval v drugi polovici 17. stoletja.[88] Zdi se, da je njegovo poreklo sporno. Zanj pravi gradivo, da se je rodil v Corbolu (Corbolone) na ozemlju beneške republike. Nasproti temu podatku dopušča njegov priimek, če ni vzdevek, možnost ali domnevo, ki pa je ni mogoče dokončno in nedvoumno potrditi, da je bil doma iz Šibenika (it. Sebenico) in se je iz kakršnega že koli razloga izselil v Italijo. Če to drži, je utegnil biti hrvatskega porekla in bi ga bilo treba uvrstiti v hrvatsko glasbeno emigracijo. Za njegovo mladost ni kot za mnoge druge glasbenike nobenih podatkov. S kompozijsko tehniko se je morda spoznal pri G. Legrenziju. V letu 1660 se navaja kot *»vice-maestro«* stolnice v Cividale del Friuli in 1663 kot tenorist cerkve sv. Marka v Benetkah. Zatem je odšel v London, kjer je z nekaterimi prekinitvami izkazan za razdobje 1666—1673 kot pevec na angleškem dvoru. Po vrnitvi v Italijo je še istega leta (1673) postal *»maestro di capella«* na savojskem dvoru v Torinu. Tam je verjetno ostal vse do leta 1692, ko se s tem nazivom omenja v Cividale del Friuli.

Kaže, da je bilo Sebenicovo življenje pestro, spodbude za njegovo delo pa glede na široko področje mnoge. Tako ni čudno, da gradivo navaja tri njegove opere. Najbrž jih je napisal, ko je deloval na savojskem dvoru, kjer je bila tudi možnost za njihovo izvedbo. Prvi dve *(Atalanta, Leonida in Sparta)* sta bili uprizorjeni v Torinu (1673, 1689),[88a] tretja *(L'opresso sollevato)* pa v Benetkah (1692). Partitur, žal, ne poznamo in tako o njegovi operni glasbi ni mogoče kaj konkretnega reči. Sebenico je komponiral tudi duhovno glasbo, od katere so doslej znani trije primeri: motet *Lauda Jerusalem Dominum* za pet glasov, orgle in instrumente ad libitum, cerkvena arija *Responsorio di S. Antonio di Padova* za solistični glas z dvema violinama in orgle ter maša *L'imitazione zoccolantissima* za dva zbora s spremljavo orgel. Prednost gre omenjenemu motetu, v katerem se še čuti vpliv starih cerkvenih tonovskih načinov. Harmonsko je bogat, po tej strani so v njem

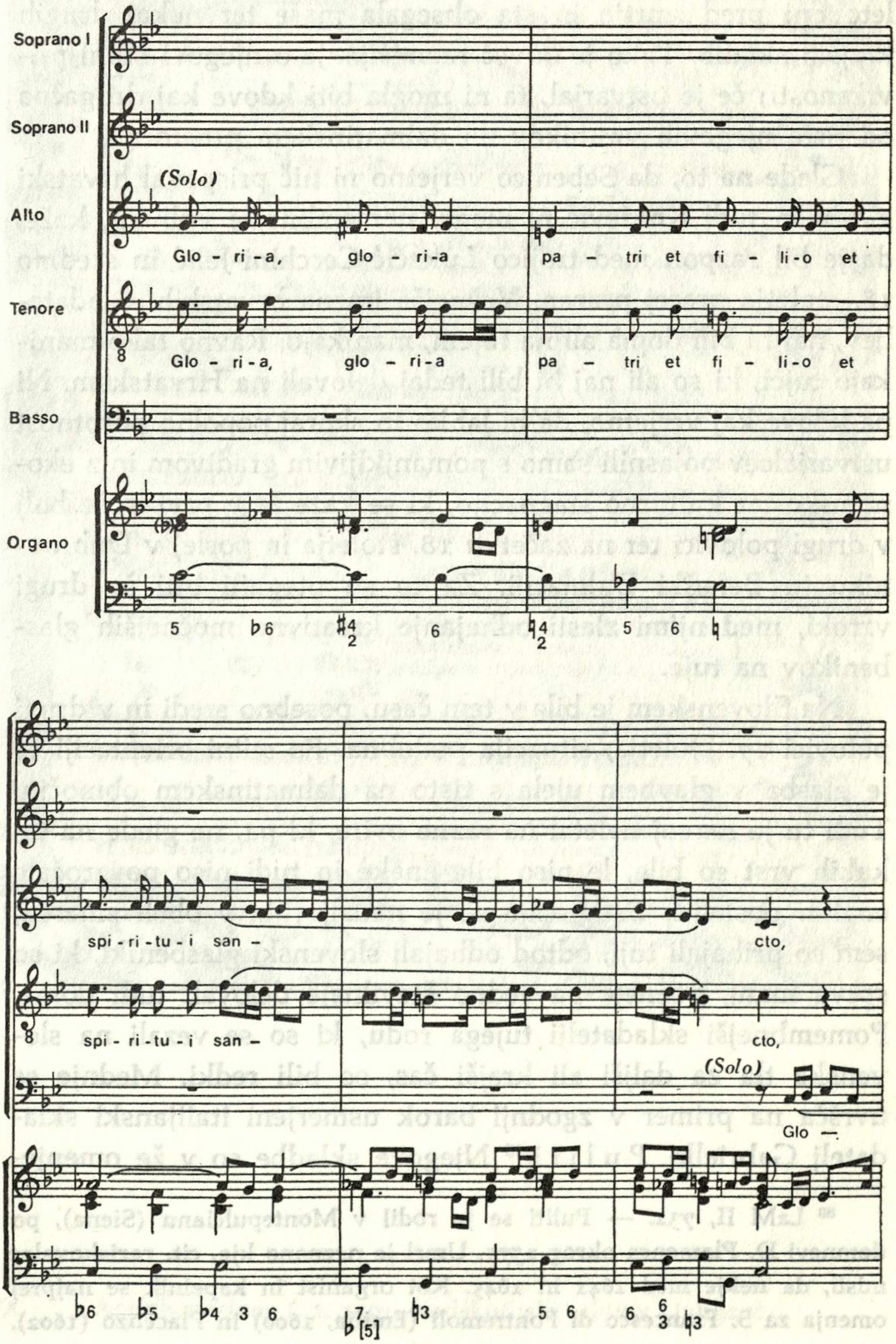
---

[88] Fétis 8, 2; Eitner Q 9, 125; Ricordi IV, 194; LaM II, 1074; ME III², 502.

[88a] Prim. M. Velimirović, *Giovanni Sebenico*, MZ, I, 1965, 49—58; M.-T. Bouquet, *Il teatro di Corte dalle origini al 1788*, v publ. Storia del Teatro regio di Torino, 1976, 88—112.

elementi, ki so bili značilni za visoki barok. O tem pričajo tudi tekoči, bogato kolorirani in čustveno poudarjeni solistični glasovi. [13] Gradivo, ki je skromno, pa ne dovoli natančnejšega vrednotenja Sebenicovega opusa, za katerega se zdi, da poprečja

13 G. Sebenico, Lauda Jerusalem Dominum (SHGp, II; obdel. L. Županović), fragment



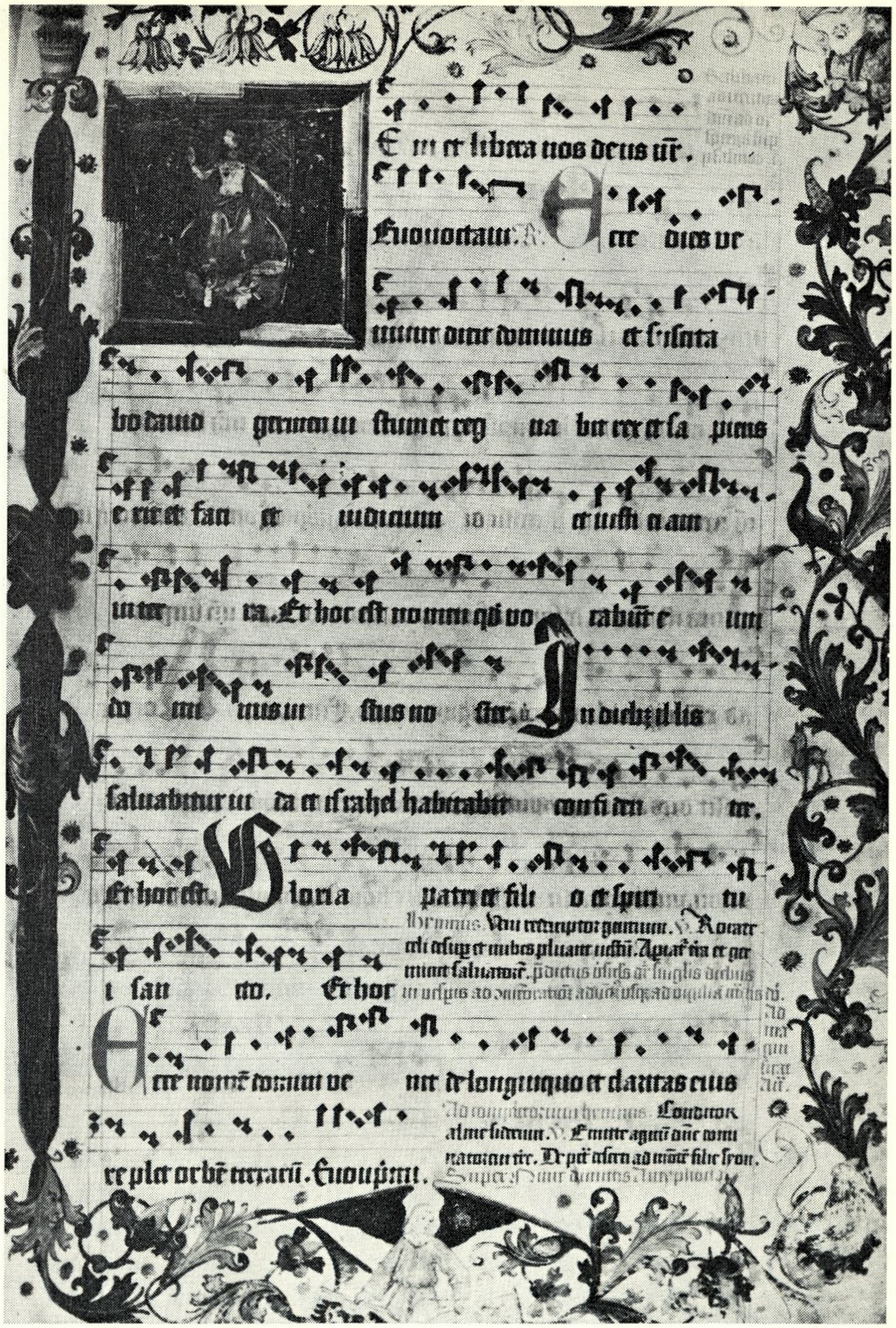
ni presegel in da je bil bržkone precej obsežnejši, kot nam je znan.

Kot skladatelj hrvatskega rodu se navaja tudi frančiškan Petar K n e ž e v i č (1701—1768), ki je v Benetkah objavil nekaj zbirk religioznih pesmi (1753, 1765). Zanesljivega dokaza, da bi kaj več komponiral, pa ni. Ravno tako ni dokaza za to, da je bil avtor dveh zbornikov, ki ju je sicer s svojo roko napisal leto dni pred smrtjo in sta obsegala maše ter nekaj drugih krajših skladb. Tako je odveč razmišljanje o njegovi stilni privrženosti; če je ustvarjal, ta ni mogla biti kdove kaj drugačna od tiste njegovih vrstnikov na dalmatinskem prostoru.

Glede na to, da Sebenico verjetno ni nič prispeval hrvatski glasbi in tudi Knežević ni mogel pomembnejše vplivati, kaže, da je bil razpon med trojico Lukačić-Cecchini-Jelić in sredino 18. stoletja precej prazen. Važnejša imena hrvatskih skladateljev, naj bi bili doma ali na tujem, manjkajo. Ravno tako manjkajo tujci, ki so ali naj bi bili tedaj delovali na Hrvatskem. Ni pa kdove kaj verjetno, da bi lahko to skoraj popolno odsotnost ustvarjalcev pojasnili samo s pomanjkljivim gradivom in z ekonomsko ter kulturno stagnacijo, ki se kaže že v prvi in še bolj v drugi polovici ter na začetku 18. stoletja in poslej v Dubrovniku in Beneški Dalmaciji. Za to so utegnili biti še drugi vzroki, med njimi zlasti odhajanje kreativno močnejših glasbenikov na tuje.

Na Slovenskem je bila v tem času, posebno sredi in v drugi polovici 17. stoletja, situacija podobna. Po stilni orientaciji se je glasba v glavnem ujela s tisto na dalmatinskem območju. Tudi tu je razvoj naletel na razne ovire, ki pa, ne glede na to, kakih vrst so bile, le niso bile enake in tudi niso povzročale enakih posledic. Emigracija se je nadaljevala v obeh smereh, sèm so prihajali tuji, odtod odhajali slovenski glasbeniki, ki so sprva manj, pozneje pa vedno številneje delovali tudi doma. Pomembnejši skladatelji tujega rodu, ki so se vezali na slovenska tla za daljši ali krajši čas, so bili redki. Mednje se uvršča na primer v zgodnji barok usmerjeni italijanski skladatelj Gabriello P u l i t i.[89] Njegove skladbe so v že omenje-

[89] LaM II, 732. — Puliti se je rodil v Montepulcianu (Siena), po domnevi D. Plamenca okrog 1575. Umrl je neznano kje, cit. raziskovalec misli, da nekje med 1641 in 1645. Kot organist in kapelnik se najprej omenja za S. Francesco di Pontremoli (Emilia, 1600) in Piacenzo (1602).



IX Antiphonarium, f. 2, 1491, Nadškofijski arhiv v Ljubljani



X Kralj David z viello, miniatura v Psalterium Romanum, ms. 633, f. 5, 15. st., stolnica v Splitu

nem viru (Inventarium 1620), kar navaja k misli, da so jih v Ljubljani na začetku 17. stoletja tudi izvajali. Iz istega vira vemo, da je imel arhiv ljubljanske stolnice tudi skladbe Isaaca P o s c h a (Poschius, Poš, ?—ok. 1622).[90] V njegovem primeru je mogoče konkretneje govoriti o stikih s slovenskim prostorom. Medtem ko za Pulitijev rod ni dvoma, pa ta za Poschev gotovo obstaja. Ni še dognano, kje se je rodil in kdaj, glede na njegovo delo bi to lahko bilo okrog 1580. Rodovine s tem imenom, ki etimološko ni dokončno pojasnjeno in po tej strani tudi nič ne pove, so bile na Kranjskem, Koroškem, Štajerskem in še drugod. Iz tega seveda še ne sledi, da je bil doma nekje na Kranjskem ali v slovenskem delu Koroške, vendar ta možnost obstaja. Podpirajo jo nekateri podatki. Posch se je poročil z neko Marijo Strusnig, ki je bila, če sodimo po imenu (slov. verjetno Stružnik), slovenskega porekla. Bil je *»Illustrum Carinthiae Provincialium pro tempore Musico«* oziroma organist *»einer Hochlöblichen Landschafft in Kärndten«* v Celovcu. Poleg tega je imel tesne zveze z deželnimi stanovi, s plemstvom in klerom vojvodine Kranjske, tu je ponekod tudi gradil orgle ali jih popravljal. Navzlic temu je seveda vprašanje njegovega rodu še naprej odprto, lahko je bil slovenski ali nemški. Gradivo vsekakor trdno, zanesljivo priča, da je v času 1614—1621 oziroma 1622 deloval med Ljubljano in Celovcem ter da je njegovo delo vplivalo tu in tam. Njegove že v monodičnem stilu zasnovane instrumentalne kompozicije so izšle v zbirkah *Musicalische Ehrnfreudt* (1618) in *Musicalische Tafelfreudt*

Zatem je deloval v raznih krajih. Navajajo se Muggio (Trst, 1605), Koper (1609, 1614—1621, po 1624), Trst (1609, po 1630), Labin (1621—1624). Plamenac omenja, da je bil 1616 v Piranu in je 1636 kot odposlanec tržaškega frančiškanskega samostana prisostvoval zasedanju kapitlja v Cresu. Po 1638 viri o njem molčijo. Prim. D. Plamenac, cit. *Tragom I. Lukačića*, ib.; G. Radole, *Musicisti a Trieste sul finire de Cinquecento e nei primi del Seicento*, Archeografo Triestino, 1959. V Trstu in Istri so poleg Pulitija delovali še številni drugi glasbeniki neslovanskega rodu. K temu gl. G. Radole, *Musica e musicisti in Istria nel Cinque e Seicento*, Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia patria, 1965; tudi J. Höfler, *Glasbeniki koprske stolnice v 17. in 18. stoletju*, Kronika, XVI, 1968, 140—144.

[90] Walther, 489; Fétis 7, 106; Eitner Q 8, 34—35; MGG 10, 1509 do 1511; Larousse II, 214; RiemannL 2, 430; LaM II, 700; Grove's D VI, 887; ME III², 115. Prim. še H. Federhofer, *Unbekannte Dokumente zur Lebensgeschichte von Isaac Posch*, AMl, XXXIV.

(1621). Njihov stavek je eleganten in odseva skladateljev smisel za bogate harmonije, domiselno in raznoliko ritmiko, arhitektonsko enovitost in svež izraz, ki je navzoč in prepričevalen ne samo v bolj zapletenih padovanah in gagliardah, temveč tudi v preprostejših courantah in intradah. [14] S temi

14 I. Poschius (Posch), Intrada III â 4 (DTÖ XXXVI / 2, zv. 70; obdel. K. Geiringer), fragment



svojimi skladbami se je Posch uvrstil med najpomembnejše mojstre variacijske suite. V tedanji duhovni koncert pa je prispeval zbirko *Harmonia concertans* (1623), ki obsega skladbe za enega do štiri solistične glasove z basso continuom in drugimi instrumenti. V primerjavi z omenjenimi instrumentalnimi plesi so dela te zbirke sicer manj sodobna. Delno se še naslanjajo na renesančno tradicijo, vendar so iz njih razvidni tudi za Viadano značilni oblikovalni principi. Kolikor gre za harmonski stavek in obdelavo teksta, je tega italijanskega mojstra Posch celo prerasel. S svojimi zbirkami, posebno s prvima dvema, je na začetku 17. stoletja bistveno prispeval k zgodnjebaročni podobi slovenskega prostora.

Kakega deleža v glasbeno življenje slovenskega prostora pa vsekakor ni dal Daniel L a g k h n e r (Lackner, ?—po 1607),

ki je bil rojen v Mariboru, a je deloval v Loosdorfu na Nižjem Avstrijskem, kjer je bil »symphonista« barona Losensteina.[91] Bil je avtor vrste glasbenih del, od katerih sta se v celoti ohranili le dve, kolikor je doslej znano: *Soboles musica, id est Cantiones sacrae 4, 5, 6, 7 et 8 v.* (Nürnberg 1602) in *Flores Jessaei musicus modulis & ferè tribus paribus adaptati* (Nürnberg 1606). Skladbe, ki jih je napisal in so nam dostopne, kažejo glede na uporabo dvozborja stilno naprednost in bližino s tradicijo visoke renesanse; poudarek je na polifoniji, imitacija pogostna in melizmatika izdatna.[92]

Z domačih tal je bil odsoten tudi skladatelj slovenskega rodu Gabriel Plautzius (Plautz, Plautius, Platz, Plavec, ok. 1590—1641).[93] Podrobnosti o njegovem rojstvu spet niso znane, gotovo pa se je rodil na Slovenskem. To potrjuje vzdevek *Carniolus,* ki ga je tudi on, podobno kot pred njim Gallus, dodal svojemu priimku. Tudi za njegovo zgodnjo mladost in šolanje ni podatkov. V gradivu se najprej omenja šele za leto 1612, ko je postal *»Churfürstlicher Maintzischer Capellenmaister«* volilnega kneza Johanna Schweikarda v. Kronberga. Zatem so zanj viri zgovornejši. Sodeloval je pri raznih priložnostih, tako v letu 1619 ob cesarjevem kronanju v Frankfurtu a. M. Kapela, ki jo je vodil in je štela 15 članov, je izvedla *»exquisita sacra musica«*. Ko je pozneje zbolel, okrog leta 1627, ga je nadomeščal Daniel Bollius. Kljub bolezni pa je bil Plautzius glasbeno še vedno delaven, vsaj okrog leta 1628. Utemeljena je domneva, da je kot dvorni kapelnik po običaju sodeloval v pripravah za pesmarico *Himmlische Harmoney,*

---

[91] Walther, 351; Gerber 3, 160—161; Fétis 5, 164; Eitner Q 6, 14—15; MGG 8, 71—72; RiemannL 2, 7; Larousse I, 516; Grove's D V, 13; LaM II, 12; ME II², 413.

[92] K temu prim. J. Sivec, *Zbirka »Florum Jessaeorum« (Nürnberg 1607) Daniela Lagkhnerja,* MZ, XII, 1976, 5—15; isti, *Zbirka »Flores Jessaei« Daniela Lagkhnerja (Lackner),* ib., XIV, 1978, 19—32 ;isti. *Zbirka »Soboles musica« (Nürnberg 1602) Daniela Lagkhnerja,* MZ XVI, 1980, 5—30.

[93] Walther, 485; Gerber 3, 732; Fétis 7, 74; Eitner Q 7, 471; MGG 10, 1343—1344; Fasquelle III, 457; LaM II, 673; ME III², 93.K temu še prim. A. Gottron, *Gabriel Plautz / 1612—1641 Kapellmeister des Mainzer Erzbischof Schweikard von Kronberg,* KmJb, XXXI—XXXIII; isti, *Gabriel Plautz — dvorni kapelnik v Mainzu,* MZ, IV, 1968, 57—60. Gl. še ustrezno literaturo v dodatku.

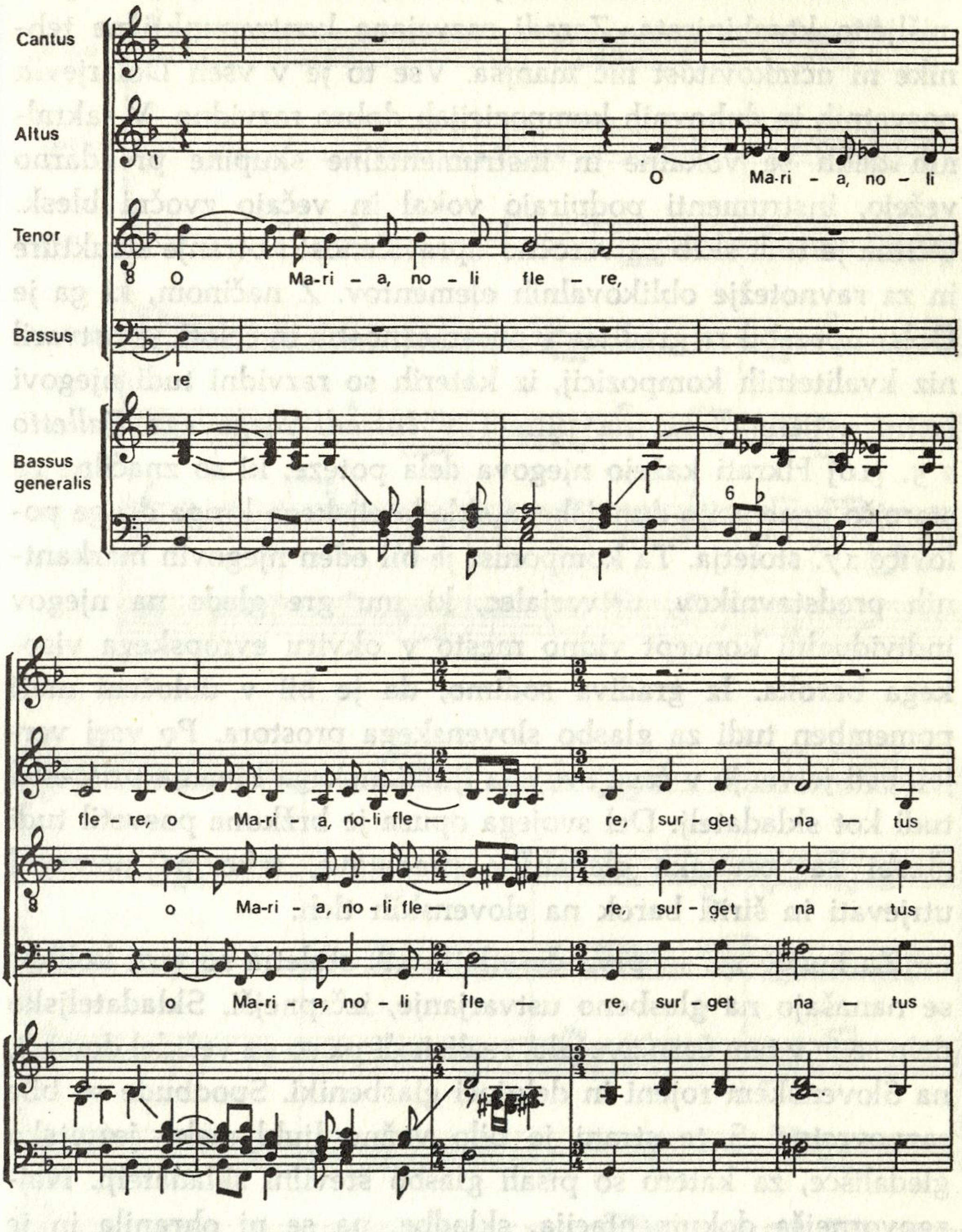
ki je tedaj, v letu 1628, izšla v Mainzu. Po sporočilu gradiva je bil izvrsten kapelnik (»*capellae magister eximius*«) in izredno izkušen v glasbenih instrumentih (»*in musicis instrumentis exquisitissimus*«). Zelo je vplival na delo mainške glasbene kapele, kjer je bil najbrž ravno on ta, ki je uvedel koncertantni stil. Njegova zbirka *Flosculus vernalis*, ki je izšla 1622, obsega duhovne skladbe za glasove z basso continuom. Te povedo, da se je skladatelj naslonil še na načela renesančnega oblikovanja, tako v rabi parlanda, tehnike cori spezzati (npr. *Missa III. toni*) in imitacije (npr. *Ave maris stella*). Vendar je ob tem uporabljal tudi elemente monodije po zgledu Viadane, za kar govorijo razni primeri omenjene zbirke, med njimi *Dic Maria, quid vidisti*. [15] Njegove skladbe so oblikovno jasne, tematično interesantne in zlasti zaradi koloristično napetih kontrastov izrazno značilne. Plautzius najbrž ni komponiral samo tega, kar nam je znano. Po podatku iz gradiva v skladanju desetero- in dvanajsteroglasnih kompozicij ni imel sebi enakega (»*in arte compositionis 10. 12. vocum non habens sibi parem*«).

Z glasbenim delom svoje slovenske domovine se je vsaj nekaj vezal Joannes Baptista (Janez Krstnik) D o l a r (Dollar, Tollar, Tolar, Thollar, ok. 1620—1673),[94] ki se je rodil v Kamniku blizu Ljubljane. To poleg krstnih matic potrjujejo še drugi viri, ki na primer omenjajo, da je bil »*Carniolus Lithopolitanus*« oziroma »*ein geborner Crainer*«. Po vsem sodeč se je najprej šolal pri ljubljanskih jezuitih in na njihovi gimnaziji v času 1645—1647 tudi poučeval. Nato je študiral teologijo na Dunaju, za čas 1656—1658 pa je spet izkazan za Ljubljano, kjer se je leta 1657 v jezuitskem redu zaobljubil in tu v kolegiju učil glasbo. Leta 1658 je bil poklican v Passau, od tod je leta 1661 odšel na Dunaj, kjer je živel do smrti in v jezuitski cerkvi Am Hof vodil glasbo. Kolikor je znano, obsega njegov opus maše in psalme za solistične glasove, zbor, solistične instrumente, instrumentalne ansamble in orgle (npr. *Missa sopra la Bergamasca, Missa Vilana, Nisi Dominus, Laetatus sum, Miserere mei Deus* v več zasnovah) ter instrumentalne kompozicije

---

[94] MGG 15, 1816—1817; RiemannL — supl. 1, 286; ME I², 462. Poleg literature v dodanem seznamu še gl. in prim. F.-M. Dolinar, *Das Jesuitenkolleg in Laibach und die Residenz Pleterje 1597—1704*, Ljubljana 1976, kjer se za Dolarjevo rojstno leto navaja 1621 (ib., 160).

15 G. Plautzius, Dic Maria, quid vidisti (Les compositeurs Gallus-Plautzius-Dolar et leur oeuvre, 1963; transkr. L. Zepič), fragment



(*Sonata a 10, Sonata a 13, Balletti a 4, Balletti a 5*). Melodika je sveža, tekoča in lahkotna, iz nje odsevajo, v cerkvenih in posvetnih delih in v slednjih še posebno v baletih, tedaj na celotnem evropskem prostoru razširjeni italijanski vplivi, ob njih pa tudi še francoski. S harmonskega vidika so Dolarjeve kompozicije bogate. Raznolikost večajo številni in ponavljajoči se zadržki, ki jih povzroča precej pogostna kromatika, modulacije so napeto stopnjevane in se smiselno spreminjajo. Kompozicijski stavek je prozoren in čist, po fakturi jasen, ritmično dovolj diferenciran. Karakterizirajo ga tudi figurirani pasusi,

ki so v veliki meri zasluga rafinirano uporabljene imitacijske tehnike. Teme so kontrastne, polifonija in homofonija se premišljeno kombinirata. Zaradi razvejane kontrapunktične tehnike ni učinkovitost nič manjša. Vse to je v vseh Dolarjevih posvetnih in duhovnih kompozicijah dobro razvidno. V sakralnih delih se vokalne in instrumentalne skupine preudarno vežejo, instrumenti podpirajo vokal in večajo zvočni blesk. Očitna je tudi skrb za vzročno upravičenost notranje strukture in za ravnotežje oblikovalnih elementov. Z načinom, ki ga je Dolar uporabil za graditev v posameznostih in celoti, je ustvaril niz kvalitetnih kompozicij, iz katerih so razvidni tudi njegovi lastni prijemi, tako na primer v *Intradi* njegovega *Balletto a 5*. [16] Hkrati kažejo njegova dela poteze, ki so značilne za starejšo generacijo dunajskega skladateljskega kroga druge polovice 17. stoletja. Ta komponist je bil eden njegovih markantnih predstavnikov, ustvarjalec, ki mu gre glede na njegov individualni koncept vidno mesto v okviru evropskega visokega baroka. Iz gradiva sodimo, da je bil v določeni meri pomemben tudi za glasbo slovenskega prostora. Po vsej verjetnosti je vanjo v času svojega ljubljanskega bivanja prispeval tudi kot skladatelj. Del svojega opusa je bržkone posvetil tudi glasbi za jezuitske gledališke predstave, tako pa pomagal utrjevati in širiti barok na slovenskih tleh.

Za konec 17. in prva desetletja 18. stoletja so viri, kolikor se nanašajo na glasbeno ustvarjanje, izčrpnejši. Skladateljsko delo se je v tem času zvečalo, realizirali pa so ga večidel domači, na Slovenskem rojeni in delujoči glasbeniki. Spodbude so bile raznovrstne. S te strani je bilo važno ljubljansko jezuitsko gledališče, za katero so pisali glasbo številni skladatelji. Najzgovornejša dokumentacija, skladbe, pa se ni ohranila in je zato ne moremo vrednotiti. Domnevati pa smemo, da se je te vrste glasba usmerila v barok, prej visoki kot pozni. Naj omenimo vsaj podatke, ki so nam na voljo, čeravno povedo nekaj samo o skladateljih, ne pa tudi o značilnostih njihovih del.[94a]

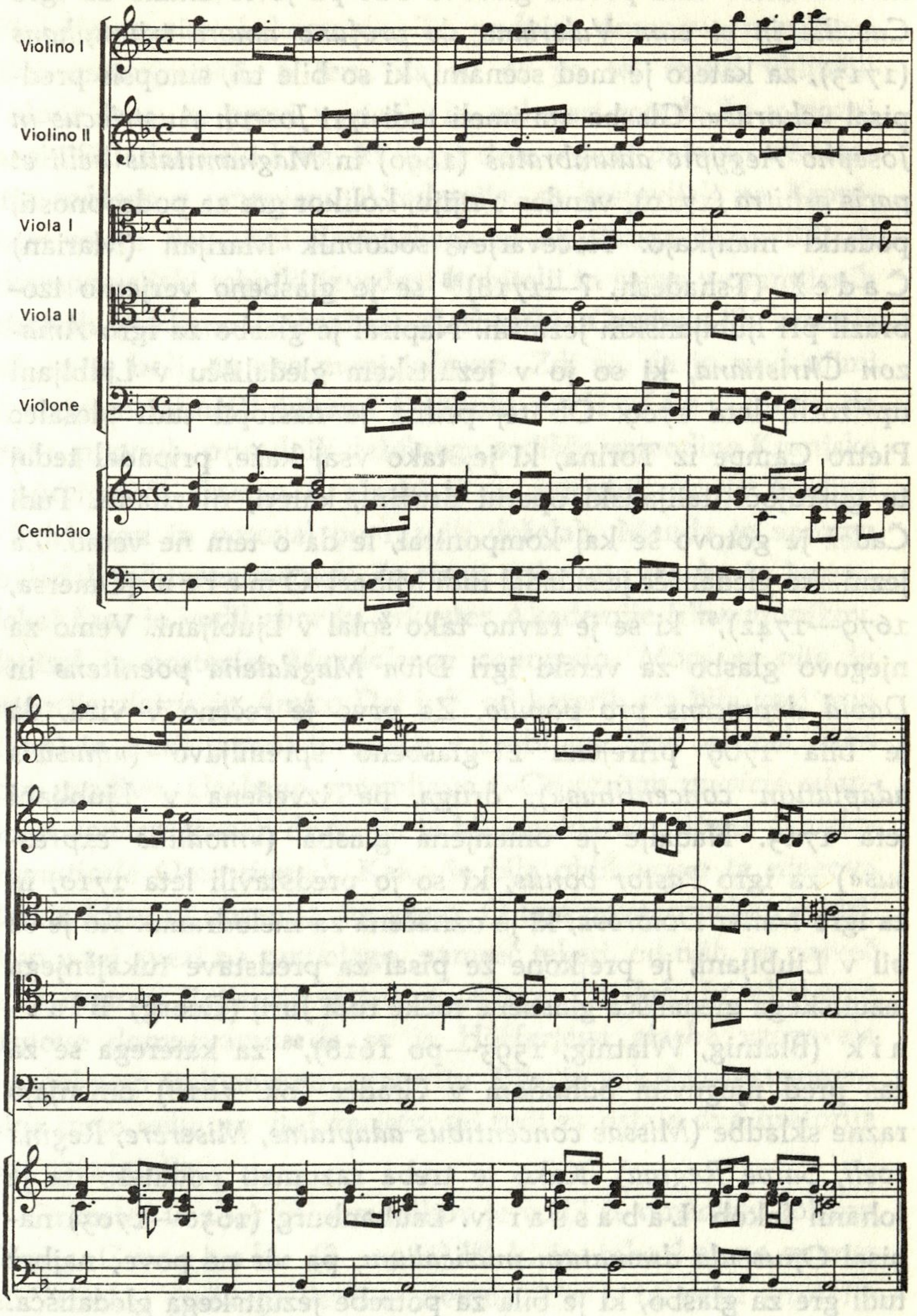
Janez Jurij (Johann Georg) H o č e v a r (Hozhevar, Gottscheer, Gotscheer, 1656—1714),[95] odvetnik kranjskih deželnih

---

[94a] K temu gl. J. Gr. Thalnitscher, cit. Bibliotheca, ib.

[95] ME II², 144.

16 J. B. Dolar, Intrada (Musica antiqua bohemica, zv. 40; transkr. J. Pohanka), fragment



stanov, se je šolal v Parmi in se očitno tam seznanil s kompozicijsko tehniko. Vir ga navaja kot člana ljubljanske Akademije filharmonikov in glasbenega direktorja jezuitskega gledališča. Napisal je *Litaniae Lauretanae* in glasbo za vsaj štiri igre, ki so jih tam predstavljali. Igra *Ericus disertus* (1712) je imela tri dele, med vsakim glasbeno medigro (*interludium*), ob koncu pa

poigro (*postludium*). Iz sinopsisa ni razvidno, ali so bili poleg instrumentov tudi pevski glasovi. Pač pa je to znano za igro *Caecilia in et cum Valeriano de profano amore triumphans* (1713), za katero je med scenami, ki so bile tri, sinopsis predpisal »*chorus*«. Glasbo sta imeli tudi igri *Joseph Austriacus in Josepho Aegypto adumbratus* (1690) in *Magnamitatis belli et pacis arbitra* (1710), vendar o njiju, kolikor gre za podrobnosti, podatki manjkajo. Hočevarjev sodobnik Marijan (Marian) Čadež (Tshadesh, ?—1718)[96] se je glasbeno verjetno izobrazil pri ljubljanskih jezuitih. Napisal je glasbo za igro *Amazon Christiana,* ki so jo v jezuitskem gledališču v Ljubljani uprizorili leta 1709. Ob tej priliki je nastopil tudi plesalec Pietro Campe iz Torina, ki je, tako vsaj kaže, pripadal tedaj tu gostujoči italijanski operni družini, kateri, ni znano. Tudi Čadež je gotovo še kaj komponiral, le da o tem ne vemo. Za jezuitsko gledališče je skladal tudi Mihael Omerza (Omersa, 1679—1742),[97] ki se je ravno tako šolal v Ljubljani. Vemo za njegovo glasbo za verski igri *Diva Magdalena poenitens* in *David deprecans pro populo*. Za prvo je rečeno v viru, da je bila 1709 prirejena z glasbeno spremljavo (»*musicis adaptatum concentibus*«), druga pa izvedena v Ljubljani leta 1713. Nadalje je omenjena glasba (»*modulis expressus*«) za igro *Pastor bonus,* ki so jo predstavili leta 1710, in za igro *Mater Dolorosa,* ki je označena za melodramo. Ko je še bil v Ljubljani, je prejkone že pisal za predstave tukajšnjega jezuitskega gledališča glasbene točke tudi Jurij (Georg) Blatnik (Blatnig, Wlatnig, 1593—po 1618),[98] za katerega se za čas pred njegovim odhodom v Gradec (ok. 1618) omenjajo razne skladbe (*Missae concentibus adaptatae, Miserere, Regina coeli, Salve Regina*). Kako je treba razumeti podatek, da je Johann Jakob Labassar v. Laubenburg (1656—1703) napisal *Opuscula dramatum musicalium,* pa vir ne pove; najbrž tudi gre za glasbo, ki je bila za potrebe jezuitskega gledališča.

Čas, v katerega spadajo ti skladatelji, se v glavnem krije z začetkom in najboljšim razcvetom ljubljanske Akademije

---

[96] ME I², 389.

[97] MGG 9, 1934—1935; Larousse II, 125; Fasquelle III, 325; LaM II, 506; ME II², 724.

[98] ME I², 206.

filharmonikov. Z njo so verjetno ali kar gotovo tudi sodelovali — za Hozhevarja je to dokazano, v gradivu se navaja kot *»Phil-Harmonico Labacensi«*. To podpira domnevo o njihovi stilni usmerjenosti, o tem, da so se po tej strani vključili v okvir časa, se pravi v visoki in nekateri morda že v pozni barok. Skladateljski krog, ki je po delu v prvi polovici 18. stoletja sočasen z omenjeno Akademijo, so sestavljali na Kranjskem rojeni domačini slovenskega in nemškega rodu. Bili so v kompozicijski tehniki izvedeni ljubitelji in samo v osamljenih primerih poklicno izobraženi glasbeniki. Gradivo jih omenja več, za te bolj, za one manj izčrpno. Zdi se, da je med njimi bil najpomembnejši Johann Berthold v. H ö f f e r (1667 do 1718), pravnik, prisednik deželnega sodišča vojvodine Kranjske v Ljubljani.[99] Znanje o glasbi si je pridobil, ko je študiral v Salzburgu in potoval po raznih deželah. Menda je spretno obvladal več instrumentov, še zlasti dobro pa teorbo in lutnjo. Nekaj časa je vodil zbor in orkester Akademije filharmonikov. Napisal je oratorije *Magdalenae conversio, Mors et vita* in *Patientia victrix in Amico Dei Job*, od katerih sta bila vsaj prvi (1715) in tretji (1716) izvedena v Ljubljani. Prvi je imel, tako pove gradivo, glasbeno spremljavo (*»Oratorium musicis adaptatum concentibus«*), drugi pa je bil »melodramatičen« (*»melodramaticale Oratorium«*). Kako je bila oblikovana ta njegova glasba, ki se ni ohranila, ne vemo. O tem povedo nekaj le viri, ki so v tej zvezi na razpolago, namreč teksti, od njih pa največ ta za oratorij *Patientia victrix in Amico Dei Job*. Iz tekstovne zasnove domnevamo, da se je Höfferjeva glasba vzorovala v sodobnem italijanskem oratoriju. Bila je vokalno-instrumentalna in to velja po vsej verjetnosti tudi za ostala dva oratorija tega skladatelja.

Orkester in zbor filharmonikov je vodil že omenjeni Johann Caspar G o s c h e l l (?—1716),[100] ki je, tako kot na primer Jelić, izšel iz graškega Ferdinandeuma, kjer je bil pred vrnitvijo v Ljubljano organist. V gradivu so spet navedeni le naslovi skladb, ki jih je napisal: *Missae cum instrumentis necessariis, Psalmi vespertini, Compositionum musicalium fasciculus*. Enako so skopi podatki tudi za delo, ki ga je opravil Wolffgangus

---

[99] MGG 6, 514—515; Fasquelle II, 477; ME II², 146.

[100] ME I², 709.

Conradus Andreas Siberau.[101] Ti pravijo, da je komponiral *Concentus sacri* in *Symphonias a 2 violinis cum Basso*. Med skladatelji, ki jih je skoraj gotovo tudi spodbudila dejavnost Akademije filharmonikov, je bil še Janez Krstnik (Johannes Baptista) Polec (Poliz, Polz, 1685—1750). Vemo sicer le za eno njegovo skladbo (*Concentus a 4 Violinis et 5 Instrumentis*), a je gotovo bil skladatejsko podjetnejši in je še kaj drugega napisal.

Jezuitsko gledališče in Academia Philharmonicorum, ti instituciji sta, vsaka po svoje, večali raznolikost in množili rezultate ustvarjanja v smeri tako posvetne kot cerkvene glasbe. Z njima vred so temu prispevali tudi še drugi dejavniki, ki so bili aktualni že stoletja sèm, med njimi še posebno škofovska kapela.

V tem času so se pomembno širile tudi izvajalne možnosti na področju operne reprodukcije. O tem po svoje priča že »*tragedia per musica*« *Il Tamerlano*, ki jo je napisal glasbenik italijanskega rodu Giuseppe Clemente Bonomi, ko je bil v Ljubljani kapelnik (»*Maestro di Cappella*«) kranjskega vicedoma. Uprizorili so jo »*nel Palazzo del Vice Dominato*« leta 1732 in je, po doslej znanem gradivu sodeč, prva opera, ki je bila komponirana na slovenskih tleh. Glasba se ni ohranila ali vsaj še ni znana, vendar se zdi upravičena domneva, da jo je njen avtor napisal v skladu z zgledi sodobnih italijanskih opernih komponistov. Zanjo je na voljo le libreto. V njem je tudi posvetilo vicedomu, ki je bil knez Francesco Antonio Sigifrido della Torre e Valsassina. Le-to je predvsem zanimivo zaradi pasusa, v katerem je Bonomi zapisal, da ima s pričujočim delom namen počastiti potomce svojega genija v tej slavni vojvodini, kjer njegovim prednikom ni bila usojena samo zibelka, temveč so v njej mnogo stoletij tudi srečno živeli,[102] po tej stilizaciji torej več generacij. Ali velja to tudi za avtorja navedene opere, zaradi pomanjkljivega biografskega gradiva ni mogoče reči. Gotovo pa ni ne pretenciozna ne odveč misel, da je Bonomi s to opero in morda še s kako drugo svojo skladbo

---

[101] MGG 12, 662; LaM II, 1107; Fasquelle III, 702; ME III², 346.

[102] V izvirniku: »Con il presente però Drama non altro intendo, che cominciare ad onorare i deboli parti del mio ingegno in questo Inclito Ducato, ove i miei Antavi non solo ebbero in sorte di averne la Cuna, ma per più, e più Secoli goderono un felice soggiorno.«

dal tehten delež v glasbeno dogajanje slovenskega prostora tega časa in nekako sodeloval v formiranju njegove stilne podobe. S tem je podprl tudi prizadevanja tu obstoječih ustreznih institucij in ravno zdaj poudarjeno aktivnih italijanskih operistov.

Za severno Hrvatsko ni za to obdobje izkazan noben skladatelj. Znane pa so razne nabožne pesmarice, ki so v prvi polovici 18. stoletja nastajale tudi na Slovenskem. Najpomembnejša je *Cithara octochorda* (1701, 1723, 1757), ki je imela v svoji prvi izdaji podnaslov »*Cantus sacri latino-sclavonici*«, v drugi in tretji pa »*Cantus sacri latino-croatici*«. Ta zbornik liturgičnih tekstov z enoglasnimi melodijami obsega latinske maše in cerkvene pesmi, med njimi tudi hrvatske. Napevi so na štirih črtah in v notaciji, ki je v prvi in drugi izdaji kvadratna, v tretji pa rombična. Dosedanje preučevanje kaže vplive gregorijanskega korala in posvetne ljudske pesmi. Sestavljavec zbornika ni naveden, kaže pa, da je bil zagrebški kanonik Toma Kovačević, sicer avtor liturgičnega priročnika *Brevis cantus gregoriani notitia* (1701).

Iz tega časa so znani še nekateri prispevki s področja teorije glasbe, ki so jih pripravili pisci hrvatskega rodu. Iz 16. stoletja je razprava Pavla (Paulus) Skalića (Scalichius, Scalitz)[103] *Dialogus de lyra.*[104] Giorgio Alberti je leta 1619 objavil *Dialogo per imparare con brevità a cantar canto figurato,* v katerem je predočil osnove tedanje glasbene teorije. Posebno pomemben je bil Juraj (Georgius) Križanić (Crisanius, Krisanich, 1617—1683),[105] ki je študiral v Gradcu, Bologni in Rimu, bil duhovnik in si pridobil naslov doktorja filozofije. Potoval je po Italiji, Rusiji in Poljski, živel izredno zanimivo življenje in pisal politične, teološke, zgodovinske ter gospodarske spise. Segel pa je tudi v glasbo. Njegovi pri-

---

[103] Walther, 544; ME III², 363—364.

[104] Po Bujiću cit. Dialogus kot posebno delo sploh ni obstajal; zdi se, da je bil le poglavje spisa »De lyra«, napisanega v formi dialoga in objavljenega v Miscellaneorum tomus II, sive Catholici epistemonis libri XV (Cologne 1571) P. Skalića. Prim. B. Bujić, »*Dialogus de lyra*« *Pavla Skalića — pokušaj rješenja jedne bibliografske zagonetke,* Zvuk, 1976, št. 4, 72—74. K temu prim. S. Tuksar, *Hrvatski renesansni teoretičari glazbe,* Zagreb 1978, 29 ss.

[105] Fétis 2, 391; Eitner Q 3, 104; MGG 15, 1640—1641; LaM I, 1146; ME II², 388. Gl. še v dodatku navedeno ustrezno literaturo.

spevki s področja teorije glasbe so značilni, tako *Tabulae novae exhibentes musicam* (1657) z dodatkom 30 novih figur za lažje razumevanje glasbe in s posebnim navodilom za olajšanje cerkvenega petja, nadalje navodilo za komponiranje novih del z naslovom *Novum instrumentum ad cantus mira facilitate componendos* in papežu Aleksandru VII. posvečena razprava o muzikalnih proporcijah (1658). Tudi spis, v katerem razpravlja Križanić o politiki ter je nastal med 1661 in 1666, ima posebno poglavje z naslovom *De musica*. Obsega dva dela (*Narratio, Questiones de Musica*) in obravnava nekako zgodovino ter značaj različnih načinov podajanja glasbe. Poseben pomen gre Križanićevemu spisu z naslovom *Asserta musicalia* (1656),[105a] ki vsebuje nekatera nova teoretska načela. Tu avtor priznava potrebnost monokorda, v zvezi z vprašanjem razmerij pa kot odvečne zavrača aritmetiko, geometrijo in proporcije. Priznava šest tonov Guidonove lestvice in daje Guidonovemu sistemu prednost nasproti pitagorejskemu. Za melodije gregorijanskega petja zahteva sistem petih linij s stalnim ključem, v figuralnem petju pa odklanja proporcije. Med drugim poudarja, da se je treba pri komponiranju tako imenovanih patetičnih melodij osvoboditi od običajnih pravil in pri izbiri konsonanc zavreči Boethijev sistem števil ter Zarlinovo razlago karakterja stopenj. V tej razpravi se je Križanić, bržkone še bolj kot drugod, razodel kot oster, izviren in široko razgledan mislec, ki si je prizadeval za naprednejša, modernejša naziranja v glasbi.

Za glasbeno dejavnost dobe, o kateri je govor, je pomemben tudi Pietro (Petar) N a k i ć (Nachini, Nacchini, Nanchini, 1694—po 1769),[106] ki je bil po rodu s Hrvatskega in znan graditelj orgel. Svojo delavnico je imel v Benetkah in velja za utemeljitelja nove beneške šole glede graditve omenjenega

---

[105a] Gl. A. Vidaković, *»Asserta musicalia« (1656) Jurja Križanića i njegovi ostali radovi s područja glazbe*, Rad JAZU, knj. 337, 1965; isti, *Yury Krizanitch's Asserta musicalia (1656) and his other musical Works*, Zagreb 1967; J. Golub, *Juraj Križanić's Asserta Musicalia in Caramuel's Newly discovered Autograph of Musica*, IRASM, IX, 1978; isti, *Pronađen zagubljeni primjerak Križanićevih Asserta musicalia*, Am, 10/1, 1979, 103—104.

[106] LaM II, 419; ME II², 662—663. Gl. in prim. še ob koncu dodano literaturo.

instrumenta. Postavil je veliko število primerkov v italijanskih in dalmatinskih cerkvah. Njegovo delo so nadaljevali njegovi učenci, tako Francesco Danzi, Gaetano Callido in Frančišek Ksaver (Franz Xaver) K r i ž m a n (Krisman, Cristman, Crisman, Chrismann, Chrismanni, 1726—1795),[107] ki je bil slovenskega rodu; deloval je v glavnem v drugi polovici 18. stoletja.

Glasbena prizadevanja obravnavanega obdobja pričajo o vzponih in padcih tako na Slovenskem kot na Hrvatskem. V primerjavi s preteklostjo pa so se v celem rezultati vsekakor zvečali. Dejavnost se je orientirala tudi v tiste kompozicijske zvrsti, ki prej še niso bile navzoče. Čeravno tu in tam z zamudo, se ustvarjanje zdaj na splošno usklaja in tudi uskladi z zahodnoevropskimi stilnimi gibanji.

3
Storitev izza sredine 18. do tridesetih let 19. stoletja

V nadaljevanju so se splošne razmere razmeroma počasi spreminjale. Ekonomski pomen Dubrovnika je navzlic čedalje večji odprtosti tega mesta navzven kar naprej upadal, s tem pa se je manjšal tudi njegov kulturni pomen. Doslej dominantni italijanski vplivi so se ožili in sčasoma izgubljali moč, francoski pa so se krepili. Turški vpadi Dalmaciji in severni Hrvatski niso več grozili, razmere za načrtnejšo kulturno dejavnost so se boljšale in obetale večjo stabilnost. Tu in na Slovenskem, povsod se čutijo terezijanske in jožefinske reforme. Odmiranje privilegijev stanovom in manjšanje ekonomske sposobnosti aristokracije, naraščajoča koncentracija vladarske moči na Dunaju, nova razmerja, ki se kreirajo med družbenimi sloji, vse to je proti koncu 18. stoletja spreminjalo situacijo in po vstopu v 19. stoletje vodilo k še ostrejši družbeni diferenciaciji. Za konec razsvetljenega stoletja značilno stanje se širi še drugam,

---

[107] MGG 7, 1807—1808; RiemannL 1, 971 in supl. 1, 683; Larousse I, 509; LaM I, 401; ME II², 389. Gl. tudi J. Mantuani, *Frančišek Ksaver Križman*, sC., 1926—1928. Za podrobnejše podatke o nadaljevanju gl. L. Šaban, *Orgulje slovenskih graditelja u Hrvatskoj*, MZ, XV, 1979, 13—61; isti, *isto v širši obdelavi*, v: Rad JAZU, knj. 385, 1980, 5—84.

tudi na področje Beneške Dalmacije, ki v letu 1797 pripade Avstriji. Ta sprememba je bila sprva kratkotrajna in brez vidnejšega rezultata, saj je požunski mir leta 1805 Dalmacijo in Istro prisodil Franciji. Naslednje leto (1806) so francoske čete zasedle Dubrovnik, ki je nato kmalu (1808) izgubil svojo dolgo samostojnost. Skupaj z ostalo Dalmacijo in Istro in deli slovenskega ozemlja je zatem bil vključen v *Ilirske province*, ki so od 1809 do 1813 bile del francoske države. Po padcu Napoleona je s sklepom dunajskega kongresa (1815) Dalmacija z Istro in Dubrovnikom pripadla Avstriji in nato ostala v tem okviru dobrih sto let. Obdobje dubrovniške republike se je končalo. Na anektiranih področjih se je uveljavil avstrijski državni red z vsemi centralnimi in stranskimi učinki. Začelo se je izenačevanje s severnohrvatskim in slovenskim prostorom, za katerega so habsburški zakoni veljali že stoletja sèm.

Te spremembe, ki so jih spremljali in v njihovo bistvo vnikali vplivi razsvetljenstva in novih umetnostnih tokov zahodne Evrope, so seveda polagoma, a bolj in bolj odsevale tudi v glasbenem delu in v tem najprej v reprodukciji.

Glasbeno življenje je bilo v drugi polovici 18. stoletja v Dubrovniku in Beneški Dalmaciji relativno še živahno. Italijanski in domači glasbeniki, med njimi na primer Angiolo Maria F r e z z a , Giuseppe Z a b o l i o in mnogi drugi njihovi vrstniki, se še zaposlujejo v Dubrovniku, kjer so možnosti različne, predvsem v knežji kapeli, ki je sčasoma prerasla v orkester.[108] Kaj so tam izvajali in kako so bili stilno usmerjeni, iz virov ne izvemo. Po vsej verjetnosti je tako izvajalce kot poslušalce najbolj zanimala sodobna in polpretekla italijanska glasba, pa tudi že francoska. Tej domnevi v prid govori skladateljsko delo, ki je znano za Dubrovnik tega časa. Iz konca 18. stoletja so še poročila o gostovanjih italijanskih opernih družin, ki so tu leta 1794 med drugim predstavile dve operi Domenica Cimarose. Nekaj podobnega je bilo tudi v drugih dalmatinskih mestih, tako v Splitu, kjer so poleg domačih glasbenikov, med katerimi se navaja kapelnik Ante A l b e r t i , delovali v stolnici še razni italijanski muziki. K tem sodi tudi Benedikt (Benedetto) P e l l i z z a r i iz Vicenze, ki je bil v letih 1755 do 1789 kapelnik in je komponiral

---

[108] K temu prim. M. Demović, *ib.*, 99 ss.

številne cerkvene skladbe. Vezanost na tradicijo je bila v Dalmaciji še močna. Iz nove družbene situacije izhajajoče spremembe so se začele čutiti šele v poznem 18. stoletju, ko se je težišče glasbenega dela in življenja odtod že premikalo drugam.

Na severnem Hrvatskem in Slovenskem so se glasbene razmere v drugi polovici 18. stoletja zelo menjavale. Pasijonske igre z glasbo so bile že od sredine tega stoletja dalje vedno redkejše, krščanski pojmi so se v njih čedalje bolj mešali z mitološkimi. Njihova baročno zastavljena oprema se je tako bogatila, da so izzvale negodovanje oblasti. Marija Terezija jih je leta 1773 prepovedala, a so jih tu in tam še vseeno prirejali. Dokončno je te igre odpravil Jožef II. (1782). Tudi položaj mestnih muzikov, ki že dolgo niso več dohitevali razvoja in so se počasi, a kontinuirano umikali v ozadje, je bil vedno bolj negotov. Ko je leta 1754 dvorna uredba v cerkvah in pri procesijah prepovedala igranje na trobente in pavke, kar je veljalo sicer le za glavno mesto, a je bilo priporočeno, naj se po tem ravnajo tudi dedne dežele, ki so to poskušale tudi storiti, je veljava teh muzikov še bolj padla. Dvorni ukaz jim je leta 1767 spet dovolil igranje v cerkvi, vendar jim je obenem postavil pogoje, ki so jim to otežili. Kmalu zatem je bilo sklenjeno, da se ta stan postopoma ukine. Ob koncu stoletja ga res ni več bilo. Leta 1773 je bil ukinjen jezuitski red, kar je pomenilo tudi konec glasbeno bogatih predstav jezuitskega gledališča. V to ukinjanje, izginjanje, odmiranje spada še postopno usihanje Akademije filharmonikov, ki se je čutilo že od leta 1746 dalje. Bili so sicer razni poskusi za njeno reorganizacijo, reformo, prilagajanje novemu družbenemu razvoju in umetnostnim pogledom, vendar zaman. Zadnjikrat se v gradivu omenja Akademija leta 1769, poslej o njej ni več sledu.

Tako so drug za drugim izginjali iz javnega življenja dejavniki, ki so dolgo in uspešno širili glasbo. Pravega nadomestila zanje nekaj časa ni bilo. Nastal je zastoj, ki je za začetek druge polovice 18. stoletja nasploh značilen za slovenske in tudi severnohrvatske pokrajine. Kajpada so tu in tam muzicirali tudi zdaj, ne samo v plemiških dvorcih, kjer pa se je te vrste kulturno izživljanje postopoma slabšalo, ampak tudi v meščanskih hišah. Ne tu ne tam pa glasbena dejavnost ni bila obsežnejša in stalnejša. Tudi ne v meščanskem sloju, ki se je

sicer dvigal, a še ni bil toliko dospel, da bi lahko prevzel, čeravno drugače, vlogo, ki mu jo je moralo odstopati plemstvo. Odtod in zato tudi opisane motnje in prekinitve. Ovirana je bila tudi cerkvena glasba, ki je ostala ali vsaj poskušala ostati zvesta dosedanji praksi. Na korih so instrumentalisti še sodelovali, trudili so se, da bi se prilagodili novemu okusu in novim zahtevam, pa so v glavnem vendar nadaljevali baročno tradicijo. Verniki so jih imeli radi, o tem pričajo razni viri, tako tudi primeri iz likovne umetnosti, v kateri so glasbeni instrumenti še zaželen predmet oblikovanja. Tudi cerkvene pesmarice, ki so na Slovenskem in Hrvatskem nastale v precejšnjem številu pred jožefinsko reformo in bile aktualne tudi zatem, so se v napevih še močno vezale na preteklost. Melodije so bile večidel posvetnega značaja, blizu ljudskemu občutju in okusu ter pod vplivom baročne in zgodnjeklasicistične glasbe, z religioznimi teksti pa zato večkrat v kričečem nasprotju. Stanje, v katerem je bila cerkvena glasba, se je zdelo tako zelo kritično, da je spodbudilo k ukrepom, ki naj bi ga bistveno spremenili. To je vodilo k jožefinski reformi bogoslužnega reda in k uveljavljanju tako imenovanih terezijanskih pesmaric. Te pa glasbeno niso ustrezale okusu visokega klera in vernikov in se niso obnesle, kot je bilo načrtovano. Reforma v resnici ni uspela, za drugo polovico 18. stoletja značilna izvajalna praksa cerkvene glasbe, v kateri so instrumenti in posvetni elementi imeli važno vlogo, se v glavnem ni spremenila in ji moremo slediti še daleč v 18. stoletje.

V tej situaciji, ki stilno gotovo ni bila enotna in ko se navzlic izdatni navezanosti na tradicijo kažejo sicer nedoločena in negotova, a vendar razločna iskanja v novo, so bili na Slovenskem italijanski operisti še dalje navzoči, na prehodu v 19. stoletje pa prihajajo tudi tja, kjer jih prej še ni bilo, na severno Hrvatsko in v Dalmacijo. V Ljubljani so od 1765 dalje nastopali v Stanovskem gledališču,[108a] ki so ga zgradili za predvideni obisk cesarja Franca I. V Zagrebu so v letih 1797—1834 tuje gledališke družine predstavljale dramska in operna dela v palači grofa Amadéa de Varkonyja. Poleg italijanskih gostov je v Ljubljani že v letu 1768 nastopala družba

---

[108a] K temu gl. J. Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču v Ljubljani od leta 1790 do leta 1861*, Ljubljana 1971.



XI Kralj David s psalterjem, miniatura iz 15. st., frančiškanski samostan v Zadru



XII

Muzicirajoči angeli, miniatura v Psalterium chori »M«, f. 169 v, 15. st., frančiškanski samostan v Zadru



XIII Angeli-muzikanti, detajl freske v cerkvi sv. Janeza v Bohinju, 15. stoletje

dunajskega gledališkega podjetnika Felixa Bernerja. Imela je obsežen repertoar, vendar iz gradiva ni razvidno, kaj je tu uprizorila takrat. Vsekakor nekaj iz bogate baročne literature, a verjetno tudi že nemški *singspiel* in opere, ki so bile po stilu na prehodu v klasicizem (npr. Sacchini, Piccini). Po letu 1779 so se v Ljubljani že zaporedoma vrstila gostovanja nemških gledaliških družb. Očitno ne slučajno, temveč v skladu z namenom centralističnih oblasti, ki so želele zmanjšati vpliv italijanske opere. Iz tega razloga se je predstavljanje singspielov množilo. Vendar tudi nemške družbe iz svojih sporedov niso mogle izločiti italijanskih oper. Morale so jih upoštevati, oskrbele pa so jih s teksti v nemškem prevodu. Namen torej ni tako uspel, kot je bil predviden. Italijanski vpliv je bil močan še naprej, tudi gostovanja italijanskih opernih družin, ki so uprizarjale izključno opere in so se po programski fiziognomiji ločile od nemških gledaliških družb, so se bolj ali manj nemoteno nadaljevala. O tem priča obsežno gradivo, v katerem so med drugim podatki o razkošnih uprizoritvah v času 1787—1790, ki so jih dajali operisti impresarija Giuseppeja Bartolinija. Tudi pod konec 18. in na začetku 19. stoletja je občinstvo dajalo italijanski operi prednost, ne samo v Ljubljani, temveč ravno tako v Zagrebu, kjer so tudi gostovali ti in oni, italijanski operisti in nemške gledališke družbe. Gotovo je zanimiv tudi podatek, da so v Ljubljani okrog leta 1780 in pozneje italijanski pevci v posameznih primerih peli tekste posameznih arij v slovenskem prevodu in za to želi navdušeno odobravanje publike, nemške in slovenske. To pač verjetno zavoljo tega, ker je bilo razpoloženje še vedno precej kozmopolitsko uglašeno, svetovljansko, narodnostna vprašanja in iz njih izhajajoči problemi ga še niso vznemirjali. Ni pa znano, da bi se po tej praksi ravnale tudi gostujoče nemške gledališke družbe v tem času. Spodbudo za rabo slovenščine na gledališkem odru je dal v duhovnih vedah evropsko razgledani, z literarno teorijo in prakso dobro seznanjeni baron Žiga Zois pl. Edelstein (1747—1819), ki je bil ena najpomembnejših osebnosti slovenskega preroda in je vplival tudi na programsko politiko ljubljanskega Stanovskega gledališča. Vplival je tudi na odrsko predstavljanje v slovenskem jeziku, ki ga zasledimo kot občasen pojav poleg omenjenih tujih go-

stovanj in je bilo v rokah gledaliških ljubiteljev iz vrst plemstva in meščanstva. Kakšno je bilo to predstavljanje, natančneje ne vemo, tudi ne, ali so vanj bili vključeni kaki glasbeni vložki. V tej smeri podatki manjkajo.

Gostovanja italijanskih in nemških gledaliških družb so spodbudila k nekakemu tekmovanju med romansko opero in nemškim singspielom, kar se je izkazalo pozitivno. Občinstvu, hrvatskemu in slovenskemu ter seveda tudi nemškemu in še drugemu, ki se je udeleževalo predstav, so dali tako na voljo marsikaj: nemško komično opero in singspiel, italijansko in francosko opero in v tem okviru opero buffo in opero comique, ki sta bili nosilki novih, naprednejših idej.

Tudi za ta desetletja druge polovice 18. stoletja so znani številni glasbeniki. Pevke in pevci, ki so nastopali z italijanske strani, so bili izključno ali predvsem italijanskega rodu, ti v nemškem uprizarjanju pa nemškega. Za škofovske kapele pozna gradivo muzike v skoraj strnjeni vrsti. Mnogo manj so znani za druge okvire, v katerih so tudi gojili glasbo, toda tam manj obsežno in ne vselej s poklicnimi izvajalci. Poleg domačih so bili aktivni na obeh omenjenih etničnih prostorih tudi italijanski in nemški pevci ter instrumentalisti. Proti koncu 18. stoletja so na Slovenskem in Hrvatskem delovali številni češki glasbeniki; na primer v Zagrebu so v stolnici kmalu, na začetku 19. stoletja, prevzeli mesto nemških pevcev.

V tem času se je potemtakem marsikaj zgodilo. V sprva še precej zamegljenem stilnem previranju si je nova miselnost bolj in bolj utirala pot. Spodbujali so jo razni načini glasbenega dela, važen delež so pri tem imela tudi italijanska in nemška gledališka gostovanja. Tradicija je kajpak še hotela veljati, vendar se je morala umikati v ozadje. Nov, klasicistični stil je v zadnjih desetletjih 18. stoletja stopal v ospredje in bil okrog leta 1790 že tako trden, da so njegove ideje odločilno vplivale na nadaljnja prizadevanja in njihove realizacije.

Na Slovenskem je v novo orientirana izvajalna praksa najprej našla odziv v komorni smeri, v Ljubljani leta 1794 z osnovanjem godalnega kvarteta. Njegovi člani, diletantje in profesionalni glasbeniki, so najavili en muzikalni nastop v tednu in k sodelovanju povabili vse poznavalce in ljubitelje »čiste glasbene umetnosti«. Še v istem letu se je ta ansambel razrasel

v *Filharmonično družbo* (Philharmonische Geselschaft),[109] ki je bila po namenu identična z drugimi evropskimi glasbenimi društvi tega časa in šteje med prve institucije te vrste v habsburški monarhiji. Bilo bi napak, če bi hoteli v njej videti obnovljeno Akademijo filharmonikov, čeravno je res, da je bila ta njena predhodnica. Novo društvo je bilo sad novega duha, njen nosilec pa meščanstvo, ki je zdaj že toliko dozorelo, da je lahko tudi to dejavnost uvrstilo med svoje naloge. Filharmonična družba si je postavila za cilj plemenitenje čustev z izbranimi kompozicijami ter oblikovanje estetskega okusa poslušalcev. Njen član je mogel postati kdorkoli, ne glede na stan, ki mu je pripadal. Biti pa je moral sposoben izvajalec ali ljubitelj, ki je lahko po svoje prispeval k njeni rasti in slovesu. Svoje delo je želela ta družba predstavljati na internih in izrednih, namreč javnih »akademijah«, s katerimi se uvaja načrtno zastavljeno koncertiranje javnega tipa. Za realizacijo teh nalog si je organizirala orkester, poskrbela pa je tudi za pevce, ki so bili potrebni za izvedbo vokalno-instrumentalnih del. Kaže, da ne za instrumentaliste ne za pevce ni bilo zadreg. Očitno so bili na voljo dovolj številni domači in tuji glasbeniki, poklicni in ljubitelji. Tehnično so sicer bili različno izvedeni, vendar v vsakem primeru ustrezni za sodelovanje. Iz gradiva pa razberemo, da so bili vsi bolj ali manj obremenjeni z razvadami iz preteklosti, ki so bile v navadi v izvajalni praksi. V težnji za čim višjo kvaliteto, ki je predpostavljala tudi kar največjo izenačenost igranja, so bila predpisana navodila s podrobnimi napotki in določitvami (*Instruktion für das Orchester*, 1805). Iz njih ni razvidno samo to, kar se je nanašalo na tehnično stran igranja in izvedenost članov orkestra. Iz njih izvemo kar precej tudi o razmerah, ki so označevale tedanjo izvajalno prakso, ko so si nekateri instrumentalisti dovoljevali razne

---

[109] Prim. P. v. Radics, *Die Geschichte der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach seit zwei Jahrhunderten 1701—1907 / nach der in Handschrift hinterlassenen Geschichte der Gesellschaft vom Dr. F. Keesbacher im Auftrage der Direction neubearbeitet und ergänzt*, rkp.; *Statuten der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach* za 1796, 1801 in 1817; *Musicalien-Catalog der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach zum Gebrauche für auswärtige Herren Mitglieder dieser Gesellschaft, No. I, Seit 1. Nov. 1794 bis letzten Juni 1804*, vse v Filharmoničnem arhivu v NUKLj.

svoboščine. Vodilna osebnost je bil po teh predpisih direktor orkestra, ki je bil obenem prvi violinist. Važen položaj sta imela še drugi violinist in violist. Navodila so govorila tudi o tehniki igranja ter interpretaciji. S tem so hotela zagotoviti večjo enotnost v orkestru in približanje izvedbe temu, kar je želel in predpisal skladatelj. Opozorila so, naj se vsakdo ravna po muzikalnih znakih in znamenjih. Nobene note ni dovoljeno svojevoljno podaljšati ali skrajšati, nobene ligature izpustiti ali jo po svoje narediti, ne vnesti kakega okraska tja, kjer ga ni v partituri.

Čeravno je bilo v tem času dovolj instrumentalistov, pa kaže, da vsi potemtakem še niso bili pripravljeni, da bi upoštevali zakonitosti, predvsem nove zakonitosti izvajalne prakse, ki so bile za nove, klasicistično pisane kompozicije še toliko bolj aktualne. Da bi jim bili kos in bi jih zvesto predstavili tako po tehnični kot umetniški strani, so se morali v marsičem preusmeriti, tudi usposobiti.

Ob dosedanjih pa so bili za uresničitev orisanih dolžnosti potrebni novi, mlajši in sodobno usmerjeni instrumentalisti. Najbrž je to navdihnilo misel o potrebnosti glasbene šole, ki se je konkretizirala z osnovanjem tako imenovane *Javne glasbene šole* v Ljubljani (1816). Za mesto učitelja, ki bi lahko stregel dolžnostim, so se potegovali mnogi glasbeniki, med njimi tudi mladi Franz Schubert, ki pa ga nakljub Salierijevemu priporočilu ni dobil.[110] Ta šola pa ni zadovoljila, ni dala tega, kar je bilo zaželeno. Zato si je Filharmonična družba osnovala lastno violinsko (1821) in pevsko šolo (1822), predlagala pa tudi šolo za pihala, katere absolventi naj bi se zaposlili tudi v škofovski kapeli in orkestru Stanovskega gledališča. Končno si je organizirala svojo glasbeno šolo (*Gesellschaft-Lehranstalt*, 1826), ki je imela oddelka za godala in pihala.

Take kot na Slovenskem so bile v glasbeni reprodukciji razmere tudi na Hrvatskem, kjer so se glasbeni amaterji in profesionalci ravno tako združevali. Tudi tam se je glasbeno delo čedalje bolj širilo in so se v dvajsetih letih 19. stoletja

---

[110] Izv.: »Io qui Sottoscritto afermo, quanto nella supplica di Francesco Schubert in riguardo al posto musicale di Lubiana sta esposto. Vienna, 9. Aprile 1816. Antonio Salieri, primo maestro di capella della Corte Imp. reale.«

ustanavljala glasbena društva. V bistvu enak namen kot ljubljanska Filharmonična družba je imel leta 1827 v Zagrebu osnovani *Musikverein,*[111] katerega neposredni predhodnik je bil instrumentalni sekstet. V delu in potrebah je naletel na natanko enake probleme kot njegova ljubljanska vrstnica in si je zato ravno tako osnoval lastno glasbeno šolo (1829), v kateri so se usposabljali godalci in pevci.

Za Ljubljano in Zagreb, ki je postal hrvatski glasbeni center, pa še za nekatera druga, manjša slovenska in hrvatska mesta je za ta čas znana precejšnja koncertna dejavnost. Čim številnejši so bili glasbeniki, toliko bolj se je le-ta večala. Med izvajalci so poleg domačinov bili še taki nemškega, češkega in italijanskega rodu. V obeh navedenih središčih so bili tuji, tudi evropsko znani solisti vedno češči gostje. Koncertni sporedi so obsegali tako preteklost kot sedanjost. O njihovi stilni strukturi zgodnjega obdobja zgovorno pripoveduje na primer ljubljanski vir za čas 1794—1804 (*Musicalien-Catalog der Philharmonischen Gesellschaft*).[112] Ta navaja skladbe, ki jih je v navedenem času imela in gotovo tudi izvajala ljubljanska Filharmonična družba. Napisali so jih številni avtorji, med njimi pa so bile simfonije (Beethoven, Dittersdorf, J. Haydn, Mozart, Hoffmeister, Massonneau, Neubauer, Pleyel, Vranicky), uverture (Beethoven, Cannabich, Capuzzi, Cherubini, Cimarosa, Gluck, J. Haydn, Mozart, Paisiello, Paër, Winter), koncerti (Pleyel, Wratny), serenade, seksteti in septeti (Pleyel, Gyrowetz, F. Dussik, Mozart, Beethoven, Danzi), kvinteti (Beethoven, Mozart, Krommer, Hänsel), kvarteti (Capuzzi, Mysliveček, J. Haydn, Neukomm), trii (Pleyel, Beethoven), skladbe za pihala (Mozart, Paisiello, Cimarosa), oratoriji in kantate (Rossetti-Rössler, J. Haydn, Händel, Cannabich), maše (J. Haydn, F. Dussik), posvetne in cerkvene skladbe (arije, dueti in podobno) za glas s spremljavo instrumenta ali instrumentalnega ansambla (Cimarosa, Nasolini, Paisiello, Gazzaniga, Cherubini, Salieri, Portogallo, Mozart, Pavesi, Bianco). Na izbiro je bilo torej marsikaj, od simfonične do komorne glasbe. Najštevilnejše so bile simfonije, od 239 v citiranem katalogu obse-

---

[111] Prim. J. Andreis, *Hrvatski glazbeni zavod kroz 125 godina svoga postojanja,* Zagreb 1952.

[112] Celoten tekst naslova gl. v op. 109.

ženih skladb jih je bilo kar 82, največ Haydnovih, precej tudi Mozartovih, Beethovnovi pa sta bili dve (op. 21 in 36).

Kljub upoštevanju prejšnjega je bila ljubljanska Filharmonična družba na prehodu v 19. stoletje razločno in odločno usmerjena v klasicizem. Ta orientacija, ki na Slovenskem obvladuje tudi širši glasbeni prostor, je bila enako značilna za koncertno prakso tega časa na Hrvatskem.

Od nastopa 19. stoletja pa nadalje so se na Slovenskem in Hrvatskem domači glasbeniki vedno bolj množili. Tudi koncertna reprodukcija, ki se na splošno tako stilno kot programsko ujema z zahodnoevropsko, se je razraščala. Čeravno zaradi poslušalcev in tudi splošno veljavnega koncepta tradicije ni mogla in hotela obiti, je posvečala posebno pozornost klasiki. Sporedi so si bili v prvih treh desetletjih tega stoletja povsod podobni, koncertne odre obvladujejo Haydn, Mozart in Beethoven. Izrečna privrženost novemu stilu je napotila ljubljansko Filharmonično družbo, da je za svoja častna člana izbrala tudi Josepha Haydna (1800) in Beethovna (1819), pa še nekaj drugih pomembnih muzikov, tako na primer Paganinija.[112a] Za Beethovna si je prizadevala že leta 1808, toda takrat še brez uspeha. Iz gradiva, kolikor je na razpolago, ni mogoče izvedeti, zakaj Beethoven ni hotel ustreči veliki želji ljubljanskih filharmonikov. To je storil šele precej pozneje, morda potem, ko je bil bolj seznanjen z njihovim delom in je pozitivno ocenil njihovo reproduktivno raven. Častno diplomo je sprejel z zadovoljstvom, o tem ve povedati gradivo. Zanjo se je Filharmonični družbi zahvalil s pismom, ki je datirano na Dunaju z dne 4. maja 1819. V njem je med drugim zapisal, da zna ceniti to priznanje in bo družbi poslal eno svojih del, ki še ni bilo objavljeno.[113] Ob koncu pisma je zagotovil svojo pripravljenost, če bi ga potrebovala.[113a] Ali je izpolnil svojo obljubo in katero skladbo je poslal, ni razjasnjeno. Kaže pa, da ni bila VI. simfonija, kot so domnevali. Ta je bila natisnjena že leta 1809, na ljubljan-

---

[112] K tem gl. tudi B. Tonazzi, *Paganini a Trieste*, Trieste 1977 in Padova 1978.

[113] V izvirniku je rečeno, da bo poslal »als einen Beweis dieser meiner Würdigung ein noch nicht öffentlich erschienenes Werk«.

[113a] Izv.: »So übrigens die Gesellschaft meiner bedarf, werde ich jeder Zeit mich dazu bereit finden lassen.« — Cit. pismo je danes v Beethovnovem arhivu v Bonnu.

skem filharmoničnem koncertu pa je bila izvedena dobro leto prej, kot je Beethoven postal častni član omenjene ljubljanske institucije. Mesto in vloga, ki ju je imel ta skladatelj v koncertni praksi na Slovenskem — in tudi na Hrvatskem — to in ono je bilo že zdavnaj trdno pred začetkom dvajsetih let. Častno članstvo je pomenilo le zunanji poudarek njegove veljave in v določeni meri še spodbudo za nadaljnjo krepitev klasicistične smeri ter za njeno ohranitev.

V tem času je bilo tudi gledališko življenje živahno. Od domačih moči je bilo odvisno le v nekaterih primerih in občasno, tako v Ljubljani v sezoni 1826—1827, ko je zaradi odsotnosti tujih družb delovala domača, ki je uspešno predstavila nekaj singspielov in oper raznih skladateljev (Boieldieu, d'Alayrac, Weigl, Weber, Isouard). Domači izvajalci so bili torej tudi na voljo in bili so celo številni, čeravno zanje ni bilo večjega povpraševanja. Večje je bilo za instrumentaliste, ki jih je potrebovala koncertna reprodukcija. Izvajanje oper in raznih drugih oblik odrske glasbe je bilo v Dalmaciji, na severnem Hrvatskem in Slovenskem v glavnem prepuščeno potujočim italijanskim in nemškim gledališkim družbam. Viri poročajo o mnogih gostih, impresarijih, sporedih in izvedbah. Povedo tudi o razlikah, ki so bile med temi in onimi programi. Poleg oper in singspielov so nemške gledališke družbe uprizarjale še razne igre z glasbo, med katerimi je včasih težko najti razliko. Zanje so uporabljali najrazličnejše nazive, tako čarobna, ljudska, viteška, zgodovinska igra s petjem in z glasbo ali samo s petjem ali z glasbo in še drugače. Skladatelji dostikrat sploh niso bili navedeni in zato marsikdaj zanje ne vemo. Med temi, ki so znani, pa so bili tudi pomembni italijanski, francoski in nemški avtorji, tako Mozart, Paisiello, W. Müller, Dittersdorf, Winter, Solié, Lebrun, Boieldieu, Gyrowetz, Cherubini, Grétry, Méhul, Weber, Fioravanti in Rossini.

Programi nemških gledaliških družb, ki so gostovale na Hrvatskem in Slovenskem, so bili v primerjavi s temi tedanjega avstrijskega gledališča komaj kaj drugačni, se pravi na splošno enaki. Tako je tudi to gledališko občinstvo poslušalo dobre in poprečne opere, singspiele in druga dela z glasbo, v boljši ali slabši izvedbi, ki je bila odvisna od kvalitete gostov. Kot prej so bile italijanske in francoske opere še zdaj bolj priljubljene kot

nemške in so jih zato nemške gledališke družbe morale upoštevati ter predstavljati. Vendar tudi nemške opere niso manjkale. V gledališču pa nemški skladatelji še zdaleč niso imeli tega mesta kot v koncertni dvorani. Najbrž tudi zato ne, ker so o gledaliških sporedih odločali impresariji, ki so bili zainteresirani za čim večje število obiskovalcev, medtem ko so bili koncertni programi odvisni od domačih glasbenih institucij, ki so tedaj bile na Slovenskem in Hrvatskem v glavnem v nemških rokah. Nemških gledaliških družb je bilo sicer več kot italijanskih, a to ni bilo odločilno. Važna je bila programska orientacija, ta pa je bila prej v korist italijanski kot nemški operi. Zanjo je še treba poudariti, da se je podobno kot v koncertni reprodukciji prilagajala sodobnosti, čeprav manj uspešno. Tako na italijanskih kot na nemških gledaliških sporedih so bila vedno številnejša klasicistično pisana dela, po letu 1820 pa se tem pridružujejo tudi že romantična. Zanimiva je ugotovitev, da so bile gledališke premiere na Slovenskem in Hrvatskem večkrat kmalu za premierami na velikih evropskih odrih. Tako je na primer bila Webrova Preziosa, ki so jo uprizorili v Pragi leta 1823 in Budimpešti leta 1824, na ljubljanskem odru izvedena že leta 1825, se pravi prej kot v Londonu in Parizu. To pa kajpak še ne govori za neko prednost opernih uprizoritev na slovenskem in hrvatskem prostoru. Kdaj je prvič bila predstavljena ta in ona opera, je bilo namreč odvisno od programa te in one gledališke družbe, ki je v tem času gostovala.

Izza sredine 18. do konca dvajsetih let 19. stoletja glasbena reprodukcija povsod ni bila enako razvita, ne operna ne koncertna. Slednja se je v ožjem smislu začela šele pod konec 18. stoletja in v Dalmaciji ter severni Hrvatski takrat tudi operna, ki je na Slovenskem znana že precej prej. Zatem so se prizadevanja na področju koncerta in opere na severnem Hrvatskem vedno bolj jačila, manj intenzivna pa so bila v Dalmaciji. Stilno so vedno tesneje vključena v evropski okvir. Programsko zajemajo dela v razpeti lestvici, od poznega baroka, rokokoja in klasike vse do zgodnje romantike.

Skladateljsko delo kaže podobne značilnosti, le brez ostro zarisanih stilnih ločnic, saj se novo skoraj praviloma veže z iztekajočimi se stili. To potrjujejo dosežki, ki so jih v omenjenem razvojnem obdobju uresničili na Hrvatskem in Slovenskem

delujoči ustvarjalci domačega ali tujega porekla, pa še slovenski in hrvatski glasbeniki, ki so delovali zunaj domačih tal. Tudi kar se tiče skladateljev, se emigracija nadaljuje v obeh smereh. V njej so poklicni muziki, medtem ko so med skladatelji, ki so ostali doma, tudi ljubitelji, ki so na splošno v tehniko komponiranja dobro uvedeni.

Skladatelji, ki so za ta čas znani za hrvatski prostor, so z eno edino izjemo vsi potekali iz Dalmacije. Njihovo delo sega predvsem v drugo polovico 18. in samo deloma še v prva desetletja 19. stoletja. Manjkanje pomembnejših ustvarjalcev iz severne Hrvatske pojasnjujejo že opisani razlogi.

V prvih desetletjih druge polovice 18. stoletja je skladal Luka Sorkočević (Sorgo, Sorgovich, 1734—1789), ki se je rodil v patricijski družini v Dubrovniku in tu tudi umrl.[114] V glasbi se je šolal pri Rinaldu di Capua v Rimu, živel in delal pa v svojem rodnem mestu, kjer je v njegovem času še cvetelo glasbeno življenje, ki mu je s prirejanjem koncertov v lastni hiši tudi sam mnogo prispeval. Njegovo komponiranje je veljalo predvsem orkestralni glasbi, največ simfonijam, katerih zasedba — godala in ponekod še dodane oboe ter rogovi — se je ravnala po možnostih, ki so mu bile na voljo za izvajanje. Po formalni zasnovi so njegove tristavčne, preprosto grajene kompozicije sorodne z italijansko predklasično simfonijo. Glavno funkcijo imajo violine, ostalim instrumentom pa gre samo podrejena vloga. Izrazno so največkrat najmočnejši srednji stavki, kjer skladateljeva lirično pogojena čustvenost najbolj izstopa. Hitri prvi in tretji stavki impresionirajo posebno zaradi briljantno tekočih pasaž, ki pa tudi v počasnih stavkih ne manjkajo. [17] Poleg simfonij se v Sorkočevićev opus uvrščajo še druge skladbe, med njimi je na primer arija *Quale rupe in mezzo all'onde* za sopran in orkester.[115] Njegov sodobnik je bil široko izobraženi enciklopedist italijanskega rodu Julije (Giulio) Bajamonti (1744—1800).[116] Doma je bil iz Splita, šolal se je

---

[114] MGG 12, 935—936; Larouse II, 367; Fasquelle III, 720; LaM II, 1161—1162; ME III², 407—408.

[115] Raziskave kažejo na mnoge skupnosti L. Sorkočevića z dunajskimi predklasiki, pa tudi s Stamitzom. Njegova dela naj bi bila na ravni drugih mojstrov predklasike. Prim. K. Kos, *Luka Sorkočević i njegov doprinos pretklasičnoj instrumentalnoj muzici*, Am, 5, 1974, 67—91.

[116] Me I², 113.

17 L. Sorkočević, Sinfonia št. 6, fragment iz 2. stavka (rev. S. Šulek)



v Padovi, bil zdravnik v Hvaru in zatem v rodnem mestu. Tu in tam je hkrati deloval kot organist, v splitski stolnici še kot kapelnik. Po nekaterih domnevah naj bi bil on vplival na Luko Sorkočevića. Le-ta mu je posvetil svojo skladbo *Tantum ergo*. Iz spremnega teksta, ki mu ga je poslal skupaj s svojo kompozicijo, naj bi sledilo, da mu je Bajamonti bil učitelj. Oba glasbenika sta res bila v tesnih stikih, vendar se zdi, da je treba razumeti smisel omenjenega teksta prej za Sorkočevićevega sina Antuna. V medsebojni primerjavi sta si namreč Luka Sorkočević in Bajamonti precej različna in ne kaže, da bi imel slednji kako večjo vlogo pri tehničnem, kaj šele stilnem formiranju prvega, Luke Sorkočevića, ki je bil vrhu tega še nekoliko starejši. Iz skladb, ki jih je napisal Bajamonti, se čuti močan vpliv sodobne italijanske opere, ponekod, tako v *Simfoniji v c-duru* za godala, 2 oboi in 2 rogova, pa se je avtor približal strukturi in značaju dunajske klasične simfonije. Najbolj se je Bajamonti posvetil komponiranju cerkvene glasbe, ki je prav gotovo bila namenjena za izvedbe v hvarski in splitski cerkvi. Podobno kot Sorkočević se je tudi on moral ozirati na izvajalne pogoje in možnosti. S tega, cerkvenega področja je napisal vrsto vokalnih ter vokalno-instrumentalnih del, med

njimi motete, maše, sonate za orgle in oratorij *La Translazione di San Doimo*. Ta kaže očitne vplive italijanske operne glasbe in je za soli, zbor, otroški zbor ter manjšo instrumentalno sestavo (2 violini, 2 flavti, 2 rogova, kontrabas.) V posvetno glasbo je ta skladatelj poleg omenjene simfonije prispeval še več madrigalov, arij, zborov, zbiral pa je tudi hrvatske ljudske pesmi. Gradivo kaže na to, da je treba njemu pripisati zaslugo, da se je za glasbeni poklic odločil v Hvaru rojeni Josip (Giuseppe) Raffaelli (1767—1843),[117] ki ga je menda Bajamonti navdušil za to umetnost, ko je bival v tem mestu (1785—1790). Raffaelli se je v glasbi izpopolnil v Italiji, v Benetkah in Padovi. Nato je bil za nekaj časa kapelnik v kraju Este blizu Padove, potem pa v splitski stolnici (1805). Odtod je šel na Hvar, kjer je bil kanonik in kapelnik. Tudi njegovo ustvarjanje je v glavnem veljalo cerkvenim skladbam za vokal in orgle, ki se jim v nekaterih primerih, tako v *Maši v es-duru* za sole, zbor in orkester, pridružijo še instrumenti. Komponiral je tudi nekaj posvetnih del, tako 2 kantati, *Variacije v a-duru* za čembalo in klavir. Te skladbe so, tako smatrajo, izgubljene. Raffaellijeva glasba ni zahtevna. Melodično in harmonsko je preprosta, invencija je v njej razmeroma skromna. Z vidika kompozicijske tehnike, forme in izraza kaže vpliv italijanske opere. Najbrž ni brez osnove domneva, da je na njenega avtorja na določen način vplival Bajamonti, poleg njega pa verjetno glasbeno ozračje, ki ga je Raffaelli vdihaval v času svojega izobraževanja v Italiji. Bajamonti je utegnil vplivati tudi na Antuna Sorkočevića (1775—1841),[118] ki je tako kot njegov oče tudi bil iz Dubrovnika. V glasbi se ni razgledoval samo pri očetu in v Rimu, ampak tudi pri omenjenem Bajamontiju. Glasba tega nadarjenega in vsestranskega skladatelja po svoji fakturi tehnično sicer ni do kraja izdelana, a je prisrčno lirično uglašena in sveža, njen izraz učinkuje prijetno. V klasicizem usmerjeni Antun Sorkočević je poleg simfonije in več uvertur napisal še vrsto komornih (godalni kvartet, 2 trio sonati za violino, violončelo in klavir, 3 trie za 2 violini in kontrabas), klavirskih (sonata) in vokalnih kompozicij (npr. romanco *Nell'umile mia capanna za sopran in orkester*), pa tudi nekaj

---

[117] ME III², 159.

[118] ME III², 408.

sakralnih glasbenih del. K tem glasbenikom šteje tudi skladatelj italijanskega rodu Tommaso Resti (?—1830). V Dalmacijo je prišel iz Neaplja in deloval v prvih desetletjih 19. stoletja v Dubrovniku, Zadru in Splitu kot organist. Zgledoval se je v dunajski klasiki in je poleg dveh kantat *(L'Olimpo in Terra, Il Tempio di Dodona)* napisal tudi nekaj klavirskih skladb ter več cerkvenih za sole, zbor in orgle.

Omeniti je še treba dva ustvarjalca, ki sta delovala v tujini, a sta potekala s Hrvatskega.

Na začetku druge polovice 18. stoletja je bil aktiven neki Stephano (Stefano, Stjepan) N. z vzdevkom Spadina. Zanj so biografski podatki skrajno pomanjkljivi, rojstni in smrtni pa sploh neznani.[119] Glede na to, da je bila ena njegovih kompozicij natisnjena v petdesetih letih omenjenega stoletja, se zdi, da se je rodil nekje okrog leta 1730. Navedba *»Gentiluomo Dalmatino«* — dalmatinski plemič, ki je na naslovni strani zbirke sonat za 2 violini, dovoli sklep, da mu je bil rodni dom v Dalmaciji. Nadaljnji podatek, ki nekaj pove, je na naslovni strani njegovega op. 3 *(Sei sonate a violino e basso)*, ki ga je posvetil škofu in poljskemu senatorju v Kulmu de Leskemu,[120] čigar *»Direttore della Musica«* je bil. Od tega, kar je komponiral, je doslej znano šest sonat (cit. op. 3), ki jih je v resnici pet, medtem ko je zadnja skladba capriccio za solo violino, kar je na naslovni strani ustreznega natiska tudi omenjeno *(»Et in fine un Capricio«)*, nadalje op. 6 *(Sei sonate a due Violini,* 1760), in *Twelve Italian minuets* za 2 violini ter kontrabas (1762). Navedeni natiski so izšli v Parizu, Amsterdamu in Londonu, kar priča o tem, da je njihov avtor v svojem času užival dokajšen sloves. Ena njegovih sonat in capriccio sta bila objavljena tudi v antologiji *L'art violon ou Collection choisie dans les Sonates des écoles italienne, française et allemande* (Paris 1798, 1801). Sonate tega skladatelja so tristavčne, prvi in tretji stavek sta največkrat počasna, srednji pa hiter. Učinkujejo posebno zaradi virtuoznih pasaž in so blizu galantnemu stilu. [18]

V zadnja tri desetletja 18. stoletja spada delo, ki ga je prispeval Ivan Mane (Giovanni Mane) Jarnović (Jarnowick,

---

[119] Eitner Q 9, 214; MGG 12, 968; Fasquelle III, 722; LaM II, 1167; ME III², 410—411.

[120] V izvirniku: »Al merito sublime di Sua Eccellenza Monsignor de Leski Vescouo di Culma e Pomerania e Gran Senator di Polonia«.

18 S. Spadina, Sonata št. 3 za 2 violini, fragment



Jarnovich, Giornovichi, ok. 1740—1804).[121] Za kraj in čas njegovega rojstva se navajajo razni podatki. V knjigi prostozidarske lože v Berlinu je leta 1780 Jarnović sam zapisal, da se je rodil 1745 v Palermu, njegov sodobnik A. Gyrowetz pa piše, da je bil rojen na neki ladji blizu Raguse. Po vsej verjetnosti se ta krajevna navedba nanaša na dalmatinski Dubrovnik (it. Ragusa). Zvezo z Dalmacijo izdaja tudi njegovo ime, ki ga je sicer prilagajal francoskemu, italijanskemu in nemškemu pravopisu ter izgovoru, a mu je gotovo treba iskati izvor v hrvatski, in ne v kaki drugi obliki, kar seveda govori v prid pritrditvi o njegovem hrvatskem poreklu.[122] Pri kom se je šolal, tudi ni znano, domnevno pa mu je bil učitelj Antonio Lolli. Najprej ga srečamo kot violinista v Parizu, kjer se je začelo njegovo bogato, več desetletij trajajoče glasbeno delo in burno življenje, o katerem so se spletle mnoge kar legendarne zgodbe. V francoski prestolnici je bil v času 1770—1779, tu je koncertiral v aristokratskih salonih. V letih 1779—1882 je bil koncertni mojster v Frankfurtu a. M. in na dvoru kralja Friedricha Wilhelma II. v Berlinu. Med 1782 in 1783 je nastopal v raznih deželah zahodne in severne Evrope, 1783 pa stopil v službo

---

[121] Gerber 2. 329—331; Fétis 4, 429—430; Eitner Q 4, 258—259; MGG 6, 1771—1776; RiemannL 1, 871 in supl. 1, 586; Fasquelle II, 615; Grove's D III, 648—649; Ricordi II, 498; LaM I, 1025—1026; ME II², 253—254. K temu še prim. (ur. S. Tuksar) *Ivan Mane Jarnović*, Zagreb 1978.

[122] K temu gl. A. Moser, *Geschichte des Violinspiels*, 1923. — Gradivo je vodilo Moserja k domnevi, da se je prvotno Jarnović pisal Jarnowitsch, kakor ga je imenoval tudi Dittersdorf. Italijani so iz tega naredili Giornovichi, Nemci in Francozi pa Jarnowick (*ib.*, 289). Razna ugibanja so se še pozneje pojavljala, med njimi je tudi domneva, da je bil Jarnović morda sin impresarija baletne skupine z imenom Giovani Maria Gernovick (R.-A. Mooser, *Violinistes-compositeurs italiens en Russie au XVIIIe siècle*, Rivista musicale italiana, LII, 1950, 647), za kar pa (prim. cit. otipljivejše in prepričljivejše gradivo) ni nobene podlage.

ruske carice Katarine II. in bil prvi violinist njenega orkestra v St. Petersburgu. V letu 1786 je šel na Dunaj, leta 1789 pa je zabeležen za Moskvo in za čas 1791—1796 za London. Zatem je spet potoval in koncertiral, leta 1802 pa se ustalil v St. Petersburgu, kjer je dve leti nato umrl. Jarnović je bil violinist evropskega slovesa. Sodobniki, na primer Dittersdorf in Michael Kelly, so ga cenili, hvalili lepi ton njegovega igranja, čisto intonacijo in tehnično popolnost. Tudi komponiral je mnogo. Po dosedanjih raziskavah obsega njegov opus 7 simfonij, 20 violinskih koncertov in niz komornih skladb, med katerimi so godalni kvarteti, sonate za violino in čembalo ter fantazija in rondo za čembalo ali klavir. Njegova dela so izdale pomembne založniške hiše v Parizu, Londonu, Lyonu, Hamburgu, Neaplju, Berlinu, Offenbachu in na Dunaju. S svojimi koncerti se je uvrstil med pomembne predstavnike francoskega violinskega koncerta druge polovice 18. stoletja, smatrajo ga tudi za njegovega predhodnika in poudarjajo, da je bil po vsem sodeč ɔn ta, ki je v srednji stavek violinskega koncerta prvi uvedel romanco.[123] Tematično je bil iznajdljiv in izviren. V finalnih stavkih njegovih kompozicij se včasih pojavljajo poloneze in variirane ruske ljudske teme. Njegov harmonski stavek je prozoren, v solističnih partih spevnost in virtuoznost efektno kontrastirata, solistični instrument je izkoriščen v vseh možnostih in kvalitetah. Orkester obsega poleg godal dve oboi in dva rogova, tu in tam še flavte, fagote in pavke. Nasproti solističnemu instrumentu pa imajo ti instrumenti ponavadi samo spremljevalno vlogo. V medsebojni primerjavi so godala na splošno važnejša kot pihala. Jarnovićeva glasba je sveža, tekoča, inventivna. [19] S stilnega vidika so njegovi violinski koncerti v načinu francoskega rokokoja, iz njegovih komornih skladb pa odsevajo tudi vplivi dunajske klasike, predvsem Mozartovi. Za dela tega ustvarjalca lahko rečemo, da so rezultat njegove vedre, v lahkotnost nagnjene čustvenosti in poudarjenega smisla za tehnične finese njegovega instrumenta, pa tudi okolja, v katerem je živel in se plodil z njegovim ozračjem. Njegove skladbe, koncerti in komorna dela, so bile v njegovem času pogosto izvajane in tudi priljubljene. Gre jim določena umetniška vrednost

---

[123] Prim. A. Schering, *Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart*, 1927, 171.

19 I. M. Jarnović, Koncert št. XII za violino in orkester, fragment iz 2. stavka (klav. izvleček F. Lhotka)



in tudi razvojni pomen. To velja posebno za koncerte, ki pa so navzlic temu kmalu ostareli in nehali biti aktualni.[124]

S slovanskega prostora, slovenskega ali hrvatskega, morda še kakega drugega, je bil tudi skladatelj Amandus I v a n č i č (Ivanschitz, Ivanschiz, Ivancic),[125] za katerega prav tako ne vemo, kdaj in kje se je rodil ter umrl. Glede na gradivo sodimo, da je živel nekje med 1721 in 1780.[126] Skromni podatki povedo, da je pripadal pavlinskemu redu, bil v letih 1755—1758 in morda še pozneje menih v samostanu Maria Trost pri Gradcu ter da je leta 1756 za neko svojo kantato in pet litanij dobil nagrado od graškega jezuitskega kolegija, kjer so v letu 1758 izvedli neko njegovo kompozicijo. Kot skladatelj je bil ploden. S področja sakralne glasbe je pisal maše (npr. *Missa solemnis S. Caeciliae, Missa solemnissima S. Ottiliae, Missa festiva S. Antonii, Missa S. Ambrosii*), litanije, antifone, oratorije (npr. *Oratorio Xaverianum*) in kantate. Med njegovimi posvetnimi skladbami so sonate a tre, divertimenti in sinfonie. Če so v njegovih cerkvenih skladbah še poznobaročni vplivi, ki jih potrjujejo tudi koloratura solističnih glasov, pa so v posvetnih instrumentalnih delih že razločne spodbude iz Mannheima in Dunaja. [20] Melodika je sveža, kompozicijski stavek preprost, toda učinkovit. Ivančičeve skladbe so, kolikor gre za orkestralne, bolj komorno kot simfonično zasnovane in po stilu kljub delni naslonitvi na polpreteklo tradicijo razvidno usmerjene v zgodnji klasicizem. Razširjene so bile na obsežnem nemškem in

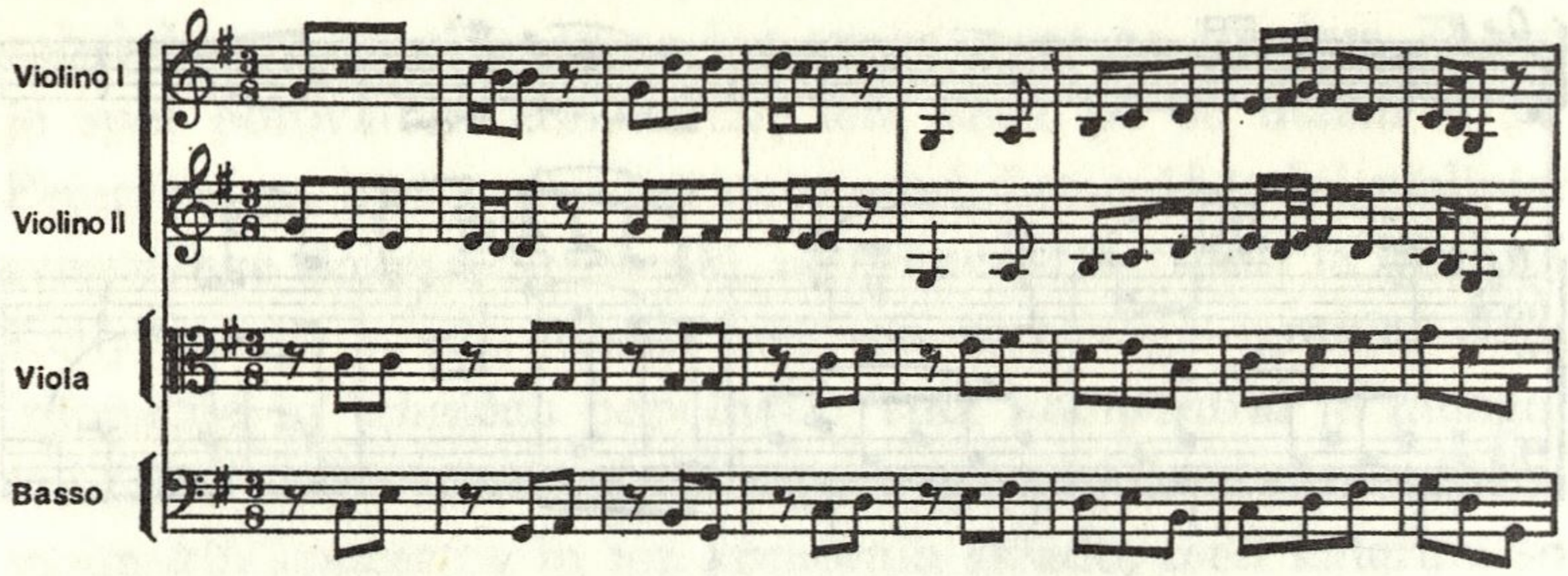
---

[124] *Ib.*, 171.

[125] Eitner Q 5, 255; MGG 6, 1574; Fasquelle II, 591; ME II², 227—228.

[126] Gl. in prim. D. Pokorn, *Amandus Ivančič in njegovo posvetno skladateljsko delo*, dis., tipkopis, 1977.

20 A. Ivančič, Sinfonia in G (SHGp, II; rev. L. Županović), začetek 2. stavka



avstrijskem ter severno- in južnoslovanskem prostoru. Kaže, da so bile v svojem času precej zaželene.[127]

V primerjavi s to relativno plodovito poznobaročno fazo na Slovenskem sredi 18. stoletja in še nekaj časa nato skladateljev očitno ni bilo ali vsaj niso znani.[128] Spet pa se pojavijo v zadnjih desetletjih, domači in taki nemškega rodu, rojeni na slovenskih tleh. Delali so doma ali šli drugam, bili so poklicni glasbeniki ali ljubitelji, vendar v tehniki komponiranja izvedeni. Njihova ustvarjalna prizadevanja so še širili tuji muziki, predvsem češki, ki so na Slovenskem delovali občasno ali stalno, v posameznih primerih so se tudi naturalizirali.

Med komponisti, ki so v obravnavanem času delovali v tujini, najbolj izstopa Franc (Francesco) Pollini (1762 do 1846).[129] Rojen je bil v Ljubljani, z glasbo pa ga je najprej podrobneje seznanil Mozart. Ko se je leta 1786 z Dunaja za nekaj časa vrnil v Ljubljano, je na spodbudo svojega sorodnika Ž. Zoisa tu nastopal kot pevec in igralec v slovenskih in nemških igrah, ki so jih prirejali gledališki diletantje. Nato je odšel v Italijo, tam pa nastopal kot pianist in violinist, pa tudi kot operni pevec. Kot pevec je postal še bolj znan, predstavljal se je na opernih odrih v Veroni, Bologni, Milanu, Rimu, Torinu in

---

[127] Prim. D. Pokorn, *ib.*; L. Županović, uvodne besede k izdaji *Amando Ivančić, Simfonije VI—XI,* Spomenici hrvatske glazbene prošlosti, nova serija, zv. 7, 1976, 3—27; T. Straková, *O neznámem skladateli předklasického období,* Časopis Moravského musea, XXXIV, 1949.

[128] Za G. Tartinija ne velja to, kar za G. Pulitija; prim. op. 89 tega orisa. Rodil se je sicer v Piranu, vendar tu ni ne deloval ne vplival.

[129] Gerber 3, 746; Fétis 7, 91; Eitner Q 8, 13—14; MGG 10, 1425—1427; Larousse II, 207; Fasquelle III, 462; Ricordi III, 462; LaM II, 686—687; Grove's D VI, 842; ME II², 104.

Neaplju. Ko se je odločil za Italijo kot svojo drugo domovino, se je leta 1790 ustalil v Milanu. Tu si je kompozicijsko tehniko izpopolnil pri N. A. Zingarelliju, s katerim je pozneje sklenil tesno prijateljstvo. Kot *»suo amico e riconoscente allievo di Contrapunto«* mu je posvetil svoj oratorij Stabat mater. Po ustanovitvi konservatorija je tu začel učiti klavir. Pollinijev opus obsega skladbe za klavir, čembalo in razne komorne zasedbe, pa canzone, canzonette in druge skladbe za klavir in glas, prej omenjeni oratorij, melodramo *L'Orfanella svizzera* in operi *Il genio insubre ter La casetta nei boschi,* od katerih je bila druga izvedena v Milanu leta 1798. Tehnično so avtorjeve skladbe rafinirane, zlasti te za klavir in čembalo. Stilno je še bil Pollini pod vplivi rokokoja, vendar se je vidno usmerjal tudi v zgodnji klasicizem. Posebno zanimive so njegove kompozicije z vidika klavirske igre. On naj bi bil prvi uporabil sistem treh linij, vendar kaže, da je treba to pripisati G. J. Voglerju. Pač pa je bil prvi po Rameauju in J. S. Bachu, ki je gojil prepletanje rok (*»Ineinandergreifen der Hände«*). O njegovem zanimanju za tehnične probleme priča tudi priročnik *Metodo pel clavicembalo,* ki je bil, kakor razberemo iz priporočil učiteljev milanskega konservatorija,[130] zelo cenjen. Pollini je slovel tudi kot skladatelj. Njegovi italijanski sodobniki so ga priznali in mu izkazovali pozornost, ne le Zingarelli, ampak še drugi, tako tudi Bellini, ki mu je posvetil svojo opero *La Sonnambula.* Na glasbeno delo in razvoj v svoji prvi, ožji domovini Pollini ni vplival, v tej smeri ne obstaja nobeno znamenje. To velja tudi za Jurija Mihevca (Michéux, Micheuz, 1805—1882),[131] ki je bil slovenskega rodu in tudi iz Ljubljane. Njegovo glasbeno šolanje se je začelo v domačem mestu, kjer se je že kmalu, čeravno še začetniško, predstavil tudi kot komponist; bilo je to leta 1826. Temeljiteje pa se je seznanil s kompozicijsko tehniko na Dunaju, kjer je zatem poučeval glasbo in uspešno nastopal tudi kot pianist. V avstrijski prestolnici je ostal do leta 1846, ko se je naselil v Parizu. Vzrok odhoda z Dunaja ni znan. Tudi Pariz je pozneje zapustil in se naselil dokončno v njegovi bližini (Mennecy). Po stilu je Mihevec bil klasik, v svojem poznem, zrelem

[130] Izv. »... e dovranno non solo gli Allievi man ben anche tutti gli Amatori della Musica essere ben grati all'Autore«.

[131] Fétis 6, 136; MGG 9, 287—288; RiemannL 2, 219; Fasquelle III, 206; LaM II, 328; ME II², 579.

ustvarjanju pa se je vedno bolj nagibal v romantiko. Zgledoval se je pri Chopinu. Skladal je naglo in mnogo: klavirske etude, poloneze, romance, nokturne in samospeve, komorne, instrumentalne in vokalno-instrumentalne skladbe, v svojem delu je segel še na druga kompozicijska področja. V prvi vrsti mu gre pomen kot avtorju klavirskih skladb. Te so tehnično bleščeče in efektne, vendar pa ne tudi kdove kaj izvirne. Mihevčeva glasba je, na splošno in v celoti, lahkotna. Tako so jo tudi vrednotili z njenim avtorjem vred. Za Fétisa je bil Mihevec *»un compositeur d'oeuvres légères«*. Kaže pa, da so bile njegove kompozicije v njegovem času ravno zaradi tega tako zelo priljubljene, kot vemo iz raznih virov; iz tega razloga so jih verjetno tudi natiskovali.[131a]

V nasprotju s Pollinijem in Mihevcem pa so se nekateri skladatelji posvetili delu in v tem okviru ustvarjanju na slovenskih tleh. Jakob Zupan (Suppan, 1734—1810) je prišel iz Schröttna pri Hengsbergu in je bil, tako smemo domnevati iz posrednega ter neposrednega gradiva, slovenskega porekla.[132] Po letu 1760 je bil *»Ludi et Chori Magister Kamnecensis, egregius Compositor et Musicus«*. Deloval je v Kamniku blizu Ljubljane, tam je tudi umrl. Svoje skladbe je prvenstveno namenil cerkveni glasbi. Vendar so znana tudi njegova posvetna dela. Tako je napisal nekakšno »malo opero« z naslovom *Belin* (okrog 1780), katere glasba se, tako sodimo, ni ohranila. Zanjo pa je znan libreto, ki ga je po zgledu Pietra Metastasia napisal J. D. Dev (1732—1786) in v njem predvidel arije, recitativ in zbor. Glede na tako zasnovo bi utegnila biti glasba, čeravno to seveda nikakor ni nujno, baročno usmerjena. Najbrž je »Belin« prvi primer s področja odrske glasbe, ki je bil komponiran na slovenski tekst. Iz drugih Zupanovih skladb, ki kažejo primerno tehnično znanje, razvidimo, da je njihov avtor bil po stilu na prehodu iz baroka v zgodnji klasicizem. Orgelsko spremljavo je še nakazal z basso continuom, vokalni in posebno instrumentalni parti so precej okrašeni.

Ob iztekanju 18. stoletja je zanimiv tudi Janez Krstnik Novak (ok. 1756—1833), o katerem podatki v zvezi z roj-

---

[131a] Prim. L. M. Škerjanc, *Jurij Mihevec*, Ljubljana 1957.

[132] MGG 14, 1453—1454; Fasquelle III, 937; LaM II, 1579; ME III², 768.

stvom niso zanesljivo znani.[133] Bil je med utemeljitelji ljubljanske Filharmonične družbe in direktor njenega orkestra (1799 do 1800), pozneje njen glasbeni direktor (1808—1825). O obsežnosti njegovega ustvarjanja nimamo prave podobe, po tej strani je gradivo pomanjkljivo. Zanimiva pa je njegova glasba z naslovom *Figaro* (okrog 1790). Napisal jo je za komedijo *Ta veseli dan ali Matiček se ženi* A. T. Linharta (1756 do 1795) in je glasbeno interesantna toliko, ker je komponiral nekaj drobnih skladb v rokokojskem načinu. Za to igro, ki je bila slovenska prireditev Beaumarchaisove komedije *La folle journée ou le mariage de Figaro,* je Linhart že sam predvidel glasbene vložke. Z njimi je nakazal realizacijo arij, duetov, tercetov, kvartetov, kvintetov in sekstetov, kajpak z instrumentalno spremljavo. Glasbo je oskrbel Novak, ki je uporabil prakso tedanjega opernega komponiranja in oblikovno ter izrazno upošteval številne rokokojske elemente tekstovne predloge. V tej glasbi se še čuti preteklost, odločen pa je njen nagib v zgodnjo klasiko. Okraševanje je previdno, le tam, kjer je utemeljeno po oblikovni strani in hoče podpreti izraz kakega tekstovnega pasusa. Melodika je spevna, harmonije so prozorne, čiste, instrumentalna spremljava je preprosta, očitno prilagojena tehničnim možnostim izvajanja. Da je Novak v vsem, tehnično in tudi izrazno, sledil za Mozartovimi zgledi, ni mogoče prezreti, to vidimo in slišimo na prvi pogled ter v prvem hipu. [21] Vendar je imel toliko kreativne sile, da je v omenjeno glasbo vgradil tudi lastne, individualne poteze. V primerjavi s tem, kar je v tem času nastajalo na področju evropske odrske glasbe, je ta njegov prispevek le zelo droben, neznaten. Vendar mu gre pomen, ne v širokem, le v slovenskem okviru in zato, ker priča o tem, kako so se novi stilni pogledi začeli uresničevati tudi na Slovenskem in uveljavljati slovenski jezik v tej kompozicijski vrsti, ki po »Belinu« beleži s »Figarom« drugi tak primer. Obenem potrjuje, da je prerodna miselnost vplivala tudi na glasbeno snovanje, čeravno ne tako zajetno kot na literarno.

V tem času so na Slovenskem delovali še nekateri skladatelji, ki so prišli od drugod. Naj bodo tu omenjeni ti, ki se zdijo najznačilnejši.

---

[133] MGG 9, 1722—1723; Larousse II, 116—117; Fasquelle III, 311; LaM II, 482; Ricordi III, 288; ME II², 697.

21 J. B. Novak, Figaro (rkp. v NUKLj), fragment



Pod konec 18. stoletja se je v Ljubljani zaposlil Franz (Francesco, František) Josef Benedikt Dussik (Dussek, Dusík, 1765—po 1816),[134] mlajši brat češkega skladatelja in pianista Jana Ladislava. Po glasbenem šolanju v Pragi je najprej bil tam v službi, nato pa odšel v Italijo, kjer je bil koncertni mojster

---

[134] Fétis 3, 96; Eitner Q 3, 290—291; MGG 3, 1010; RiemannL-supl. 1, 303; Fasquelle I, 680; Ricordi II, 109; LaM I, 576—577; ČHS (Dušek) I, 270; ME I², 490.

v beneškem gledališču S. Benedetto in v milanski Scali (1786). Leta 1790 je prišel v Ljubljano in tu postal instrumentalist v glasbeni kapeli stolnice ter ravno tam leta 1794 organist. V letu 1798 se omenja kot kapelnik v Stanovskem gledališču gostujoče gledališke družbe Georga Schantrocha, za katero je tudi komponiral in v njenih predstavah še nastopal kot pevec. Kaže, da je bil vsestransko uporaben. Pozneje ga viri navajajo za Gorico, kjer je učil klavir (1801) in bil vojaški kapelnik (1803, 1805). Zatem je verjetno bil kapelnik v Benetkah, umrl pa naj bi bil leta 1816. Ta navedba pa je vprašljiva, če je identičen z Dussikom, ki je v letu 1817 sodeloval na ljubljanskem filharmoničnem koncertu. Zdi se, da je, in če je to res, je seveda tedaj še živel. Dussik, ki nas zanima, je bil celo desetletje zvezan z glasbenim delom Ljubljane in je vanj reproduktivno gotovo precej prispeval. Izdaten delež pa mu je dal tudi kot klasicistično usmerjen skladatelj simfonij, serenad, maš in drugih glasbenih del. Po vsej priliki so mnoge njegove kompozicije nastale v času njegovega ljubljanskega bivanja. To potrjuje, vsaj deloma, tudi omenjeni Musicalien-Catalog 1794—1804, v katerem so navedene nekatere njegove skladbe, ki jih je verjetno napisal za ljubljanski filharmonični orkester in škofovsko glasbo kapelo. Ko je zapustil Ljubljano, je sèm prišel z notranjega avstrijskega prostora Anton Höller (ok. 1760—1826), ki je bil nato do smrti regens chori stolnice. Zanj gradivo ni kdove kaj zgovorno, vendar pove, da je skladal tudi komorna dela, ki so jih izvajali na filharmoničnih koncertih. Skoraj nemogoče se zdi, da ne bi komponiral tudi cerkvenih del, to je zahtevala že njegova služba. Ustvarjalno pomembnejši in najbrž tudi plodovitejši je bil skladatelj istega rodu Ferdinand Schwerdt (ok. 1770—1854),[135] ki je okrog leta 1807 v Ljubljani najprej muziciral v stolnici. Tu je do leta 1809 učil tudi figuralno petje, nato pa je bil v času 1812—1816 regens chori in organist pri cerkvi sv. Jakoba. Za pozneje ni znano, da bi se bil kje stalno zaposlil. Gradivo pripoveduje, da je bil izvrsten violinist, violist in čelist. Tudi skladal je precej, cerkveno in posvetno, zlasti odrsko glasbo. Kar poznamo iz njegovega opusa, kaže na klasicistično orientacijo. Njegova glasba je melodično prijetna, harmonsko skromnejša, izrazno pa dovolj inventivna. V njegovi

[135] LaM II, 1066—1067; ME III², 323—324.

Simfoniji v es-duru so tematični kontrasti pretehtani, formalna struktura je trdna, instrumentacija pa domiselna in učinkovita.

Čeravno je bil v Ljubljani krajši čas — tu je koncertiral leta 1820 in v letih 1823—1828 vodil filharmonični orkester — je na glasbeno življenje tega mesta vplival tudi češki violinist Josef Benesch (Beneš, 1795—1873), ne le po reproduktivni strani, ampak tudi kot skladatelj.[135a] Njegova klasicistično komponirana dela so bila večkrat na sporedih ljubljanskih filharmoničnih koncertov, posamezna so tu gotovo tudi nastala.

Češkega rodu je bil tudi Gašper (Gašpar, Caspar) M a š e k (Maschek, 1794—1873),[136] ki je izšel iz znane praške glasbene rodovine. Šolal se je v Pragi in tam začel svojo glasbeno pot, najprej kot organist pri cerkvi sv. Nikolaja. Potem je bil kapelnik v Stanovskem gledališču v Gradcu, leta 1820 pa se je naselil v Ljubljani. Tu je bil sprva kapelnik filharmoničnega orkestra in orkestra Stanovskega gledališča. Med 1821 in 1826 je vodil filharmonično pevsko šolo, poleg tega še od 1822 dalje skozi dolgo dobo učil na Javni glasbeni šoli. Kot skladatelj je bil najprej še vezan na tradicijo, od katere pa se je počasi osvobajal in se preusmerjal v klasiko, privzel pa še nekatere elemente zgodnjeromantičnega oblikovanja. Njegove kompozicije so s področja cerkvene in posvetne glasbe. Primerki odrske glasbe se niso ohranili. Dela, ki so na voljo, kažejo tehnično spreten kompozicijski stavek, za katerega pa je treba obenem ugotoviti, da je bil oblikovno pomanjkljiv in izrazno vidno nedognan.

Vsi ti skladatelji so bili poklicni glasbeniki. Poleg njih so okrog leta 1820 delovali še številni iz vrst ljubiteljev, domačini slovenskega in nemškega rodu. Po ravni jih je tehnično in umetniško presegel Matija B a b n i k (Babnigg, Babnig), za katerega biografskih podatkov skoraj ni. Med francosko zasedbo (1809—1813) je bil pevec v ljubljanski škofovski kapeli. Nato je odšel odtod in se, tako sklepamo iz skromnega gradiva, glasbeno izobraževal na Dunaju. V letu 1817 se namreč omenja kot častni član ljubljanske Filharmonične družbe in v tej zvezi kot »Tonkünstler«, bivajoč v avstrijski prestolnici. O njegovem opusu vemo malo. Znan je doslej le natisk njegove *Sonate pour*

[135a] ČHS I, 81—82.

[136] MGG 8, 1754—1755; Fasquelle III, 162; Ricordi III, 121; LaM II, 253; Grove's D V, 609; ČHS II, 62; ME II², 545.

le Piano-Forte avec accompagnement de violon. Po stilu je ta kompozicija klasicistična in priča o dobrem obvladovanju kompozicijske tehnike ter sonatne forme, pa tudi o izdatni invenciji njenega avtorja.

Drugi skladatelji, ki so delovali v domovini, so bili, čeravno diletantje, tehnično solidno izvedeni, aktivni pa tudi in celo predvsem kot pevci ter instrumentalisti. Pisali so v klasicističnem načinu, orkestralne in komorne skladbe, orkestralne večkrat tudi s solističnim instrumentom. Posebno skrb so posvetili komponiranju družabnih plesov, ki so bili tedaj zelo popularni. V primeri s tem, kar so ustvarili njihovi prej omenjeni sodobniki, so bili njihovi rezultati zelo skromni.

V obdobju klasike je bilo torej ustvarjanje na Slovenskem relativno majhno in nepomembno, daleč pod ravnijo naglo razvijajoče se evropske produkcije. To velja tudi za glasbo na Hrvatskem. Vendar je treba ugotoviti, da je bilo obdobje, produkcija in reprodukcija, orientirano v klasicizem in se je stilno v glavnem ujelo s tem, kar je bilo aktualno v širšem evropskem, predvsem zahodnem prostoru. Z razvojnega vidika to relativno skladje seveda ne vzdrži primerjave, ravno tako pa ne glede na kvaliteto kompozicijske storitve, ki je znana za ta del južnoslovanskega prostora od sredine 18. do tridesetih let 19. stoletja. Vzroki za to so bili različni. Iskati in najti jih je mogoče tudi v vedno večji koncentraciji ustvarjalcev na Dunaju, s čimer se je umetnostna vloga deželnih glavnih mest bistveno zožila in zmanjšala. Tudi na Hrvatskem in Slovenskem. Za glasbeno snovanje to kajpada ni bilo spodbudno. Opisana situacija pojasnjuje v določeni meri tudi manjkanje in odsotnost pomembnejših domačih, slovenskih in hrvatskih skladateljev v ožji domovini in majhno pomembnost tega, kar je bilo ustvarjeno v tem etničnem okviru. Glasbena reprodukcija je bila mnogo bolj razgibana, vendar na ustvarjanje očitno ni močneje vplivala in ga bistveno ni ne pospešila ne dvignila na tehtnejšo raven.

III

SPREMINJANJE GLASBENIH RAZMER RAZMER SREDI IN V DRUGI POLOVICI 19. STOLETJA

Problemi, ki so v 18. stoletju pretresali in spreminjali zahodnoevropsko družbo, so odsevali, čeprav najprej le na rahlo, tudi na Slovenskem in Hrvatskem. V stoletju, ki je sledilo, so nastale spremembe vplivale tudi na širši južnoslovanski prostor. Sèm so z zahoda pritekale nove, napredne ideje. Spodbujale so tudi osvobodilne težnje odvisnih narodov, ki so si hoteli pridobiti ponovno samostojnost, nacionalno in politično. Le-te se kažejo že v tridesetih letih 19. stoletja. Nato postajajo čedalje konkretnejše in se, jasno koncipirane, manifestirajo v letu 1848. Marčna revolucija je prinesla Slovencem, Hrvatom in Srbom severno od reke Save, živečim v habsburški monarhiji, relativno malo nacionalnih svoboščin, in še te je absolutizem petdesetih let v glavnem zatrl. Z oktobrsko diplomo (1860) se je situacija nekoliko popravila, narodnostna gibanja izpred absolutizma so se obnovila. Bolj kot na Slovenskem, ki je z Istro in Dalmacijo vred ostalo v avstrijskem okviru, so bile prej omenjene težnje otežkočene na Hrvatskem zaradi avstrijsko-madžarske pogodbe (1867), s katero se je uveljavilo dualistično upravljanje države. Hrvati in z njimi del Srbov so s tem prišli v sestavo Madžarske in politično ter ekonomsko v njihovo interesno sfero. Madžarska dominacija, ob kateri pa so bile aktualne tudi sorodne avstrijske tendence, je skušala zavirati nacionalno prebujanje Hrvatov. Tega tudi madžarsko-hrvatska pogodba (1868) ni olajšala. V desetletjih, ki so bila v preteklosti polna naporov, in teh, ki so ta prizadevanja v nadaljevanju še intenzivirala, pa so se uspehi nakljub preprekam večali ter trenja slovenskega in hrvatskega elementa z avstrijskim in madžarskim množila. Narodnostna diferenciacija se ostri, zastavljeni cilji so vedno bliže uresničenju.

Podoben proces je tekel tudi na srbskem in bolgarskem prostoru — makedonski še ni bil aktualen — seveda pa zaradi drugačnih, specifičnih razmer ne v enakih oblikah. Spremljale so ga oborožene vstaje, ki so zavoljo šibkosti turške države vodile k uspehom prej kot na Hrvatskem in Slovenskem. Srbi in Bolgari so si že v sestavi turške države pridobili relativno avtonomijo, s sklepi berlinskega kongresa (1878) pa tudi državno neodvisnost. Ta je bila hkrati priznana tudi Črni gori, ki so jo tedanje velesile že precej prej uporabljale za sredstvo za medsebojno politično izigravanje. Avstriji je omenjeni kongres dal pravico za priključitev Bosne in Hercegovine.

S tem se je na teh prostorih končala večstoletna turška oblast, hkrati pa so vzniknili novi problemi, zaradi katerih je bila situacija še naprej labilna. Občutno jo je slabila omenjena aneksija, še bolj pa napetosti med Srbijo in Bolgarijo, ki so jih zunanje sile spretno in uspešno netile. Privedle so do prve in druge balkanske vojne (1912—1913), ki jima je kmalu sledila prva svetovna vojna z vsemi svojimi posledicami.

A
VZROKI IN POSLEDICE

Nove razmere, ki so jih povzročile vse te spremembe, niso bile važne samo nacionalno in politično, temveč so odsevale tudi v kulturnem in s tem ravno tako v glasbenem delu. To se je tesno stikalo s cilji nacionalnega osvobajanja in iz njih dobivalo tudi pomembne spodbude. Posebno na začetku se jim je tako rekoč v vsem podredilo in si postavilo za nalogo osamosvojitev od vsakršnih tujih vplivov. Razvojne razmere pa so bile med seboj na posameznih prostorih različne, ravno tako tudi razvojne možnosti. To je močno vplivalo na potek konkretizacije tega, kar naj bi se bilo doseglo.

Glasba je nacionalnim gibanjem lahko pomagala tako s primernimi kompozicijami kot reproduktivno. Vendar je bilo ustvarjanje sredi 19. stoletja in še nekaj pozneje pri južnoslovanskih narodih, ki so bili vključeni v habsburško monarhijo, malo razvito in po rezultatih neznatno, pri tistih pod turško vladavino pa je glasbeno delo sploh manjkalo ali se je omejevalo na pesmarice in obnovo cerkvenega petja, pri Bol-

garih z začetkom v 18., pri Srbih pa na začetku 19. stoletja, seveda ne identično z umetno glasbo zahodnoevropskega načina.

Bolj kot ustvarjanje je bila razvita glasbena reprodukcija. Ta je bila na Slovenskem in Hrvatskem razmeroma dobro razvejena, zlasti v deželnih glavnih mestih, in se je postopoma dvigala po kvaliteti, pa tudi kvantitativno. Z nacionalnimi gibanji je ideološko pravzaprav ni nič vezalo, ta so imela čisto drugačne potrebe. Res so se tu in tam pele in igrale preproste pesmi ter skladbe domačih, slovenskih in hrvatskih avtorjev, med koncerti in gledališkimi predstavami. To pa najbrž predvsem zaradi rastočega, v tej fazi sicer še bolj ali manj neaktualnega nacionalizma. Koncertna in gledališka vodstva, ki so bila v tujih rokah, pa so to vzela na znanje in izvajala konsekvence s tem, da so upoštevala domače skladateljsko delo. Stilno in glede na umetniško kvaliteto le-to sicer ni spadalo v programe, v katere se je vključevalo, a je s tem vendar dobivalo določene spodbude za nadaljnja prizadevanja.

Taka je bila na splošno glasbena situacija pri Slovencih in Hrvatih, ko se je v skladu s patriotskimi idejami začela pojavljati potreba in postavljati zahteva po glasbeni dejavnosti, ki bi se razvijala s svojimi močmi in bi vodila k formiranju samostojne glasbene kulture. Za to pa slovenski in hrvatski glasbeniki, ki so delovali doma, v prvem hipu še niso bili pripravljeni in tudi dovolj jih ni bilo za tak namen. Razumljivo je potemtakem, da leta 1848 Slovenci niso mogli prevzeti ljubljanske Filharmonične družbe v lastno kompetenco, čeravno so to hoteli in zahtevali, in Hrvati ne zagrebškega Musikvereina. Slovenske in hrvatske koncertne in odrskoglasbene reprodukcije v ožjem smislu besede še ni bilo, pa tudi občinstvo iz vrst domačinov, ki se doslej glasbenega življenja intenzivno še ni udeleževalo, je bilo treba šele pripraviti in dvigniti na stopnjo, kakor jo je predpostavljala relativno razvita glasbena poustvarjalnost.

Nakljub vsem oviram se je delo začelo. Ustrezno možnostim, ki so bile na voljo, je upoštevalo zahteve narodnega gibanja, tega in onega, in se prilagodilo ravni širokih množic, ki jim je bilo namenjeno. Za glasbo so si, seveda v skromnem obsegu, prizadevali različno sposobni diletantje, ki so v prvi fazi polagali temelje reprodukciji s področja vokala (zbor, samospev),

klavirske in komorne glasbe. Zraven so še uprizarjali igre s petjem in z glasbo. Dalje njihova prizadevanja niso segla. Izvedba opere *Ljubav i zloba* V. Lisinskega v letu 1846 je bila izjema, ki je še precej časa potem ostala osamljen primer. Na Slovenskem in Hrvatskem in pri Srbih, ki so živeli v monarhiji, so se osnavljala za narodno prebujanje izredno učinkovita pevska društva in pomembno širila glasbeno delo. Izvajalci, katerikoli in kakršni so že bili, so v sporedih upoštevali tudi lažje kompozicije novejšega evropskega repertoarja. Vsa ta reprodukcija je seveda močno odstopala od tiste, ki je bila na razpolago ozkemu krogu poslušalcev in programsko ter glede na izvajalno kvaliteto v glavnem skladna z evropskimi merili.

To stanje je trajalo precej dolgo, še po letu 1860 je v dobršni meri obvladovalo glasbeno življenje, ki je sčasoma postajalo vedno obsežnejše in čedalje bolj načrtno, kar so omogočili tudi stopnjujoči se uspehi nacionalnih gibanj. Ne samo široke plasti, tudi glasbeniki, najsi ljubitelji ali profesionalci, so se vedno številneje izrekali za glasbeno delo v nacionalnem okviru. V tem so jih izdatno podpirali muziki iz vrst češke emigracije. Na gledaliških in koncertnih odrih so uspehi vidno rasli.

Leta 1861 je zagrebški Musikverein prešel v hrvatsko pristojnost. Delo se je nadaljevalo, iz leta 1895 datira Hrvatski deželni, pozneje *Hrvatski glasbeni zavod* (Hrvatski glazbeni zavod),[136a] pri novem imenovanju prvič in drugič že z dokajšnjo dediščino. Poleg tega, da je imel svojo glasbeno šolo, je skrbel tudi za prirejanje koncertov. Tudi gledališče je postalo hrvatsko, 1870 z nazivom *Hrvatsko deželno gledališče* (Hrvatsko zemaljsko kazalište), ki ni imelo možnosti samo za dramsko, temveč tudi za operno predstavljanje. Obe instituciji sta bili važni za uresničevanje že prej zastavljenih ciljev, ki so hoteli nacionalno osamosvojitev glasbenega dela v vsem.

Podoben, vendar bolj zapleten in nekaj daljši je bil ta razvojni proces pri Slovencih, kjer se je meščanstvo utrjevalo počasneje kot na Hrvatskem. Vzroki za to so bili še drugačne narave. Osrednja slovenska, s Hrvatskim glasbenim zavodom

---

[136a] K temu gl. za podrobnosti J. Andreis, cit. *Hrvatski glazbeni zavod kroz 125 godina svog postojanja*, ib.

sorodna institucija, *Glasbena matica* ljubljanska, ki je bila osnovana leta 1872, je organizirala glasbeno šolo in vodila tako rekoč vso koncertno dejavnost, namreč ni bila nekako nadaljevalka Filharmonične družbe. Le-ta je še naprej opravljala svojo funkcijo, vendar je privzela izrečno nemški značaj, medtem ko se je morala slovenska Glasbena matica šele formirati in graditi brez neposredne tradicije in s svojimi napori. To velja tudi za slovensko gledališče. Ob *Deželnem gledališču,* ki je leta 1862 nasledilo Stanovsko gledališče in bilo nemško, so razvijali Slovenci svojo odrsko dejavnost najprej v okviru *Dramatičnega društva* (1867) in vanjo vključili tudi preprostejše glasbene izvedbe. Slovensko operno predstavljanje se je v ožjem smislu začelo šele leta 1892, ko je v Ljubljani začelo delovati *slovensko Deželno gledališče.*[136b] Tudi to pa ni šlo brez ovir: po več kot dvajsetih letih uspešnega dela je morala Opera tega gledališča leta 1913 začasno prekiniti svoje prizadevanje; v sezoni 1913-1914 so jo delno nadomestili hrvatski gostje.[137]

Po letu 1860 je torej na Slovenskem teklo glasbeno življenje skozi več desetletij po dveh tirih, po slovenskem in nemškem. To je z ene strani oviralo, z druge pa spodbujalo, slovenska prizadevanja je v tekmovanju z nemškimi prisililo k večji intenzivnosti in k težnji za čim višjo kvaliteto. V primerjavi so si Hrvati ustvarili trdnejše pozicije in zato pri njih dvotirnost v glasbenem delu ni bila ne enako aktualna ne enako občutljiva.

V tem času je nastalo tudi cecilijansko gibanje, ki je vplivalo na cerkveno, nekoliko pa tudi na posvetno glasbo. Glede na to, da je prizadevno skrbelo za čim boljšo tehnično pripravljenost skladateljev, je vsekakor bilo koristno. Tega pa ni mogoče reči za vprašanje stilne orientacije, ki jo je poskušalo uveljaviti. Po tej strani se je oziralo nazaj v 16. stoletje ter hotelo prezreti ali obiti sodobne stilne tokove. Tudi z nacionalnimi interesi se je razhajalo. Prednost je dalo latinskemu jeziku, kar v času, ko se je utrjeval narodni jezik, ni bilo zaželeno. Pri Slovencih je bilo cecilijanstvo aktualno že okrog

---

[136b] A. Trstenjak, *Slovensko gledališče,* Ljubljana 1892.

[137] Prim. D. Cvetko, *Gostovanje Hrvatske opere u Ljubljani,* Am, 1, 1969, 145—160.

leta 1870, aktiviralo pa se je posebno z osnovanjem *Cecilijinega društva* v Ljubljani (1877). Pri Hrvatih se je tako društvo ustanovilo v Zagrebu leta 1907, ko je bilo slovensko cecilijanstvo že v zatonu in se je slovenska cerkvena glasba že ozirala v novejša oblikovalna naziranja.

Z vidika nacionalnega osamosvajanja kaže glasbeno delo druge polovice 19. in začetka 20. stoletja pomembne uspehe. Konkretizirali so se elementi, ki so bili za nacionalno pogojeni razvoj glasbe nujni. Nastale so matične institucije, ki so kompleksno zajele glasbeno življenje in nanj niso vplivale le v večjih mestih, ampak na celotnem etničnem prostoru. Pevskih društev in zborov je bilo vedno več, na mesto ljubiteljev stopajo šolani muziki, ki se večidel sicer še vedno izpopolnjujejo v tujini, temeljno glasbeno izobrazbo pa že dobivajo v domačih glasbenih zavodih. Tudi slednji so čedalje številnejši in se postopoma formirajo tako, da se v njih lahko že uspešno pravljajo profesionalni instrumentalisti in pevci. Osnavljajo se instrumentalni ansambli, od preprostih do velikih orkestrov. Tudi glasbeni tiski so vedno pogostnejši.

Sprva še nezahtevne glasbene prireditve so se proti koncu 19. stoletja razrasle v resne koncerte in operne uprizoritve, ki po kvaliteti niso zaostajale za na primer ljubljanskimi filharmoničnimi koncerti in predstavami nemškega gledališča. Izvajalci so bili vedno češče hrvatskega ali slovenskega rodu, kot solisti so na koncertih in v opernih predstavah nastopali tudi taki, ki so uživali evropski sloves. Poleg domačih dirigentov so izvedbe vodili tudi tujci. Med temi je bil na primer Václav Talich, v letih 1908—1912 kapelnik v slovenskem Deželnem gledališču in dirigent Slovenske filharmonije v Ljubljani.[138] Podobna je bila praksa tudi v nemških glasbenih institucijah. Tako je bil v nemškem Deželnem gledališču v Ljubljani v sezoni 1881-1882 kapelnik mladi Gustav Mahler.[139] Slovensko in hrvatsko gledališče, to in ono se je, kolikor gre za glasbeno delo, zgledovalo po drugih avstrijskih in evropskih opernih odrih. Upoštevalo je standardni repertoar, pri tem pa še dajalo poudarek domačim, hrvatskim in slovenskim izvirnim operam

---

[138] ČHS II, 751.

[139] K temu, kar je navedeno v dodatku, še prim. K. Blaukopf, *Gustav Mahler oder der Zeitgenosse der Zukunft*, 1969, 57—60.



Detajl freske Kajnovo potomstvo, ok. 1350, Dečani

in več kot drugod uprizarjalo dela iz slovanske, zlasti češke operne literature. Sorodno so se ravnali programi koncertnih prireditev. Obsegali so predvsem dela iz klasičnega repertoarja, simfonije, instrumentalne koncerte, oratorije, kantate. Vendar so poslušalci ob Bachu, Beethovnu, Haydnu, Mozartu, Schubertu, Brucknerju in drugih mojstrih na teh koncertih spoznavali tudi skladbe slovanskih avtorjev, na primer Smetane, Dvořáka, Čajkovskega, pa tudi dela tedanjih hrvatskih in slovenskih komponistov.

Tako se je v nekaj desetletjih realiziralo, kar se je zdelo skoraj nemogoče. Iz neznatnih začetkov se je glasbena reprodukcija postopoma osamosvojila in dosegla stopnjo, ki je bila po repertoarju in umetniški kvaliteti blizu ali v skladu z evropskimi kriteriji. Seveda so jo še vedno spremljale razne težave. Posebno pereče je bilo vprašanje domačih izvajalcev, v tej fazi razvoja je bila tako na Slovenskem kot Hrvatskem reprodukcija še zmeraj precej odvisna od tujcev. Na splošno pa je le bilo storjeno vse, kar je bilo potrebno za razvijanje evropskega koncepta in za samobitno glasbeno življenje, ki je vplivalo na utrditev nacionalnega bistva te umetnostne discipline.

V drugih južnoslovanskih deželah so bile glasbene razmere v marsičem drugačne. Ideje marčne revolucije jih neposredno niso dosegle, bile pa so sorodne s temi, ki so tu usmerjale osvobodilna gibanja. Koncertov in opernega predstavljanja še ni bilo, možnosti za kaj takega so še manjkale. Glasba se je v glavnem omejevala na cerkveno in ljudsko pesem, ki ji je v teh prostorih šla važna vloga.

Tudi tu pa se pojavijo procesi, ki so bili povsod bolj ali manj enaki in rezultat lastnih potreb ter deloma tudi vplivov hrvatskih in slovenskih glasbenih prizadevanj. Ustanavljajo se pevska društva, vrstijo se preproste glasbene prireditve s sodelovanjem instrumentalistov, zborov in solističnih pevcev. Ljubitelji osnavljajo gledališke skupine, ki predstavljajo tudi igre s petjem in glasbo. Vse to je nastopilo malone naenkrat. S formiranjem meščanstva se je vedno bolj širilo, kljub temu da izvajalcev še ni bilo mnogo. Njihova množitev je zahtevala čas, v katerem pa prizadevanja niso smela izostati ali celo prenehati, kjer so tu in tam že bila v teku. Da so lahko šla

brez prekinitev, so omogočili tuji muziki, ki so sèm prihajali razmeroma številno in so spet največkrat bili češkega rodu.

V Srbiji so pevska društva nastajala izza sredine 19. stoletja, najpomembnejše je bilo *Beograjsko pevsko društvo* (Beogradsko pevačko društvo, 1853). Prva pripravljalna dela za glasbeno reprodukcijo pa so se začela že nekaj prej, če jih razumemo v širokem pomenu besede. V glavnem mestu tedanje srbske kneževine (Kragujevac) se je leta 1831 osnoval orkester, ki je igral pri raznih slovesnostih in bil v prvi vrsti na voljo knezu, sodeloval pa je tudi pri odrskem uprizarjanju; to se je, najprej v preprosti obliki, začelo v letu 1833. V igre, ki so jih med dejanji poživljale instrumentalne in pevske točke, je uvajal z uverturami. Glasbena reprodukcija se je seveda ravnala po tehničnih možnostih, zmogljivostih izvajalcev in po okusu ter željah prireditelja in občinstva. Orkester je, seveda v majhni zasedbi, igral fantazije, potpurije in koračnice iz raznih oper, tako Donizettijevih, Bellinijevih in Halévyjevih. Po tej poti je srbska publika začela spoznavati, kar je že dolgo v zahodnoevropskem svetu veljalo za tradicionalno. Ko je Beograd postal prestolnica, se je glasbena dejavnost še hitreje razvijala. Po ustanovitvi stalnega *Narodnega gledališča* (Narodno pozorište, 1869), ki je imelo že nekaj desetletij sèm predhodnike v amaterskih družinah, so tu uprizarjali tudi igre s petjem in z glasbo tujih, pa tudi domačih skladateljev. Sčasoma so začeli izvajati tudi operete in fragmente iz raznih oper. Ko je Srbija postala samostojna država, se je glasbeno delo še bolj razraščalo. Vanj so vedno intenzivneje segali tudi srbski glasbeniki, z začetkom glasbenega šolstva (1899) so se po tej strani možnosti bistveno zvečale. Za začetek 20. stoletja so znane prve operne predstave ter širše koncipirani komorni in instrumentalni koncerti orkestralnega tipa. Te prireditve so bile v tem času še vedno v mejah danih možnosti, vendar so težile za zgledi evropske koncertne prakse, s katero so se želele čimprej in čimbolj uskladiti.

Na ostalih delih južnoslovanskega prostora je bil razvoj glasbenega dela manj nagel, ko se je začel, pa se je v glavnem ujemal s pravkar opisanim.

V Bolgariji beležijo orkestralno muziciranje v drugi polovici 19. stoletja, tudi pri njih se je ojačilo in skupaj z drugimi glasbenimi dejavnostmi močneje širilo s pridobitvijo državne

samostojnosti. Ljubiteljem iz vrst zborovskih pevcev so se polagoma pridruževali solistični pevci, instrumentalisti so postajali aktivnejši, osnavljali so se manjši komorni ansambli. Izvajali so pretežno skladbe tujih avtorjev, domače so bile redke. Glasbenoodrsko delovanje je bilo najprej v rokah amaterjev, operno predstavljanje v pravem smislu pa se je začelo okrog leta 1908. V tem času so tudi prvi sodobnejše zasnovani koncerti, pa tudi osnovanje prve glasbene šole v glavnem mestu Sofiji (1904).

V Makedoniji se pojavijo pevski zbori in manjši instrumentalni ansambli šele proti koncu 19. in na začetku 20. stoletja. Glasbo gojijo pretežno ljubitelji, instrumentalno muziciranje pa vojaške godbe.

Navzlic ne kdove kakim materialnim možnostim je imela Črna gora za glasbeno dejavnost ugodnejše razmere. Znatna vloga je šla vojaški godbi, ki si jo je vzdrževal knez, vodili pa kapelniki češkega porekla. Prvemu pevskemu društvu, ki je zabeleženo za leto 1839, so sledila nadaljnja. Utrjevala in širila so zborovsko petje in bila glavni nosilec glasbene kulture. Ob težnjah za uveljavljenje umetne glasbe zahodnega načina pa je ljudska glasba tudi nadalje visoko cenjena. Zanimala je tudi tuje skladatelje, ki so vpletali njene elemente v svoja dela in poskušali vanje vnesti duhovne značilnosti te dežele.[140]

Okrog leta 1867 so začeli ustanavljati pevske zbore tudi na področju Bosne in Hercegovine, najprej v Sarajevu. Z aneksijo so se pojavila prizadevanja, ki so imela za cilj formiranje glasbenega dela po zgledu drugih avstrijskih dežel. Semkaj so prihajali poslej glasbeniki tujega rodu, ponajveč češkega, kapelniki in zborovodje. V glasbeni razvoj so dali pomemben prispevek.

Izza sredine 19. stoletja dalje se je glasba na južnoslovanskem prostoru razvijala v čisto specifičnih razmerah. Na Slovenskem in Hrvatskem je odstopila od dosedanjega in pretrgala prej ozke zveze s tradicionalnimi institucijami, vse to z namenom, da se prilagodi interesom nacionalnih gibanj. Proces, ki je trajal več desetletij, je uspel. Na prehodu v novo

---

[140] Po dosedanjih raziskavah se omenjajo razna imena in dela, v tej zvezi tudi Dionisio de Sarno San Giorgio in njegova opera z naslovom Balkanska carica (1891).

stoletje so temelji za nacionalno pogojeno in po svoje samobitno slovensko in hrvatsko glasbo že razločno razvidni. Pri tem je treba podčrtano ugotoviti, da so se Slovenci in Hrvati v omenjenem procesu kljub prednostim, ki so jih imeli glede na preteklost, znašli v situaciji, ki je bila v bistvu ta kot pri drugih južnoslovanskih narodih, za katere vemo, da so bili brez evropske tradicije. Začeli so tako rekoč na novo. Formirali so, kar je bilo najbolj nujno in tako, da bi se posamezni deli južnoslovanskega prostora med seboj približali ali celo uskladili. Rezultati niso izostali. Ob prehodu v 20. stoletje in na njegovem začetku se je razvojni proces z enakimi ali podobnimi cilji kokretiziral tudi pri Srbih in Bolgarih.

Primerjava z glasbo zahodno od južnoslovanskega prostora kaže za ta prehodni čas značilno polarizacijo, za katero neke realne stične točke manjkajo. Kaže, da je bilo to, kar je povzročilo neskladnost z zahodnoevropskim razvojem tudi tam, kjer je skladnost prej obstajala, za oblikovanje samobitnosti, lastnih ustvarjalnih poti, nujno. Ob koncu tega procesa pa so obenem bile ustvarjene možnosti, ki so omogočile tudi razvijanje in doseganje tega, kar je v splošnem evropskem okviru karakteriziralo glasbeno delo.

B
PRVI USTVARJALNI DOSEŽKI

Z vidika narodnih ciljev je bilo vprašanje komponiranja nadvse pomembno, postavljalo pa se je z lastnega zornega kota. Skladatelji so morali uporabiti čisto drugačne načine, kot so bili doslej v navadi, saj zgledi evropske tradicije ali sodobnosti v tem trenutku in glede na naloge, ki naj bi bile opravljene, niso ustrezali. Odklon od zahodne glasbene Evrope pa je pomenil za ustvarjalce nekaj čisto drugega kot za reproduktivce, za katere je bil le bolj sprememba nosilca. Osamosvajanje reprodukcije, ki je tudi bilo v teku, je pospešilo množitev izvajalcev in zahtevalo skladbe domačih avtorjev, ki so s tem dobivali konkretne spodbude za ustvarjanje. Ideje, ki so k skladanju vodile domače glasbenike, so segle v samo bistvo kompozicijskega oblikovanja.

V času, ko je na Slovenskem in Hrvatskem v reprodukciji trdna poleg klasicistične tudi že romantična orientacija, odsevajo vplivi evropskega romantizma v delih nekaterih domačih skladateljev, tako Alojzija Ipavca (1815—1849),[141] G. Maška in Mihevca. Aktualnost pa pridobivajo tudi izvenumetnostni vidiki, ki se kmalu uveljavijo v ustvarjalnem delu. S historičnega vidika niso bili novi, že od prej jih poznamo iz cerkvene glasbe, ki bi se naj približala ljudskemu občutju in s tem preprostemu človeku postala dostopnejša. Zdajšnji in v nakazano zvezo vključeni vidiki so seveda imeli drugačen koncept, usmerjali naj bi bili ustvarjanje na posameznih etničnih območjih. Idejno so rasli iz nacionalnih temeljev.

Na prehodu v 19. stoletje je bil glasbeni nacionalizem aktualen tudi pri raznih drugih evropskih narodih. Nastopal je v raznih razvojnih fazah in različno, tu tako, tam drugače, prej in pozneje, kakor so pač narekovale umetnostne in družbene razmere prostora. Vplival je na stilno usmerjanje razvojnih poti in formiranje nacionalnih kompozicijskih šol. Politično se je skliceval na liberalna in humanitarna načela ter zahteval svobodo vsakega naroda, duhovno pa težil za tem, da bi spoznal narodovo bistvo, ga vključil v širše dogajanje in razvoj, ne glede na meje, ki so narode ločevale. Ta težnja je bila značilna predvsem tam, kjer ni bilo potrebe za pridobitev neodvisnosti, ker so jo že imeli. Pri tako imenovanih odvisnih narodih pa je to hotenje postalo razločnejše šele takrat, ko so bili samostojnosti že blizu ali so si jo že pridobili.

Razlika je jasna. Po enem mišljenju je bil razvojni proces stisnjen v določene etnične meje, po drugem pa teh meja ni bilo. Vendar je v vsakem primeru šlo za usmerjanje glasbenega dela in v njem posebno ustvarjanja. Tudi po tej strani se kažeta dve možni realizaciji. Na prvo je vplival politično pogojeni nacionalizem, zaradi katerega so se glasbena prizadevanja morala ozirati na specifične razmere, ki so vodile k odstopanju od dosedanjih meril in v širšem smislu s tem tudi od aktualne evropske situacije. Druga realizacija se na neke posebne razmere, razen na potrebo po nekaki duhovni regeneraciji, ni ozirala, kratko malo zato ne, ker za kaj takega ni bilo razloga. V sebi je nosila klice relativnega univerzalizma in kozmopoli-

---

[141] ME II², 221.

tizma, vpliv, ki ga je izžarevala, pa je segel tudi izven prostora, v katerem je nastala.

Nacionalizem je bil posebno značilen v glasbi odvisnih narodov, med katere so v večjem delu 19. in še na začetku 20. stoletja šteli tudi južni Slovani. Najbolj je odseval v ustvarjanju, kjer mu je tudi ideološko bil dan velik pomen.

Nekaka priprava za nacionalno pogojeno usmerjanje je bilo zanimanje za ljudsko pesem, ki ga je s vojimi antologijami ljudskih pesmi evropskih narodov spodbudil Herder. V prvih desetletjih 19. stoletja je privedlo k širokemu zbiranju ljudskega blaga, objavljanju tega gradiva in sprejemanju ljudskih elementov v ustvarjalnem procesu. Nacionalna osvobodilna gibanja so dala tem prizadevanjem pomembno ideološko ozadje: misel, naj bo ljudska pesem konstruktiven element, ki lahko s svojim duhom, melosom in ritmiko podpre oblikovanje nacionalnih glasbenih stilov in skladbam vtisne poteze nacionalne avtohtonosti. Iz te temeljne ideje so vzniknili vsi evropski nacionalni glasbeni stili, ta ideja je uravnavala tudi hotenja, s katerimi se je v zaželenem načinu začelo glasbeno življenje na južnoslovanskem prostoru.

Ta misel pa se je hkrati morala soočiti z dvema dejavnikoma, ki sta bila glede na cilj važna, a ne tudi kdove kaj spodbudna za svobodno in sodobno zasnovano umetniško oblikovanje. Prvi je koreninil v nacionalni potrebi, ki je zahtevala kompozicije na patriotske tekste v ljudskih jezikih. Prednost je dal vokalu, ki naj pomaga pospešiti prebujanje narodne zavesti. S tega vidika je bila glasba angažirana bolj od zunaj kot od znotraj, odločilno je bilo, kako in koliko naj služi narodovim koristim. Stil in umetniška kvaliteta nista bila merilo, ki bi odločalo. Podobno kot že nekoč v preteklosti, tako v času reformacije, je bilo težišče na tekstu, glasbi pa je bila v resnici odmerjena stranska vloga. Umetnostni in koristnostni vidik sta se med seboj torej popolnoma razhajala. Razlike med njima je še bolj poglobil drugi dejavnik, ki se je neposredno vezal z vprašanjem ustvarjanja. Skladateljev, ki so se izrekli za nacionalno gibanje in mu podredili svoje umetniške kriterije, ni bilo mnogo, bili so redki. Kar jih poznamo, so bili večidel ljubitelji brez večje izvedenosti v tehniki komponiranja in brez razgledanosti v stilnih gibanjih sodobne evropske glasbe.

V tej fazi, ki je trajala nekako do petdesetih let 19. stoletja, je potemtakem nacionalna gibanja na južnoslovanskem prostoru najbolj in najprej zanimala glasba s tekstom. Ta je govoril o njihovih idejah in ravno to je bilo važno. Glasbeno gledano so bili interesantni torej zbori in samospevi. V tej smeri je bilo tudi največ rezultatov, nekaj jih kaže tudi ustvarjanje na področju klavirske in manj zahtevne instrumentalne ter odrske glasbe. Tem kompozicijskim vrstam so se domači in tuji, priseljeni skladatelji najraje posvečali, potrebne so bile in še najbolj so ustrezale njihovim zmogljivostim. Po stilni strani pa teh del skoraj ni mogoče natančneje opredeliti. Zelo so preproste, kompozicijska sredstva v glavnem klasicističnega načina uporabljajo zelo poenostavljeno, le tu in tam so zaznavni rahli odsevi elementov zgodnjeromantičnega oblikovanja. Vokalne skladbe so, kar se tiče glasbe, pogosto v ostrem nasprotju s tekstovnimi predlogami, ki so bile po vsebini in formi največkrat izraz evidentnega literarnega romantizma.

Med skladatelji tega obdobja so bile izjeme redke, toliko redkejše, brž ko poskušamo njihovo ustvarjanje vrednotiti s strožjimi umetniškimi merili. Sèm šteje na primer Vatroslav Lisinski (1819—1850), ki je po zgledu nekaterih svojih nacionalnemu gibanju predanih rojakov spremenil svoje prvotno ime (Ignac) in priimek (Fuchs).[142] Glasbeno se je najprej izobraževal v Zagrebu, potem pa v Pragi (1847—1850). Poklicno se je izšolal za pravnika, vendar tega dela ni opravljal, za načrtno glasbeno delo pa ni imel prave priložnosti. Bilo pa mu je najbliže in posvetil se je skladanju, temu tako intenzivno, da je kljub zgodnji smrti ustvaril razmeroma obsežen opus. Najpomembnejši so njegovi samospevi, orkestralne skladbe in operna glasba. V samospevih se je predstavil kot lirik s svežo, pristno invencijo in kot romantik, ki je dojel duh svojega časa ter ga v svojih delih tudi izrazil. To velja tudi za njegova druga dela, tako za *Uverturo št. 5 (Bellone)*, ki je pisana za simfonično orkestralno sestavo. [22] Tematično črpa ta skladba tudi iz hrvatskega ljudskega melosa, njene harmonije so sočne, instrumentacija pa zanimiva ne le zavoljo spret-

---

[142] MGG 8, 954; RiemannL 2, 78; Larousse I, 548; Fasquelle III, 80; Ricordi III, 20; LaM II, 118; Grove's D V, 253—254; ME II², 463—465. Gl. še v dodatku navedeno literaturo, tudi L. Županović, *Vatroslav Lisinski*, Zagreb 1969.



nega izkoriščanja barvnih možnosti instrumentov, ampak tudi glede na dobro pretehtano menjavanje instrumentalnih skupin in njihove kombinacije, s čimer ponekod nastaja ekspresivno učinkujoč zvok. Oblikovno je ta uvertura jasna, kot celota plastična. Šteje med najbolj dognana dela v vrsti orkestralnih kompozicij tega avtorja. S področja odrske glasbe je Lisinski napisal dve operi. Še pred njegovim praškim študijem je nastala opera *Ljubav i zloba* (1846), ki kaže močne vplive italijanskih in nemških zgledov, v graditvi pa nedognanost. Takrat njen talentirani avtor pač še ni obvladal tehnike, ki je potrebna za komponiranje takih form. Tako je bolj kot umetniško ta opera zanimiva historično.[143] Bolj je Lisinskemu uspela druga opera *Porin*, za katero mu je bila predloga libreto, ki obravnava temo iz hrvatske preteklosti, osvoboditev Hrvatov izpod frankovskega jarma v 9. stoletju. Komponiral jo je med svojim študijem in še zatem, se pravi tedaj, ko se je že temeljiteje seznanil z vsem, kar je bilo v tej zvezi potrebno, in spoznal številne primere s področja operne glasbe. O tem razločno priča zasnova omenjenega dela. Arije, ansambli in zbori dokazujejo preudarno uporabljanje sicer ne kdove kaj posrečenega teksta in se v skladu s preizkušenimi načeli dramatične forme lepo vključujejo v celoto. Harmonsko se ta opera giblje v učinkovitem zvočnem okviru, stilno pa je na splošno romantična,

[143] V hrvatski glasbenozgodovinski literaturi se ponavadi to delo omenja kot prva hrvatska opera. V tej zvezi prim. tekst op. 75 tega orisa.

vendar še z razločno zaznavnimi elementi neposredne klasicistične preteklosti. Instrumentacija je premišljena, barvna lestvica je z njo izdatno okrepljena. Izraz je lirično poudarjen, tu in tam je blizu ljudskemu občutju.

»Porin« je bil velik uspeh te faze hrvatske glasbe, njegov avtor Lisinski pa s svojimi drugimi deli vred ravno tako. Vendar je treba poudariti, da je bil Lisinski pomemben tudi kot oznanjevalec ideje, da je ljudska pesem pomemben vir za glasbeno ustvarjanje. Globlje tega spoznanja sam sicer ni realiziral, zanj pa je navdušil širok krog svojih glasbenih sodobnikov, kar je gotovo bilo v prid porajajočemu se naziranju o nacionalni pogojenosti glasbenega dela.

V srbski glasbi ima podoben pomen Kornelije Stanković (1831—1865), ki mu je bil za delo odmerjen ravno tako kratek čas.[144] Z glasbo se je sprva seznanjal v raznih madžarskih mestih, nato pa pri Simonu Sechterju na Dunaju. Tedaj je tudi začel komponirati. V času dunajskega študija se je ogrel za ideje panslovanstva, ki so, poslej s poudarkom na srbstvu, pomembno vplivale na njegovo glasbeno delo. Deloval je tudi kot pianist in zborovodja. Predvsem pa si je prizadeval za srbske ljudske pesmi, harmoniziral jih je in izdal v različnih priredbah (1859, 1862, 1863). Kot ustvarjalec se je naslonil na ljudsko tematiko. Uporabljal jo je v svojih zborih in cerkvenih skladbah, pa tudi v klavirskih delih, ki so v primerjavi z vokalnimi drugače zasnovana. Medtem ko so zbori preprosti in po stilu nekje na prehodu iz klasike v zgodnjo romantiko, so klavirske kompozicije — variacije na ljudske teme — tehnično precej bolj zahtevne in romantično zasnovane. Iz njihove fakture so razvidni vplivi pomembnih romantikov, tako Liszta in Thalberga, nanjo pa je vsekakor vplivalo tudi to, da je bil njihov avtor pianist. Stankovićev opus ni obsežen in tudi ne pomemben, ne tehnično ne umetniško. Prava Stankovićeva vrednost je bila drugod, v tem, da je pri Srbih vzbudil pozornost za ljudsko pesem kot dragocen vir za ustvarjanje in poudaril potrebo po nacionalnem glasbenem stilu.

Pri Slovencih sredi 19. stoletja ni bilo skladatelja, ki bi se razločneje zanimal za to, kar je idejno vodilo Lisinskega in

---

[144] LaM II, 1192; Fasquelle III, 729; ME III², 443—444. K temu še gl. in prim. ustrezno literaturo v dodatku.

Stankovića, utemeljil bistvo in pomen ter potrebnost nacionalne smeri v glasbi in pokazal, kako bi jo bilo treba realizirati. Vzrok za to bi lahko iskali tudi v odsotnosti ali manjkanju primerne umetniške osebnosti, čeravno to ni nujno; tudi Stanković kot ustvarjalec kaj takega ni bil, pa mu v nakazani smeri le gre važen pomen. Še bolj kot ta, ki je bil omenjen, se zdi pomemben vzrok dolgotrajna povezanost slovenskega glasbenega prostora z zahodnoevropskim. Ljudska pesem, za katero je bilo v 19. stoletju tolikšno zanimanje, tu v glasbenem ustvarjanju ni imela enakega vpliva kot pri Hrvatih in Srbih, kjer je pravzaprav bila sestavni del njihove celotne duhovne biti in gotovo v življenju neprimerno važnejša kot pri Slovencih.

V tem času so na južnoslovanskem prostoru delovali poleg omenjenih še številni drugi skladatelji, ki so pisali drobne, nacionalno koristne, umetniško pa največkrat manj značilne kompozicije. Seveda so bili tudi med njimi taki posamezniki, ki sicer v primerjavi z Lisinskim ali Stankovićem niso bili niti približno enako pomembni, a so po inventivnosti presegli večino svojih vrstnikov, ki po času in delu štejejo v ta krog. Pisali so zbore in samospeve na domoljubne in romantične tekste, klavirske in v posameznih primerih še orkestralne skladbe, iz katerih se ponekod čutijo prvi stiki z zgodnjo romantiko. Poznamo jih za slovensko (npr. Gregor Rihar, 1796—1863;[144a] Miroslav Vilhar, 1818—1871;[145] Josip Tomaževec, 1824—1851; Kamilo Mašek, 1831 do 1859[146]), hrvatsko (npr. Ferdo Livadić-Wiesner, 1799 do 1878;[147] Franjo Pokorni, 1825—1859;[148] Ivan Padovec, 1800—1873;[149] Josip Runjanin, 1821—1878[150]) in srbsko glasbo (npr. Josif Šlezinger, 1794—1870;[151] Nikola Đurković, 1812—1875;[152] Milan Milovuk, 1825

144a LaM II, 839; ME III², 204.

145 LaM II, 1422; ME III², 664—665.

146 MGG 8, 1755; RiemannL 2, 166; Fasquelle III, 162; Ricordi III, 121; LaM II, 253; Grove's D V, 609; ME II², 545.

147 LaM II, 122; ME II², 471.

148 ME III², 101.

149 ME III², 23.

150 ME III², 246.

151 LaM II, 1136; ME III², 508.

152 ME I², 500.

do 1883[153]). Za druge dežele južnoslovanskega prostora ustvarjanje umetne glasbe še ni znano ali v tem času še ni bilo vidnejše in ni pokazalo kakih stvarnih rezultatov.

Glasbeniki so tudi še zdaj odhajali v tujino, le ne več tako številno kot prej. Na ta, južnoslovanski prostor pa so istočasno prihajali tuji vrstniki, ki so se zaposlili občasno ali trajno, kot instrumentalisti ali kapelniki. Sodelovali so v orkestrih, filharmoničnih in gledaliških, in še drugod, tudi na cerkvenih korih. Bili so češkega, avstrijskega, nemškega, italijanskega, tudi madžarskega porekla. Viri jih navajajo dolgo vrsto za slovenski, hrvatski in srbski prostor, med njimi so bili H. Doubek, R. Tolinger, A. Nedvěd, Alfred Khom, Johann N. Köck, Ludwig Klerr, Petrus Jakob Haibel, J. K. Wisner-Morgenstern, Dj. Arnold, Marcantonio in Giuseppe Lamperini, Domenico Barocci, Theodor Elze, Philipp Jacob Rechfeld. Za narodna gibanja so bili koristni le izjemoma, v redkih primerih, tako na primer Wisner-Morgenstern, Elze, G. Mašek; na splošno jih niso zanimala in z njimi niso imeli nič skupnega.

Z eno edino izjemo, ki pa ji tudi velja relativna pomembnost in se je koncentrirala v delu V. Lisinskega, so bili ustvarjalni dosežki na južnoslovanskem prostoru v sredini 19. stoletja neznatni. Ne stilno ne po umetniški vrednosti ne po pomenu z vidika razvoja, v ničemer jih ne moremo primerjati s tistimi v sosednjih zahodnoevropskih deželah. Ko je tam romantika dosegla že svojo pozno fazo in se začenja nova romantika, ko se tam kar po vrsti pojavljajo nove ideje in so iskanja v največjem poletu, se zdi, kakor da se je na južnoslovanskem prostoru čas ustavil, če že ne pomikal nazaj. Pa ni bilo tako. Stanje, ki je nastalo in so ga povzročili ali kar narekovali faktorji, za katere ugotavljamo, da z umetnostjo niso imeli neposredno nič opraviti in so bili daleč zunaj nje, je stilno in umetnostno v evropskem merilu res pomenilo zastoj in padec. Z umetniškimi merili ga vsekakor ni mogoče vrednotiti, v tem primeru bi se pokazalo negativno. Razumeti in interpretirati ga moramo z vidika posebnih razmer, z aspekta teženj za nacionalno neodvisnost. V tem času se je slovensko glasbeno ustvarjanje v ozkem, pravem pomenu besede komaj začelo in ravno tako hrvatsko. Šele iskalo se je, umetnostna

---

[153] ME II², 586.

merila so bila v ozadju ali celo odsotna, deloma so se manifestirala samo pri posameznih kreativno močnejših skladateljih. Uspehi so vidni predvsem v tem smislu, da so se domači glasbeniki pomnožili in delovali na domačih tleh. Pa še tako, da je postajala ideja nacionalne usmeritve vedno bolj živa, kar najbolj pojasni začasen odstop od evropske tradicije. Samobitnost je v skladateljskem delu postala nujna stvarnost. Pri Srbih se je zdaj začelo razvijati to, kar je na Slovenskem in Hrvatskem obstajalo že več stoletij sèm, namreč umetna glasba. Značilna in v posledicah pomembna je ugotovitev, da so se v tem času znašli vsi južnoslovanski narodi, Hrvati, Slovenci, Srbi prej, Bolgari nekoliko pozneje, v isti stilni situaciji. Tudi po nalogah in ciljih so si bili v glavnem enaki ali vsaj zelo podobni kljub razlikam, ki označujejo njihovo preteklost.

C
OBDOBJE RAZRASLE ROMANTIKE

Po vstopu v šestdeseta leta se je romantika pri južnih Slovanih intenzivno širila, obvladovala nadaljnja desetletja in še segla v 20. stoletje. V tem obdobju se je število glasbenikov stalno večalo, v njihovem krogu pa so bili še mnogi tujci, najčešče Čehi. Vzporedno z rastjo reprodukcije je rasla tudi produkcija. Ta se je zdaj usmerila tudi v tiste kompozicijske vrste, ki so v nastajanju nacionalnih glasbenih kultur še manjkale. Misel na nacionalni stil se v skladateljskem delu ni le nadaljevala, ampak tudi okrepila. Uresničevala se je po različnih poteh.

Na Hrvatskem se je za to smer posebno trudil Franjo K u h a č (Koch, 1834—1911).[154] Potrebo zanjo je pojasnjeval v svojih spisih, poudaril pa tudi z zbiranjem ljudskih napevov, ki jih je izdal v zajetni zbirki z naslovom *Južnoslovjenske narodne popievke* v letih 1878—1881. Le-ta je obsegala gradivo ne samo s hrvatskega, temveč vsega južnoslovanskega etničnega območja in bila važna spodbuda za glasbeno ustvarjanje. Kuhač si je vztrajno prizadeval, da bi njegove ideje dobile pravo ve-

---

[154] MGG 7, 1873—1874; RiemannL 1, 978 in supl. 1, Larousse I, 511; Fasquelle II, 714; LaM I, 1155; ME II², 395—396. K temu še prim. D. Franković, *Hrvatsko-slovenski muzički kontakti u svjetlu Kuhačeve korespondencije s Gerbičem*, Rad JAZU, knj. 385, 1980, 171—212.

ljavo in zaživele v hrvatski ustvarjalni praksi. V zvezi z njegovim delom je še omembe vreden tudi podatek, da je poskušal ugotoviti hrvatski izvor nekaterih melodij, ki sta jih v svojih skladbah uporabila Beethoven in J. Haydn. Znan je tudi po svojih tezah o hrvatskem poreklu Haydna, Tartinija in Liszta, ki pa jih dokumentarno gradivo ne potrjuje. Kuhačevo mišljenje o nacionalnem v glasbi in s tem tudi naziranje, ki ga je temeljno nakazal že Lisinski, je želel realizirati Fran Sefarin Vilhar (1852—1928).[155] Po rodu Slovenec, se je šolal v Pragi, nato pa deloval v raznih krajih na Hrvatskem, kjer se je naturaliziral in končno ustalil v Zagrebu. Tu je bil organist v cerkvi sv. Marka, poleg tega je še poučeval glasbo in deloval kot zborovodja. Romantik po stilu in po značaju lirik, ki se je mogel tudi dramatsko vzpeti, je Vilhar svoje vokalne skladbe prežel z duhom hrvatske ljudske glasbe. Zanjo se je, nekaj zavoljo osebnega nagiba in precej pod Kuhačevim vplivom, vneto zanimal in jo skrbno preučeval. Tudi sam je zbral mnogo ljudskih napevov in jih precej uspešno obdelal. Ustvarjalno je bil plodovit. Neposredna, tekoča melodika, poln harmonski stavek, jasna forma in tehnična dognanost, vse to označuje posebno njegove samospeve in zbore. Vokal je bil nasploh najmočnejše področje njegovega komponiranja, tudi takrat, ko ga je družil z instrumentalno spremljavo. V tej smeri je Vilhar dal hrvatski glasbeni romantiki vredne prispevke. Napisal je tudi številne klavirske in komorne skladbe in nekaj uvertur, poleg tega je komponiral še operete in opere, ki se, predvsem zaradi neustreznih libretov, na repertoarju niso obdržale.

Med značilnejšimi hrvatskimi skladatelji tega časa je bil Vilhar edini, ki se je odločno zavzel za nacionalno smer in to s svojim ustvarjanjem tudi potrdil. Ni pa našel nikogar, ki bi sledil za njegovim zgledom. Ne zato, ker omenjena ideja ne bi bila prava in pravilna, in tudi ne iz razlogov, ki se v tej zvezi ponujajo za tedanjo slovensko glasbo, saj je imela ljudska glasba na hrvatskem prostoru kljub podobni vključenosti v zahodnoevropski okvir pomembno vlogo. Kaže, da je treba osnovni vzrok za to pripisati vplivu I. Zajca na skladateljsko generacijo tega časa.

---

[155] LaM II, 1422; Ricordi IV, 504; ME III², 665.

Ivan Zajc (Zaytz, 1832—1914)[156] je študiral glasbo na konservatoriju v Milanu, bil nato nekaj časa dirigent in koncertni mojster gledališkega orkestra na svoji rodni Reki in je leta 1862 odšel na Dunaj. Tam je, tako povedo podatki, s svojimi operetami vzbudil pozornost. Leta 1870 se je ustalil v Zagrebu, kjer je potem živel do smrti. Tu je bil ravnatelj Opere in je vodil glasbeno šolo Deželnega glasbenega zavoda. Obema institucijama je bil dolgo na čelu, prvi do 1889, drugi do 1908. S tem je imel v rokah vse niti najvažnejših faktorjev hrvatskega glasbenega življenja. Že to veliko pove in deloma pojasni vpliv, ki mu ga glede na dokumentacijo pripisuje zgodovina. Ta vpliv je bil še toliko večji zaradi slovesa, ki si ga je Zajc pridobil kot skladatelj. Bil je namreč izredno ploden, komponiral je naglo in napisal okrog 1200 skladb z najrazličnejših področij.[156a] V njegovem opusu, v katerem je poleg posvetne tudi cerkvena glasba, so mnoge vokalne, klavirske, komorne in orkestralne skladbe ter številna dela s področja odrske glasbe. Slednji je še zlasti veljalo njegovo delo — napisal je 26 operet in 19 oper. Za hrvatsko nacionalno gibanje, ki je bilo v tem času poudarjeno aktualno, je bila posebno pomembna opera *Nikola Šubić Zrinjski* (1876). Njen glavni junak je bil hrvatski plemič, ki je padel v bitki s Turki leta 1566. To delo, ki je spretno komponirano in blizu občutjem ter okusu širšega občinstva, je izredno uspelo in se obdržalo v repertoarju zagrebške Opere.

Zajc je imel talent tudi za dramatsko oblikovanje, a je po svojem bistvu vendar bil lirik. Spevna melodija je glavni element v njegovih skladbah. Njegov harmonski stavek je bogat, njegova dela so kot celote učinkovita, vendar pa ne kdove kaj izvirna. Instrumentacijsko so, kolikor so orkestralna, dobro premišljena. To izstopa tudi v njegovih operah, ki jih je komponiral na hrvatske, nemške in italijanske tekste. Zanje so značilni zlasti italijanski zgledi sredine 19. stoletja. Zajčev vzornik je bil Verdi, blizu pa so mu bili tudi nemški romantiki. Dalje pa ta skladatelj ni šel, veliki prelomi, ki karakterizirajo evropsko glasbo druge polovice 19. stoletja, v njegovih ustvaritvah niso odsevali. Ravno tako ni iz njih razvidna otipljivejša

---

[156] MGG 14, 750—751; Larousse II, 518; Ricordi IV, 603—604; LaM II, 1547; Grove's D IX, 395; ME III², 752—754.

[156a] Prim. H. Pettan, *Popis skladbi Ivana Zajca*, Zagreb 1956.

težnja za realizacijo nacionalnega izraza. Tu in tam si je sicer prizadeval, da bi se približal hrvatskemu ljudskemu občutju, ni pa mu ga uspelo pristno, prepričljivo doživeto izraziti.

V svojem času je bil Zajc izredno uspešen. Vitalno je sodeloval v glasbenem delu na Hrvatskem, njegovo obsežno skladateljevanje je vzbujalo pravo občudovanje. Glasba, ki jo je pisal, je bila nepretenciozna in je ugajala širokemu krogu poslušalcev. Vendar so ostale na sporedu le redke njegove skladbe. Kar jim je v tistem času dajalo vrednost, je bila predvsem tehnična izdelava kompozicijskega stavka. Ta je izkazoval široko znanje in je bil za zgled drugim tedanjim hrvatskim skladateljem, ki tehnike komponiranja temeljiteje še niso obvladali. A ne le pri Hrvatih, tudi pri ostalih južnih Slovanih je bil profesionalizem še vedno redek. Ravno to je omejevalo razmah in kvaliteto skladateljskega dela. Zajcu pa ni povzročalo težav, v tem je bil izveden in obenem ustvarjalno podjeten. Tako se z njim nihče, tudi tehnično sicer sposobni in stilno naprednejši Vilhar, ni mogel kosati. Zato se zdi njegova dominanca v omenjeni fazi hrvatskega glasbenega življenja razumljiva. Če ga vrednotimo s tega vidika, je Zajc dal vanjo pozitiven prispevek. Vpliv, ki ga je imel skozi štiri desetletja,[156b] pa se kaže tudi v drugačni, manj spodbudni luči. Posledično je namreč povzročil, da se v hrvatski glasbi romantika ni mogla razmahniti v širši lestvici in da vanjo novejši nazori evropske glasbe konca 19. in še začetka 20. stoletja skoraj niso segli. V tej in takšni situaciji seveda tudi Kuhačeva in Vilharjeva prizadevanja za oblikovanje nacionalne smeri niso mogla ne prav zaživeti ne uspeti.

V srbski glasbi se je ideja o nacionalnem stilu, potem ko se je pojavila, nadaljevala brez večjih ovir. Po temeljnih delih se je tu v šestdesetih letih 19. stoletja, podobno kot drugod na južnoslovanskem prostoru, romantika ravno tako uveljavila. Sprva jo je s svojim delom podprl Davorin Jenko (1835 do 1914),[157] čigar komponiranje je najprej veljalo slovenski, po letu 1863 pa skoraj v celoti srbski glasbi. Ta ustvarjalec slovenskega rodu se je leta 1865 za več desetletij naselil v Beogradu, kjer je bil v letih 1871—1902 dirigent v Narodnem gledališču.

[156b] Za primerjavo gl. H. Pettan, *Hrvatska opera, Zajčevi suvremenici*, I, Zagreb 1969.

[157] MGG 6, 1880—1881; RiemannL 1, 875 in supl. 1, 590; Larousse I, 486; Ricordi II, 502; LaM I, 1030; ME II², 263—264.

Kmalu se je vključil v srbsko okolje. Kot tematično gradivo je v svojih skladbah uporabljal tudi prvine srbske ljudske glasbe in težil za tem, da bi tudi nasploh snoval v njenem duhu. O tem pričajo posebno njegove uverture in scenična glasba, ki jo je pisal za potrebe beograjskega gledališča. Na teh dveh področjih, v orkestralni in odrski glasbi, je prvi uvajal ali vsaj poskušal uveljaviti srbski nacionalni glasbeni izraz, s čimer je v osnovi polagal temelje srbskega nacionalnega glasbenega stila. Njegovo oblikovanje je že bilo na določeni ravni umetniškega značaja, z njim je bistveno pospešil razvoj srbske glasbe.[158]

Zavestno, in lahko rečemo načrtno, sta idejno bistvo nacionalnega stila nadaljevala in tudi realizirala Jenkova nekaj mlajša sodobnika Marinković in Mokranjac.

Josif Marinković (1851—1931) se je šolal v Pragi in na Dunaju, deloval pa v Beogradu.[159] Stilno se je usmeril v romantiko, nanj je še zlasti vplival Schubert. V njegov ustvarjalni koncept pa je vidno segla tudi srbska ljudska glasba. Njen duh izražajo že Marinkovićeve manjše instrumentalne skladbe. Še bolj je razločen v njegovih zborih (npr. *Kolo* I—XI, 1881 do 1897) in zlasti v samospevih (tako v *Molitvi*, 1889), ki so se na umetniški ravni začeli v srbski glasbi prav z njim. V svoja dela je ta skladatelj vložil bistvene značilnosti srbske glasbene folklore, tako kakor jih je doživel, vase vsrkal in v sebi pregnetel. V umetniškem stiliziranju ljudske glasbe je največja vrednost Marinkovićevih del poudarjena tudi zaradi izvirnosti, s katero jih je izrazno poglobil, in še zaradi načina, ki ga je uporabil v konkretizaciji nacionalnega stila.

Drugače se je lotil oblikovanja tega načina Stevan Mokranjac (1856—1914).[160] Glasbo je študiral v Münchnu, Rimu in Leipzigu, zatem pa je svoje delo razvijal v Srbiji in tu predvsem v Beogradu. Izvirnemu komponiranju v ožjem smislu

---

[158] Mnenja o Jenkovem prispevku v srbsko glasbo so različna. S. Kalik mu je oporekal, vendar je njegovo stališče v veliki meri izviralo iz subjektivnih dejavnikov (prim. *Spomenica Beogradskog pevačkog društva*, Beograd 1903, 20, 57). Pozitivno pa so ocenili Jenkove zasluge v nakazani smeri poznejši pisci (prim. P. Konjović, *Knjiga o muzici*, Novi Sad 1947, 48 ss.; V. Peričić, *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Beograd 1969, 143).

[159] LaM II, 230; Fasquelle III, 151; ME II², 530. — Za podrobnosti gl. V. Peričić, *Josif Marinković*, Beograd 1967.

[160] MGG 9, 430, 431; RiemannL 2, 234; Larousse II, 57—58; Ricordi III, 195; LaM II, 353; Grove's D V, 819—820; ME II², 599—601.



XIV Detajl freske Sprevod Treh kraljev Ivana iz Kastva, ok. 1490, Hrastovlje

XV Zasmehovanje Kristusa, 1317—1318, Staro Nagoričino



XVI Ljeviška Mati božja, začetek 14. st., Prizren

besede se obsežneje ni posvetil. Bolj ga je zanimalo melografiranje in obdelovanje srbskih ljudskih napevov. Pomemben je posebno kot oblikovalec, ki je te vrste tematično gradivo zgledno prenesel v umetniško formo. O tem pričajo njegove vokalne rapsodije, imenovane *rukoveti*,[161] petnajst po številu. Nastale so med leti 1883 in 1909. Obsegajo mnoge ljudske melodije iz Srbije, Makedonije, Bosne in Črne gore. Avtor jih je obdelal kitično ali prekomponirano, razne melizme je izločil, napeve reduciral na bistvene elemente in v njih iskal zakrite, latentne notranje vsebine ter harmonske determinante. Ne da bi spremenil značaj melodije, je ritme ponekod poenostavil. Iz teksta je črpal njegovo psihološko povezanost z glasbeno fakturo. Z vidika kompozicijske tehnike so rukoveti mojstrsko izdelane vokalne kompozicije. Glasovi so v njih vodeni individualno, forma je prečiščena, zvočnost imenitna. Najbolj dognana in po izrazu najmočnejša se zdi poleg V. (1892—1893) in XI. (1905) zlasti X. rukovet, v kateri so ritmične in melodične značilnosti tenkočutno izklesane. V harmonskem oziru je ta skladba visoko stilizirana celota. [23] Njena zvočna struktura

23 S. Mokranjac, Rukovet št. X, fragment



je klena in sočna, tekst, ki je njen sestavni del, pa njeno doživljajsko moč še bistveno poglobi. Iz nje je razviden tudi izvirno pogojen prijem, ki je tudi sicer značilen za avtorjevo obdelovanje te tematike.

Z načinom, ki ga je uporabil za oblikovanje teh del in ki je blizu pogledom ruske skladateljske peterice, je Mokranjac nakazal široke in bogate možnosti transformiranja ljudske glasbe v umetniškem snovanju.[162]

Vprašanje nacionalnega stila je proti koncu 19. in na začetku 20. stoletja postalo aktualno tudi v bolgarski glasbi, po

---

[161] K temu prim. M. Živković, *Rukoveti St. Mokranjca*, Beograd 1957; I. Martynov, *Stevan Mokranjac i serbskaja muzyka*, Moskva 1958.

[162] Za podrobno osvetlitev Mokranjca še ob literaturi, ki je navedena v dodatku, prim. prispevke, objavljene v Zborniku radova o Stevanu Mokranjcu (ur. M. Vukdragović), Beograd 1971.

času torej najpozneje na južnoslovanskem prostoru. To zakasnitev pojasni razvojni proces, ki so mu bili izpostavljeni Bolgari pred osvoboditvijo in zavoljo česar je bilo za formiranje umetne glasbe potrebno neko pripravljalno delo. Zato se težnja za nacionalno smer prej ni mogla aktualizirati in se je lahko uveljavila šele z začetkom umetniškega ustvarjanja nasploh, ki hkrati pomeni še nastop romantičnega stila. Med bolgarskimi skladatelji si je za nacionalni stil najprej prizadeval Emanuil Manolov (1860—1902).[163] Potrebno znanje si je pridobil v Moskvi in nato deloval v domovini. Napisal je prvo bolgarsko opero in še številne vokalne ter instrumentalne skladbe. Njegov kompozicijski stavek je bil preprost, v dobršni meri so na to gotovo vplivale tudi izvajalne možnosti, ki spočetka še niso bile kdove kaj ugodne. Za njegovo ustvarjanje je bila posebno pomembna naslonitev na bolgarsko ljudsko pesem, s čimer je utrl pot za postopno oblikovanje nacionalnega stila. K temu so težili tudi skladatelji, ki so nastopili za njim in so se stilno orientirali v zgodnjo romantiko. Le-ti so ponajveč komponirali vokalna dela, folklorne elemente pa so uporabljali različno. Med njimi je bil za bolgarski nacionalni stil zlasti zaslužen Dobri Hristov (1875—1941), ob čemer ne smemo obiti dejstva, da je ta stil z načrtnim zbiranjem in preučevanjem bolgarske glasbene folklore uspešno upravičil in mu razširil realne možnosti Vasil Stoin (1880—1938).[164] Hristov[165] se je v kompoziciji šolal v Pragi, potem pa deloval doma, v Sofiji. Komponiral je mnogo, tudi orkestralne skladbe so v njegovem opusu. Najbolj pa so značilni njegovi zbori in samospevi, ki izstopajo po tehnični dognanosti in so izraz njegove skozi ljudski duh pogojene individualnosti. Tipiki bolgarske ljudske glasbe se je še zlasti približal v zborih, kjer je izvirno oblikoval njene melodične in ritmične elemente. Na tem kompozicijskem področju je ustvaril niz odličnih primerov, ki so vredni tako po umetniški kot po razvojni strani.

Za glasbeno delo iztekajočega se 19. in nastopajočega 20. stoletja na južnoslovanskem prostoru tako pomembna ideja

---

[163] LaM II, 68; BE, 299—300; EMS, 291; ME II¹, 152.

[164] BE, 403—404; EMS, 492; Seeger ML II, 452; ME III², 461.

[165] RiemannL 1, 314; BE, 442—446; EMS, 558; ME II², 167; MGG 16, 1765.

nacionalnega stila je bila pri Slovencih manj živa ali se intenzivneje vsaj ni pokazala. Tu se ta hotenja ne kažejo enako kot drugod. Kolikor se slovensko skladateljsko delo v nacionalno sploh ozira, se to čuti le rahlo. Bolj teži za tem, da bi bilo čimbolj ljudsko, po melodiki, harmoniji, izraznem občutju, kar seveda ni bilo identično z izhodišči in karakteristikami nacionalnega stila. Komponisti uporabljajo tematiko ljudske glasbe samo v posameznih primerih, nikakor pa ne načrtno in tudi ne tako, kakor na primer srbski ali bolgarski. Bolj kot nacionalno pogojenim ideološkim vprašanjem, ki bi lahko v realizaciji vodila k podobnim rešitvam kot pri južnih sosedih, so veljali sedanji napori slovenskih skladateljev utrjevanju romantičnega stila in razvijanju kompozicijskih vrst, za katere doslej ni bilo pravih možnosti, a so se zdaj ponudile. V tehniko komponiranja dobro uvedeni ustvarjalci so bili vedno številnejši, na delovanje v domovini jih ne veže samo narodna zavest in občutek dolžnosti, da neposredno prispevajo v razvoj, ampak tudi ugodnejše razmere. Seveda so bili ob njih še vedno potrebni tuji sodelavci. Ne samo da domači še niso zadoščali. Od teh, kar jih je bilo, so nekateri še odhajali v tujino, vendar čedalje redkeje. Odtod potemtakem ta pojav pritekanja in odtekanja muzikov, čeravno ne več v takšnem obsegu kot nekoč.[166]

Slovenskih skladateljev je bilo proti koncu 19. stoletja vedno več. Po stilu so še bili večidel zgodnji romantiki, močnejši med njimi pa se v teku razvoja že usmerijo v visoko in posamezni

---

[166] V ožjem smislu pač ni šteti v emigracijo v Slovenjem Gradcu rojenega Huga Wolfa, ki za primer tudi z npr. Tartinijem ni analogen. Po materi je bil Wolf slovenskega rodu, njen stari oče se je pisal Orehovnik in se pozneje preimenoval v nemški ekvivalent Nussbaumer. Po očetovi strani pa je bil Wolf nemškega porekla. K temu gl. in prim. W. Frank, *Hugo Wolf*, Graz-Wien-Köln 1953, 14. Narodnostno iz dveh rodov mešani skladatelj se ni čutil Slovenca. Njegova glasba pa naj bi najprej vendar ne bila brez vplivov slovenskega ambienta, v katerem je sprva živel (prim. G. Krek, *Hugo Wolf in Slovenci*, NA, IX, 1910, 18). Melodije tega okolja so po Kreku »odmevale v Wolfovem spominu; uporabljal jih je hote ali nehote za svojo skladbo« (*ib.*, 19) — mišljen je Wolfov moški zbor »Mailied« iz op. 13 na Goethejev tekst: glavna tema je po Krekovi interpretaciji melodično poobčutena po slovenski narodni pesmi »Se davi mrači« (*ib.*, 19). V poznejših Wolfovih delih takih vplivov ni opaziti. Po značaju so nemška in odsevajo skladateljevo orientacijo.

tudi v pozno romantiko. V tej vrsti, ki časovno seže še v začetek novega, našega stoletja, so po umetniški vrednosti in vplivu najpomembnejši trije ustvarjalci.

Slovenskemu ljudskemu občutju se je najbolj približal Benjamin Ipavec (1829—1908).[167] Izšel je iz rodovine, ki je dala več izvrstnih glasbenikov, sledimo jim vsaj v sredino 18. stoletja. Glasbeno se je izobrazil v Gradcu, kjer je pozneje poklicno deloval kot zdravnik. Najzanimivejša so njegova vokalna dela in med njimi predvsem samospevi, ki so dognani po formi in globoki v izrazu, iz katerega prepričljivo odseva avtorjeva izvirnost. Uspešno pa se je predstavil tudi s svojimi drugimi deli, tako z opero *Teharski plemiči* (1892), ki je komponirana na temo iz slovenske preteklosti 15. stoletja in dokazuje skladateljev smisel za operno graditev. V nasprotju z romantično usmerjenostjo, ki jo v glavnem in na splošno kažejo Ipavčeve skladbe, je bila njegova melodično sveža, harmonsko čista in formalno jasna *Serenada* še čisto klasicistična. V njegovem opusu je bila izjema, odsev miselnosti, ki ga je impresionirala in obvladovala v mladosti. Slovenski čustvenosti je bil blizu tudi Fran Gerbič (Gerbic, Gerbec, Gerbić, 1840—1917),[168] ki je kompozicijo in solistično petje študiral v Pragi. Najprej je nastopal kot tenorist v opernih gledališčih v Pragi, Zagrebu in Ulmu. Zatem je poučeval petje v Lwowu, leta 1886 pa se je preselil v Ljubljano, se tu ustalil in tu poslej deloval. Precej je tudi komponiral. Njegov stavek je tehnično tehten, harmonsko bogat in arhitektonsko široko zasnovan. Po naravi sicer lirik, je imel tudi izdaten čut za dramatično graditev. Poleg vokalnih in klavirskih skladb je napisal nekaj značilnih orkestralnih del, tako *Simfonijo v g-duru* (1915), *Jugoslovansko balado* (št. 2, 1910) in *Jugoslovansko rapsodijo* (1904) ter operi *Kres* (1896) in *Nabor* (1913).

Na razna kompozicjska področja je segel tudi Anton Foerster (1837—1926),[169] ki je izšel iz češke glasbene rodovine. Kompozicijo je študiral v Pragi, prišel 1867 na Slovensko in se

---

[167] MGG 6, 1394—1395; RiemannL-supl. 1, 569; Larousse I, 470; Ricordi II, 476; LaM I, 1005; ME II², 221.

[168] Larousse I, 389; Ricordi II, 292; LaM I, 772; ME I², 668. — Za osvetlitev osebnosti tega skladatelja še prim. obsežno gradivo v NUKLj.

[169] Ricordi II, 213; LaM I, 679; Fasquelle II, 85; ČHS I, 341—342; ME I², 590; MGG 16, 317—318.

tu naturaliziral. V Ljubljani, kjer je deloval skozi desetletja, je bil najprej kapelnik v stolnici. Kot osrednja osebnost slovenskega cecilijanstva je v svojih duhovnih skladbah dosledno uveljavljal oblikovalne principe, ki jih je zahtevalo to gibanje. V posvetni glasbi pa je bil čisto drugačen. Tu se je z ene strani pokazal romantik češke orientacije, z druge pa se je, še bolj in zavestneje kot Ipavec in Gerbič, trudil, da bi, gotovo tudi pod vplivom češke nacionalne kompozicijske šole, ki je bila v njegovem času aktualna in ji je pripadal tudi sam, v slovensko glasbo uvedel nacionalno smer. To ga je zbliževalo s slovensko ljudsko in ponarodelo pesmijo in v praksi vodilo k rabi njenega tematičnega gradiva. Ne samo kot težnja, temveč tudi kot realnost se to dobro čuti iz njegovih zborov in samospevov, klavirskih, komornih in orkestralnih skladb, kantat (npr. *Domovini*, 1909) in oper (*Gorenjski slavček*, 1872 — sprva opereta, pozneje predelana v opero; *Dom in rod*). Že naslovi nekaterih skladb povedo, da je njihov avtor imel širok idejni koncept, ki ni segel samo v slovenski, ampak tudi v širši slovanski prostor (npr. *Suite Slave*, 1907). To nekakšno panslovansko usmerjenost je najbrž treba razumeti ne samo z vidika skladateljevega rodu, ampak tudi in še zlasti zavoljo ideje kot take, ki je bila v času njegovega ustvarjanja še aktualna. Kaže, da se je Foerster k njej premišljeno prišteval.

Poleg teh skladateljev, ki so bili v navedenem obdobju na južnoslovanskem prostoru najznačilnejši, so prispevali v romantiko od njene zgodnje do pozne faze in deloma sodelovali tudi v oblikovanju nacionalnega stila še mnogi njihovi hrvatski (npr. Vilko Novak, 1865—1918;[170] Vladimir Bersa, 1864—1927;[171] Vjekoslav Rosenberg-Ružić, 1870 do 1954;[172] Josip Hatze, 1879—1959[173]), srbski (npr. Isidor Bajić, 1878—1915;[174] Božidar Joksimović, 1868 do 1955;[175] Stanislav Binički, 1872—1942;[176] Petar Krstić,

---

[170] LaM II, 482; ME II², 697.

[171] ME I², 189—190.

[172] LaM II, 885; ME III², 231.

[173] LaM I, 911; ME II², 90—91.

[174] ME I², 113—114.

[175] ME II², 276.

[176] MGG 15, 805; Larousse I, 107; Ricordi I, 264; LaM I, 220; ME I², 198—199.

1877—1957[177]), bolgarski (npr. Angel Bukoreščliev, 1870—1950;[178] Panajot Pipkov, 1871—1942;[179] Aleksander Kr'stev, 1879—1945;[180] Georgi Atanasov, 1882—1931[181]) in slovenski vrstniki (npr. Viktor Parma, 1858—1924;[182] Hugolin Sattner, 1851—1934;[183] Josip Pavčič, 1870—1949;[184] Oskar Dev, 1886—1932[185]). Odstopanje od nacionalnega in ljudskega izraza je bilo redko, izjemno.

V primerjavi s situacijo izpred leta 1860 so zdaj nastali rezultati, ki so bili za celoten južnoslovanski glasbeni prostor značilni, pa tudi obsežnejši bolj kot kadarkoli prej. Skladatelji so se koncentrirali na prehodu iz 19. v 20. stoletje v glavnih mestih. Prej še vplivno amaterstvo se je vidno umikalo profesionalizmu, kar z vidika posameznih kompozicijskih vrst najavlja vedno večje približevanje k zahodnoevropski glasbi in njeni ravni. Za nastajajoče nacionalne kompozicijske šole je bilo to važno, ne morda samo zaradi kvalitete ustvarjanja, ampak tudi v zvezi s konfrontacijo z evropsko glasbo nasploh in s posledicami, ki bi naj sledile. Ob vokalu in vokalno-instrumentalni glasbi vedno bolj pridobivajo pomen in vlogo instrumentalna dela vseh mogočih načinov, solistična, komorna, simfonična, poleg njih se uspešno uveljavlja tudi odrska glasba. Čim bliže so bili svojemu uresničenju narodni cilji, tem bolj izgubljajo pomen vidiki, ki so narekovali koristnostno razumevanje glasbe in določali njeno funkcijo, po veljavi pa rasejo umetnostna merila. To spreminja tudi kriterije za vrednotenje dosežkov, ti se postopoma usklajajo z zahodnoevropskimi. To obdobje je bilo izrazito v znamenju romantike in se takšno kaže v najrazličnejših oblikah in finesah tega stila. Poleg vplivov z evrop-

---

[177] MGG 7, 1828; RiemannL 1, 974 in supl. 1, 686; Larousse I, 510; Ricordi II, 549; LaM I, 1149; ME II², 391—392.

[178] BE, 187—189; Seeger ML I, 137; EMS, 68; ME I², 266.

[179] Larousse II, 198—199; Ricordi III, 445; LaM II, 660; BE, 356—357; ME III², 79.

[180] BE, 283—284.

[181] MGG 15, 325—326; RiemannL 1, 59 in supl. 1, 41; Ricordi I, 134; BE, 171—173; ME I², 79.

[182] LaM II, 567; Ricordi III, 380; ME III², 39.

[183] ME III², 276.

[184] LaM II, 585; ME III², 51.

[185] ME I², 439.

skega zahoda je bil posebno močan vpliv češke romantike, v veliki meri gotovo tudi zato, ker so se številni skladatelji šolali v Pragi in le redki v drugih glasbenih središčih. V primerjavi z zahodno Evropo, kjer v drugi polovici 19. stoletja nastopajo nova gibanja in se formirajo umetniško ter razvojno pomembne osebnosti, so bili rezultati na južnoslovanskem prostoru skromni, še posebno, če jih gledamo z vidika stilne usmerjenosti. Ta je bila tu povsod v zaostanku. Navzlic temu pa se je v tem času zgodilo to, kar je bil namen: oblikovale so se samostojne nacionalne glasbene kulture. Samobitnosti seveda ni iskati v kompozicijski tehniki in stilu, to dvoje z njo ni isto; sprejemljivo, uporabno in značilno je lahko povsod, ne glede na vprašanje, odkod izvira ali prihaja in kje je aktualno. Bistvo samobitnosti je v neodvisnosti od tujega duha, tujega duhovnega bistva, s tem v zvezi pa kajpada od tujih ustvarjalcev in stopnje njihovega vplivanja. O nacionalni samostojnosti je — tudi v glasbi — mogoče govoriti samo tedaj, ko so za formiranje umetnosti na voljo lastni, narodni stvari v katerem že koli smislu predani ustvarjalci. Njena samobitnost pa se najkonkretneje razodeva v izrazu in njegovi izvirnosti. Ta razvojna faza je v glasbi južnih Slovanov vsekakor dala rezultate, ki govorijo za nastanek obojega, pri čemer ni važno to, ali se je ta in ona nacionalno pogojena glasba šele začela ali se je potem, ko se je začasno iztrgala iz evropskega okvira, preusmerila in vključila v proces osamosvajanja. Ob tem ne kaže prezreti velikega pomena skladateljevega lastnega izraza, ki se najprej nanaša na njegovo individualno kreativnost in se skoznjo veže z idejnimi izhodišči nacionalne smeri. V tej se v tem času tu in tam kažejo tudi odtenki vseslovansko zazrtih tendenc, ki pa se čedalje bolj izgubljajo, medtem ko je nacionalno v glasbi vedno aktualnejše in veljavnejše. To pa nima svojega izvora samo v narodnih gibanjih. Znatno so aktualizacijo nacionalnega spodbudili tudi zgledi raznih evropskih kompozicijskih šol, ki so se v to tudi usmerile, deloma pa še romantika. Usmerjanje v nacionalno je postalo na prehodu v 20. stoletje važno na celotnem južnoslovanskem prostoru tudi za izrazno strukturo glasbenih del. Vplivalo je na njihovo podobo, mnogi avtorji so ga učinkovito in zvesto realizirali.

IV

STILNA GIBANJA V 20. STOLETJU

Spreminjanje, ki se je začelo v 19. stoletju, posebno v njegovi drugi polovici, se je po vstopu v novo stoletje v vsakem oziru nadaljevalo. Z razpadom avstro-ogrske monarhije (1918) se je osnovala nova država, kraljevina Srbov, Hrvatov in Slovencev, pozneje imenovana Jugoslavija. S tem je poleg Bolgarije nastala na južnoslovanskem prostoru še ena državna tvorba, ki je bila v primerjavi s prejšnjo kraljevino Srbijo teritorialno in nacionalno mnogo obsežnejša. Z njo so se, vsaj v osnovi, uresničile osvobodilne težnje narodov tega prostora. Razvojno kontinuiteto teh dveh državnih enot je prekinila druga svetovna vojna (1941—1945), po kateri se je politična, družbena in deloma tudi nacionalna situacija bistveno spremenila.

Vse to je vplivalo tudi na razvoj glasbe. Samostojnost posameznih narodov, od katerih so si Slovenci, Hrvati, Srbi in Bolgari že prej utemeljili lastne glasbene kulture, je zaradi ugodnejših razmer vodila k formiranju umetne glasbe tudi tam, kjer to prej še ni bilo mogoče ali je bilo zelo skromno. Tako so se začela prizadevanja tudi za makedonsko glasbo, za katero so prvi skladatelji znani iz časa med obema vojnama (npr. Stefan Gajdov, 1905;[186] Živko Firfov, 1906;[187] Trajko Prokopiev, 1909—1979;[188] Todor Skalovski, 1909;[189] Petre Bogdanov, 1913[190]), utrdila in razrasla pa se je šele potem. Povsod so se osnavljale institucije, brez katerih si ni bilo mogoče zamisliti glasbenega življenja. Glede na strukturo in naloge so z ene strani upoštevale specifične značil-

---

186 ME I², 643—644.

187 ME I², 580.

188 ME III², 134.

189 ME III², 364.

190 ME I², 213.

nosti, razmere, možnosti in potrebe prostora, z druge pa v evropskem okviru veljavna merila. Glasbene institucije, ki so bile v tujih rokah, so po prvi vojni večidel prenehale obstajati, medtem ko so domače svoje napore stopnjevale in se še na novo osnavljale. Operni gledališči v Zagrebu in Ljubljani sta imeli že utrjeno tradicijo — to velja posebno za prvo — na kateri je bilo mogoče graditi naprej. Te vrste gledališča so poslej ustanavljali tudi v drugih južnoslovanskih mestih, kjer je bila operna reprodukcija prej le občasna. Nastale so stalne opere v Beogradu (1920), Sofiji (1921), Sarajevu (1846) in Skopju (1947), poleg njih pa nekatere še v manjših mestih. Osnavljajo se tudi simfonični orkestri in komorni ansambli. Pevski zbori nadaljujejo svojo dejavnost iz preteklosti in se še naprej množijo. Glasbeno šolstvo razvije nove oblike in stopnje, kar manjša potrebo po strokovnem izobraževanju v tujini. Glasbene akademije, konservatoriji in visoke glasbene šole se organizirajo v Ljubljani (1919), Zagrebu (1921), Sofiji (1922), Beogradu (1937), Sarajevu (1955) in Skopju (1966) in se zatem načrtno izgrajujejo.

Uresničitev tehničnih možnosti je vplivala na glasbeno situacijo kot celoto. Število domačih poklicnih glasbenikov se še dalje dviga, tuji sodelavci, ki so bili na začetku dvajsetih let bolj ali manj še povsod aktualni, pa so temu ustrezno vedno redkejši. Izvajalne možnosti se širijo in izboljšujejo, kvaliteta reprodukcije raste. Skladateljski krog se veča, rezultati njegovega dela so vedno izdatnejši. Le v času druge svetovne vojne se skrčijo, ustvarjanje je bilo v tem času ovirano. Vendar je ravno to razdobje obenem dalo značilen prispevek skladateljev, ki so se na jugoslovanskem prostoru neposredno vključili v osvobodilno vojno, med njimi M. Kozina, K. Pahor, P. Šivic, R. Simoniti 1914),[191] S. Zlatić, N. Devčić, N. Hercigonja (1911),[191a] O. Danon (1913),[192] T. Skalovski, P. Bogdanov. Le-ti so dajali prednost skladbam s tekstom, se pravi vokalu, zborom in samospevom, napisali pa so tudi nekaj klavirskih, komornih in orkestralnih del, ki so bila zasnovana na aktu-

---

[191] ME III², 354.

[191a] ME II², 115—116.

[192] ME I², 411.

alno tematiko in zato programska. Podobno kot v času reformacije v 16. in osvobodilnih gibanj v 19. stoletju, ko so seveda bila izhodišča drugačna, je bilo tudi zdaj: skladatelji, ki so nam v mislih, so se ozirali na izvajalne možnosti, na občutja ljudskih množic in na stopnjo njihove sposobnosti za sprejemanje glasbenih del, to pa je nujno vplivalo na tehnično in stilno realizacijo njihovih ustvaritev. V primeri s tem, kar je nastalo v preteklosti, pa so bili zdajšnji dosežki drugačni. Skladatelji, ki so si prizadevali v nakazani smeri, so bili v kompozicijski tehniki verzirani, njihov stavek je lahko bil neoporečen in umetniško vreden. Ti, ki so bili prej privrženi modernim stilnim nazorom (npr. F. Šturm, P. Šivic, K. Pahor), so v aktualno angažiranih skladbah od teh načel odstopili ali jih vsaj znatno ublažili. S stilnega vidika pomeni to obdobje zanje potemtakem začasen odmik od izhodišč, ki so jih dotlej zastopali. Ta odmik, značilen še za druge skladatelje, ki so se v tridesetih letih izrekli za napredne oblikovalne poglede, se je nekaj časa nadaljeval še po drugi vojni. Opisano situacijo pojasnjuje izjemna specifičnost časa in prostora, ki je prej ni bilo. Tedaj in tudi pozneje se je namreč glasba 20. stoletja na južnoslovanskem prostoru razvijala v širokem, sproščenem loku in se usmerjala v med seboj različna naziranja, tudi ta, ki se nanašajo na nacionalni stil in njegove posebnosti.

A
IZ 19. V 20. STOLETJE

Na prehajanju v 20. stoletje skladateljsko delo pri južnih Slovanih še ni bilo v sorazmerju s situacijo zahodnoevropske glasbe, ki so jo ravno v tem času spreminjale naravnost prevratne tendence. Te se tokrat v južnoslovanskih glasbenih kulturah še niso izrazile. Romantika je še vseobvladujoča in se kaže v najrazličnejših odtenkih, od svoje pozne pa do novoromantične faze. Novo klije počasi, razvidnejše le pri nekaterih skladateljih, ki težijo za sodobnejšim izrazom, in to na način, za katerega bi morda lahko rekli, da je bil postromantičen, ne pa tudi nov v smislu aktualnih evropskih gibanj.

Po tej poti nekako je na splošno šlo ustvarjanje skladateljev na južnoslovanskem prostoru v prvih desetletjih našega sto-

letja, ne glede na to, kdaj natanko so, ti prej, oni pozneje, nastopili. Časovno bi jih mogli uvrstiti v več zaporedno sledečih si generacij. Tudi po stilni strani so med njimi različnosti, ki pa niso tako bistvene, da bi spremenile splošno podobo. Vsi so pripadali enemu in istemu stilnemu nazoru, ki pa ga v vsej njegovi čistosti nihče ni realiziral. Vsakdo je šel skozi to ali ono fazo romantike, pri vsakomer so še znavni elementi iz neposredne preteklosti. Kdaj pa kdaj pa so dovolj razločni tudi prijemi, ki kažejo nagib k novejšim pogledom ali vsaj zanimanje zanje.

Kar se kaže po vstopu v novo stoletje, pa navzlic nekaterim sorodnostim ali podobnostim ni bilo ponavljanje ali preprosto nadaljevanje predhodnega stanja. V komponiranju nastajajo spremembe, ki zakasnitve nasproti zahodnoevropski glasbi sicer še niso mogle premostiti, a so bile za nadaljnji razvojni proces gotovo zelo pomembne.

Pri Slovencih je F. S. Vilhar[193] že v osemdesetih letih 19. stoletja, čeravno samo fragmentarno in nekako mimogrede, prvi nakazal v novo romantiko usmerjeno kompozicijsko graditev. Dosledneje pa se zanjo ni odločil in svojega ustvarjanja v tej smeri tudi ni nadaljeval; razlogi za to so bili, tako kaže, bolj zunanji kot iz njega izhajajoči. Za oblikovanje, ki je bilo nekje na meji poznoromantičnega in novoromantičnega ali že scela v slednjem, so bili važnejši nekateri skladatelji, katerih ustvarjalno delo se je začelo tik pred koncem 19. ali prav na začetku 20. stoletja. S svojimi skladbami to potrjujeta na primer Josip Ipavec (1873—1921)[194] in Emil Adamič (1877—1936).[195] Predvsem Adamič, ki mu je bil dan za ustvarjanje daljši čas in se je v njem naslanjal tudi na tematično gradivo ter izrazne prvine slovenske ljudske glasbe. Odločneje se je v novo romantiko orientiral Risto Savin (Friderik Širca, 1858—1948),[196] ki je kompozicijo študiral pri

---

[193] Prim. tekst k op. 155 tega orisa in v dodatku navedeno literaturo.

[194] ME II², 221.

[195] MGG 15, 35; RiemannL, supl. 1, 5; Larousse I, 7; ME I², 7—8. — Gl. tudi L. M. Škerjanc, *Emil Adamič*, Ljubljana 1937.

[196] MGG 11, 1444; Larousse II, 317; Ricordi IV, 122; LaM II, 979; ME III², 278. Za podrobnosti gl. in prim. ob koncu omenjeno posebno literaturo, npr. D. Cvetko, *Risto Savin — Osebnost in delo*, Ljubljana 1949, in isti, *Život i rad kompozitora Rista Savina*, Beograd 1958.

R. Fuchsu na Dunaju. Prelom s tradicijo, v katero je bila slovenska glasba še vklenjena ob njegovem vstopu vanjo, je napovedal s svojimi harmonsko drznimi samospevi. Pozneje ga je še zaostril in poudaril v svojih operah, za katere je izbral snovi iz slovenskega ljudskega pesništva *(Lepa Vida)*, slovenske zgodovine *(Gosposvetski sen)* in tragičnih dogodkov slovenskega ter hrvatskega naroda v času kmečkih uporov *(Matija Gubec)*. Po umetniški vrednosti izstopata prva (1907) in tretja (1922—1923), manj druga (1921), ki ji literarno nedognani libreto ni dovolil večjih izraznih razsežnosti. Snovna in vsebinska pogojenost tekstov je vplivala tudi na tematični material teh oper, v katerih so melodični in ritmični elementi ljudske glasbe, slovenske in tudi s širšega jugoslovanskega prostora, razmeroma pogostni. Avtor se je naslonil na njihove izrazne značilnosti, tudi citiral jih je ali stiliziral. Njegova kompozicijska tehnika in forma ne kažeta samo obsežnega znanja, ampak tudi izvirne prijeme. Vendar so v Savinovem kompozicijskem stavku dobro zaznavni tudi tuji zgledi, ki hkrati govorijo o tesni avtorjevi povezanosti s stanjem, značilnim za evropsko glasbo in posebno za opero novoromantičnega in postromantičnega obdobja. V omenjenih operah se na široko razpredajo motivi, ki so si sorodni z Wagnerjevimi *leitmotivi* in jih je njihov slovenski oblikovalec imenoval *situacijske*. Harmonsko so ta dela bogata, tu in tam je kromatika tako gosta, da zastira tonalno jasnost, ki pa je tudi v kočljivih primerih določljiva. Zvočne učinke še veča instrumentacija, iz katere glede na način realizacije odsevajo vplivi R. Straussa. Tako samospevom kot operam je Savin vtisnil tudi svoj lastni izraz, ki ga njegovo zgledovanje drugod ni zmanjšalo, kaj šele eliminiralo.

Savinov mlajši sodobnik je bil Anton Lajovic (1878 do 1960), ki je tudi izšel iz Fuchsove kompozicijske šole.[197] Med njegovimi prvimi pomembnejšimi skladbami so bila orkestralna dela: *Adagio* (1900), *Capriccio* (1901) in *Andante* (1901). Za to področje se poslej dolgo ni zanimal, k njemu se je vrnil šele leta 1922, ko je napisal izrazno močan *Psalm 41*

---

[197] MGG 8, 89—90 in *ib.*, 16, 1087; RiemannL 2, 9; Larousse I, 517; Ricordi II, 560; LaM II, 15; ME II², 414—415. — Gl. tudi L. M. Škerjanc, *Anton Lajovic*, Ljubljana 1959; M. Kartin-Duh, *Nekatere značilnosti samospevov Antona Lajovca*, MZ, XV, 1979, 71—77.

in 42 za tenorski solo, mešani zbor in veliki orkester, ter leta 1940, ko je, torej spet po obsežnem intervalu, nastala njegova čustveno široka simfonična pesnitev *Pesem jeseni*. Orkester ga je očitno manj zanimal, kar je napisal v tej smeri, zagotovo ni najznačilnejše za njegov opus. Njegova moč je bila v manjših in malih formah, v zborih in samospevih. Posebno v slednjih: melodije tečejo v napetih linijah, harmonije so svojevrstno zasnovane in se prelivajo v ostrih, kromatično bogatih akordih. [24] Tekst in glasba sta si enakovredna, ravnotežje

24 A. Lajovic, Klavirski izvleček iz samospeva Zašlo je žarko sonce, fragment



je tudi med solističnim glasom in klavirjem. Formalno so te Lajovčeve kompozicije jasne, njihov izraz, v katerem je prisotna tudi slovenska čustvenost, je izpovedno globok, vanj je avtor vtisnil vso svojo razsežno kreativnost. Po umetniški vrednosti so na ravni najboljših primerov evropskega samospeva te stilne orientacije. To priča tudi o pomenu, ki so ga imele za razvoj te kompozicijske zvrsti v slovenski glasbi.

Po fakturi in izraznih kvalitetah je bil Lajovcu blizu Janko Ravnik (1891).[198] Tudi njegove skladbe karakterizira bogato obarvan stavek. Med njimi so samospevi, zbori in kla-

[198] ME III², 172; MGG 11, 68—69.



XVII Kolo, ilustracija 149. psalma, freska 1341—1349, Lesnovo

PSAL: CXLIX.

Cantate Domino canticum novum: laus eius in Ecclesia sanctorum. &c.

PSAL: CL.

LAudate dominum in sanctis eius: laudate eum in firmamēto virtutis ei⁹. Laudate eū in virtutibus eius: laudate eum secundū multitudinem magnitudinis eius. Laudate cū in sono tubæ: laudate cū in psalterio & cythara. Laudate cū in tympano & choro: laudate eum in chordis & organo. Laudate eum in cymbalis benesonantibus: laudate eū in cymbalis iubilationis: oīs spirit⁹ laudet dominū.

PSAL: CIII.

Cantabo domino in vita mea, psallā Deo meo quā diu fuero. &c.



XVIII Jacobus Gallus, odtis lesoreza v tenorskem zvezku zbirke Opus musicum, IV, 1590

virska dela (pr. *Grande valse caractéristique*, 1916; *Nocturno*, 1912).

Ideje, ki so vodile te skladatelje, so v neki meri odsevale še pozneje. Vendar, to pove gradivo, ne vselej enako. Ustvarjalci, ki so na novo stopali v slovensko glasbo, so se med seboj kar precej ločili. Pri nekaterih je bila romantična usmeritev značilna le v njihovi zgodnji fazi, tako pri M. Kogoju, S. Ostercu in M. Bravničarju, ki so se kmalu preusmerili. Drugi pa so vztrajali v romantičnem oblikovalnem svetu in se samo v posameznih primerih ter le občasno približevali novejšim oblikovalnim pogledom. Med slednjimi je imel pomembno vlogo Lucijan Marija Škerjanc (1900—1973),[199] učenec J. Marxa in V. d'Indyja. Prevzel je sicer nekatere impresionistično pogojene prijeme, po svojem bistvu pa je le bil romantik postromantičnega tipa. Melodika se v njegovih skladbah razvija v spevnih linijah, harmonije so impresivne. To in ono je pri tem skladatelju značilno za vsako zvrst, najbolj očitno pa v samospevih (npr. *Vizija*), klavirskih (npr. *Préludes*, 1936; *Nocturnes*, 1935) in komornih delih (*godalni kvartet IV*, 1935, in *V*, 1945). Vanje je Škerjanc vdihnil mekah izraz, ki je največkrat liričen in se dramatsko razrase v redkih, naglo prekinjenih impulzih. Lirično so poudarjena tudi njegova orkestralna dela, instrumentalni koncerti, uverture in simfonije (I—V), od katerih posebno izstopa IV. (1942). Za vse skladbe tega avtorja velja, da so tehnično dognane, komponirane z velikim znanjem in spretno. Instrumentirane so, kolikor gre za orkestralne, domiselno, barvne možnosti so izvrstno izkoriščene, kar stopnjuje učinkovitost zvočnih kompleksov in s tem posameznih kompozicij. Škerjanc je vplival na vrsto skladateljev, ki so se pri njem šolali, vendar bolj na začetku njihove poti kot pozneje. V primerjavi z njim je bil drugačen Blaž Arnič (1901 do 1970),[200] ki se je v dobršni meri vezal na tradicijo ruskega romantičnega realizma in nemške pozne ter deloma tudi nove romantike. Njegov kompozicijski stavek je v glavnem homofonski, linearno oblikovanje je v njem bolj prehodnega pomena. Melodije so grajene v zajetnih sleditvah, akordi so bogati,

[199] MGG 12, 748—749 in *ib.*, 16, 1710; RiemannL 2, 690; Larousse II, 359; Ricordi IV, 230; LaM II, 1131; Grove's D VII, 828; ME III², 505—506.

[200] MGG 15, 284; RiemannL 1, 52—53 in supl. 1, 37; Larousse I, 295; Ricordi I, 114; LaM I, 80; Grove's D I, 216; ME I², 71.

večkrat zvočno skoraj prenasičeni. Forma je svobodna, nasproti izrazu ima sekundarni pomen. Skladatelju je bila osrednja misel naravnana v izpovednost. Vezala se je tudi na prvine, ki so značilne za čustvenost slovenskega človeka, a nujno niso identične z ljudsko glasbo. S takim kreativnim in oblikovalnim konceptom je Arniču uspelo realizirati individualno značilen izraz, ki zlasti izstopa v njegovih *simfonijah* št. *VI* (1950) in *VIII* (1951) ter simfoničnih pesnitvah *Pesem planin* (1940), *Ples čarovnic* (1936) in *Zapeljivec* (1937). V teh delih so se, tako se zdi, bolj kot v komornih in drugih izrazila avtorjeva elementarna doživetja. Ravno v tej smeri je ustvaril svoje najboljše kompozicije, ki so vredno in tehtno prispevale k razvijanju slovenskega simfonizma. Ne po izrazu, pač pa po stilu mu je bil blizu Marjan K o z i n a (1907—1966),[201] ki se je tudi gibal med pozno in novo romantiko ter postromantiko. Tudi zanj je bila forma postranskega pomena. V ospredju mu je bil realistično zasnovan izraz, ki je lahko bil včasih in ponekod tudi naturalističen. Kar se tiče zgledov, se je ta skladatelj oziral predvsem v češko romantiko in njene odtenke, to najbrž pod vplivom J. Suka, pri katerem se je šolal, ko je bil v Pragi. Njegova dela kažejo velik smisel za harmonski izraz in za sočno, zaneseno melodiko. Iz njihovega tematičnega gradiva je jasno razvidna tudi Kozinova naslonitev na slovensko in južnoslovansko glasbeno folkloro ter na njeno latentno čustvenost. Med drugim pričajo o tem njegova opera *Ekvinokcij* (1943), v kateri si lirično in dramatično bogato ter učinkovito kontrastirata, nadalje na tematiko osvobodilnega boja komponirana *Simfonija* (1946—1949), ki obsega štiri po formi in izrazu različne stavke ali točneje dele, in v izvirnem glasbenem jeziku napisana *Balada Petrice Kerempuha* za bas in orkester (1939).

Po času in orientaciji se poleg teh skladateljev v to skupino uvrščajo še nekateri nadaljnji, ki jim ravno tako ni bil v prednji misli nacionalni stil, kakršen se je že precej časa sèm realiziral na južnoslovanskem prostoru. K izrazu, v katerem je bilo na določen način obseženo nacionalno, pa so vsi ti ustvarjalci vendar težili, čeravno ne v okviru eksaktnega na-

---

[201] MGG 7, 1670—1671 in *ib.*, 16, 1051; RiemannL, supl. 1, 673; Larousse I, 507; LaM I, 1132; Grove's D IV, 832—833; ME II², 374.

cionalnega stila. Njihove težnje so bile v prvi vrsti pogojene individualno, odvisne pa še od vraščenosti skladatelja v duhovno bit rodnih tal, od te vsekakor bolj kot od njegovega neposrednega odnosa do tematike slovenskega ljudskega glasbenega izročila. Izrazile so se različno, pri tem bolj, pri onem manj razločno, v nobenem primeru pa zanje usmeritev v nacionalno ni bila odločilna. Važnejše je bilo hotenje, da bi si v mejah umetnostnega nazora, h kateremu so se priznali, in glede na svoje lastno duhovno bistvo formirali individualen izraz. Zazrti sicer še v oblikovalne ideje, ki so se na splošno na evropskem prostoru že odmaknile ali vsaj umikale, so bili v tem iskanju uspešni.

V hrvatski glasbi tega obdobja se je vprašanje nacionalnega izraza reševalo drugače. Zdi se, da je bil vzrok za to v nekoč prekinjenem razvijanju nacionalnega stila in v zaviranju konstruktivne romantike. Odklon od tega, kar je dotlej veljalo za dominantno, je postal evidentnejši šele v zadnjem času, na začetku 20. stoletja.[202]

Najprej se je to pokazalo v kompozicijskem delu, ki se sicer ne veže na nacionalno, pač pa z orientacijo v pozno in delno še novo romantiko zareže ostro ločnico nasproti dosedanjemu ustvarjanju I. Zajca ter njegovih epigonov in pomeni veliko spremembo na poti k novemu. Opravili so ga skladatelji, ki spadajo v generacijo med Zajcem in začetkom hrvatske nacionalne glasbene smeri.[203] Najpomembnejši med njimi je bil Blagoje Bersa (1873—1934),[204] ki se je energično distanciral od neposredne hrvatske glasbene preteklosti. Sprva se je šolal pri Zajcu, nato pa pri Fuchsu, ki je s svojimi pogledi vidno

---

[202] K temu prim. K. Kos, *Začeci nove hrvatske muzike*, Am, 7, 1976, 25—38; ista, *Hrvatska umjetnička popijevka od Lisinskog do Berse*, Rad JAZU, knj. 337, 1965, 335—392; ista, *Hrvatska glazba između dva rata u svjetlu muzikološko-publicističke misli Pavla Markovca*, v: Zbornik radova u povodu 75. godišnjice rođenja Pavla Markovca, 1979, 9—39.

[203] Ta generacija je bila aktualna med 1890 in 1920. Poleg B. Berse štejejo vanjo še Vj. Rosenberg-Ružić, F. Dugan, J. Hatze, D. Pejačević (1885—1923, gl. ME III², 55). Prim. K. Kos, *Začeci nove hrvatske muzike*, ib., 26 ss.

[204] MGG 15, 712—713; RiemannL, supl. 1, 106; Ricordi I, 251; LaM I, 200; Larousse I, 102; ME I², 190—191. — Prim. še M. Kuntarić, *Blagoje Bersa*, Zagreb 1959; v Zvuku 1974 objavljeni prispevki ob 100-letnici rojstva B. Berse.

vplival na njegovo ustvarjanje. Med njegovimi najboljšimi deli sta operi *Oganj* (1906) in čustveno široko razgrnjena simfonična pesnitev *Sunčana polja* (1919), ki jo, podobno kot še druga avtorjeva orkestralna dela, karakterizira pretehtana in barvita instrumentacija. S svojimi skladbami, ki so tehnično dognane, oblikovno prečiščene in izrazno prepričljive, je Bersa ustvaril zgledne primere kompozicijske graditve.

Spremembe, ki jih je povzročilo kompozicijsko delo tega skladatelja, so odpirale nove možnosti, prizadevanja za obnovitev nekoč že aktualnega nacionalnega stila so se intenzivirala in pričakovanja zvečala. Za novo nastajajoče se je odločil skoraj vsak mlad skladatelj, tako rekoč ves skladateljski rod, ki se je pojavil med prvo svetovno vojno in tik po njej. Po smeri so se ti skladatelji gibali med pozno in postromantiko, navznoter seveda diferencirano. V uresničevanju nacionalnega stila opazimo razne načine, od citiranja folklorne tematike in široko razumljenega stiliziranja do duhovnega pregnetanja lastnega bistva z raznovrstnimi elementi ljudske glasbe.

Ideolog te smeri, za katero je nasprotno obliki, v kateri se je pojavila v 19. stoletju, zelo posplošeno ponavadi rečeno, da je neonacionalna, kar po svojem bistvu le delno ustreza, je bil Antun Dobronić (1878—1955).[205] Umetnostni nazor, ki ga je zastopal in se je v osnovi kril s tistim Kuhača in Lisinskega, obenem pa vseboval še nekatere prvine sodobnih glasbenih gibanj, si je utrdil v praški kompozicijski šoli V. Nováka. Bil je prepričan, da je samo ljudski melos ta, ki obvaruje hrvatsko glasbo pred tujimi vplivi, ji omogoči avtohtonost in jo prerodi. Z naravnost silovito zagnanostjo je dosledno in ostro nasprotoval vsemu, kar se je razhajalo z njegovim mišljenjem, tudi sleherni misli na univerzalizem in še drugim pojavom, ki so bili značilni za evropsko glasbo dvajsetih let. Svoje gledanje je pojasnjeval, zagovarjal, širil v mnogih sestavkih in prenašal v prakso. Konkretiziral ga je v svojih skladbah, med katerimi so simfonije (I—VIII), opere, kantate, komorna in klavirska dela. Za tematično gradivo so mu rabile prvine ljudske glasbe. Navzlic opisanemu stališču do novega pa je svoj kompozicijski stavek poskušal približati sodobnosti. Nikakor ne v vsem,

---

[205] RiemannL 1, 407; Larousse I, 273; Ricordi II, 72; LaM I, 540; ME I², 457—458.

najmanj z vidika nove stilnosti in nove sistematike. V okviru novih obzorij ga je zanimalo predvsem vprašanje zvoka. Pogosto je snoval drzne disonantne akorde, ki pa jim je videl izvor v ljudski glasbi. Tako je svoji glasbi dal moderen zven. V resnici je bil Dobronić postromantik, prežet še z miselnostjo in s čustvenostjo pozne romantike. Glede na to, da je njegov nazor o umetniškem oblikovanju precej časa obvladoval hrvatsko skladateljsko prakso, je bila ta nasproti novemu evropskega prostora tudi zadržana. Vendar so njegova prizadevanja v primerjavi s preteklostjo pomenila napredek. Hrvatskemu glasbenemu nacionalizmu so se z njimi pokazale nove možnosti za realizacijo idej, za katere se je zdelo, da so se že preživele. Morda je ravno v tem največji pomen tega ustvarjalca, ki ga je v težnjah podprl še zlasti Božidar Širola (1889—1956).[206] Le-ta mu je bil najbližji tudi po načinu kompozicijskega oblikovanja, važen pa tudi kot raziskovalec hrvatske glasbene folklore in zgodovine hrvatske glasbe.

Dobroniću in Široli so se v času njune največje aktivnosti, to je med obema vojnama, še pridružili številni sodobniki, ki so bili posebno plodni na področju opere, baleta, simfonične in komorne glasbe ter instrumentalnega koncerta. Skladatelji, ki so se na nacionalno v tem obdobju vezali samo posredno ali le zelo omejeno, so bili redki, tako Franjo Dugan (1874 do 1948),[207] Franjo Lučić (1889—1972),[208] Ivo Parać (1892—1954),[209] Lujo Šafranek-Kavić (1882—1940).[210] Večina pa se je izrekla za orientacijo nacionalne smeri in v tem smislu tudi komponirala. Kljub tendenci za sodobnejšim izrazom, ki je narekoval rabo novejših kompozicijskih sredstev, so skladatelji te skupine ostali v mejah med pozno- in postromantiko nihajoče stilnosti.

---

[206] MGG 12, 733—734; RiemannL 2, 689; Ricordi IV, 229; LaM II, 1127—1128; Grove's D VII, 822; ME III², 504—505.

[207] RiemannL 1, 429 in supl. 1, 298; Larousse I, 283; Ricordi II, 100; LaM I, 565; ME I², 480. — Prim. še A. Klobučar, *Franjo Dugan — Život i rad*, Rad JAZU, knj. 351, 91—166.

[208] Larousse I, 562; LaM II, 153; ME II², 482—483.

[209] LaM II, 561; ME III², 35; J. Andreis, *Ivo Parać*, Rad JAZU, knj. 377, 1978, 5—128.

[210] LaM II, 936; ME III², 497.

To velja tudi za Krešimira Baranovića (1894 do 1975),[210a] ki je napisal številna bleščeče instrumentirana, tehnično in umetniško dognana ter izrazno izvirna dela s področja orkestralne (npr. *Simfonični scherzo*, 1921) in vokalno-instrumentalne glasbe (ciklus pesmi za bariton in orkester *Z mojih bregov*, 1929), opere (*Strižено-košeno*, 1932) in baleta (*Licitarsko srce*, 1924). Tudi Krsto Odak (1888—1965)[211] je rad segal za večjimi formami. Njegovo ustvarjanje je veljalo zlasti simfonični (npr. *Sinfonia brevis*, 1951) ter komorni glasbi (godalni kvarteti I—IV) in operi (*Dorica pleše*, 1933). Njegove duhovne skladbe (maše, moteti, psalmi) kažejo močan smisel za polifonsko oblikovanje. V sfero nacionalnega je vitalno ter uspešno prispeval Jakov Gotovac (1895).[212] Zaslovel je z opero *Ero s onoga svijeta* (1935), ki jo vsekozi prepleta folklorna motivika. Harmonsko bogata je, oblikovno jasna, izrazno sveža, njen libreto je privlačen. Njen avtor je napisal še vrsto drugih impresivnih kompozicij, tako na primer *Simfonijsko kolo* (1926) in več drobnih, toda zanimivo koncipiranih, tematično in izrazno značilnih zborovskih skladb, med katerimi izstopata *Koleda* (1925) in *Barbari mi smo* (1926). Gotovcu, čigar najboljša dela so s področja odrske, orkestralne in vokalne glasbe, je disonančni, [25] v smislu poznoromantičnega razumevanja zasnovani akord učinkovito sredstvo za stopnjevanje izraza. Podobno je z baletom, *Vrag na vasi* prodrl Fran Lhotka [1883—1962].[213] Najbrž zato, ker je ta balet blizu ljudski čustvenosti, posebno pa glede na to, da je harmonsko napet, oblikovno dognan, tematično kontrasten in privlačen. Njegov avtor je bil češkega rodu. Ko je prišel na Hrvatsko (1909), se je tu tudi naturaliziral in se, čeravno obenem

---

[210a] MGG 15, 453—454; RiemannL 1, 95 in supl. 1, 65; Larousse I, 76; Ricordi I, 181; LaM I, 132; Grove's D I, 422; ME I², 132. — Gl. tudi K. Kovačević, *Krešimir Baranović*, Am 7, 1976, 5—15; M. Veselinović, *Krešimir Baranović — Stvaralački put*, Zagreb 1979.

[211] MGG 9, 1838—1839; RiemannL 2, 336; Larousse II, 121; Ricordi III, 298; Grove's D VI, 173—174; ME II², 718.

[212] MGG 5, 561—562; Larousse I, 404; RiemannL 1, 659 in supl. 1, 445—446; Ricordi II, 338; LaM I, 829—830; Grove's D III, 723; ME I², 709—710. — Prim. še J. Andreis, *Jakov Gotovac*, Zagreb 1957.

[213] MGG 8, 702—703; RiemannL 2, 66; Larousse I, 543; Ricordi III, 3; LaM II, 99; Grove's D V, 157; ME II², 450—451. — Gl. še K. Kovačević, *Fran Lhotka*, Zvuk, 1959, zv. 24 / 25.

25 J. Gotovac, simf. meditacija Orači, fragment



navezan na češko tradicijo, pozneje usmeril v hrvatski nacionalni stil. O tem povedo njegove skladbe, med njimi na primer *Dve hrvatski rapsodiji* za violino in orkester (1928).

Ravnokar omenjeni skladatelji so sicer prispevali tudi v vokal, a so se pretežno koncentrirali v velike forme. V male forme pa se je izrečno usmeril Ivan Matečić-Ronjgov (1880—1960),[214] ki je desetletja preučeval istrsko glasbeno folkloro. Posebno se je zanimal za istrsko lestvico, za katero so značilni ozki intervali, dekatonska delitev oktave, stabilnost tonskega sistema zaradi navezanosti na instrument *(sopile)* in dvoglasnega petja s koncem na unisonu. Svoja spoznanja je skladatelj izvirno realiziral. Med njegovimi ustvaritami še posebno izstopa *Čaće moj* (1933) za otroški zbor in soliste. Napisan je na tekst, ki ga je inspirirala rudarska nesreča, v kateri so mnogi otroci izgubili očete. Grajen je na karakterističnem motivu, njegove harmonije imajo svoj prvinski izvor v tipiki istrske folklore, ki je zaradi posebnosti svoje strukture pritegnila še druge skladatelje, tako S. Zlatića, N. Devčića, I. Kirigina, K. Pahorja, D. Švaro. Čeravno ta zbor ni obsežneje dimenzioniran, je glede na svojo tonalno-harmonsko zasnovo

---

[214] LaM II, 261; ME II², 546—547.

in subtilni izraz umetniško značilen primer hrvatske vokalne literature te smeri in časa.

Intenzivno so v nacionalni stil ukoreninjeni še nekateri mlajši hrvatski komponisti. Ivo Brkanović (1906)[215] je po stilu poznoromantični realist z razvidnim smislom za epsko poudarjeno oblikovanje izraznih kvalitet. To ga je uravnavalo tudi v izbiranju form. Napisal je sicer številne zbore in samospeve, ki pa niso značilnejši del njegovega opusa. Najbolj prepričuje z velikimi formami, s svojimi vokalno-instrumentalnimi deli (npr. *Triptihon* za sole, zbor in orkester, 1936), z operami (*Ekvinokcij*, 1945) in s simfonijami (I—V). Slavko Zlatić (1910)[216] pa je ravno v smeri manjših form napisal svoja najboljša dela, zbore, samospeve in komorne skladbe. Za tematično gradivo je pogosto uporabil elemente istrske folklore. V folklori so iskali spodbude še razni drugi avtorji, tako na primer Zlatko Grgošević (1900—1979)[217] in Mladen Pozajić (1905—1979).[218]

V to generacijsko vrsto spada tudi stilno raznovrstnejši in nekako tudi naprednejši Boris Papandopulo (1906),[219] skladatelj tehnično prefinjenih in po izrazu efektnih opernih, simfoničnih, vokalno-instrumentalnih, komornih in vokalnih del. Za nacionalno smer si kdove kaj ni prizadeval, a jo je ponekod vendar učinkovito realiziral, tako v *II. koncertu* za klavir in godalni orkester (1947) in v kantati *Stojanka majka Knežopoljka* (1950).

Kar se tiče stila in nacionalne orientacije, je bil s temi skladatelji sicer do neke mere soroden, obenem pa čisto drugačen Josip Slavenski (Štolcer, 1896—1955).[220] Po poreklu je bil Hrvat, živel pa je od leta 1924 do smrti v Beogradu in se je

---

[215] MGG 15, 1099—1100; RiemannL 1, 231 in supl. 1, 155—156; Larousse I, 133; Ricordi I, 324; LaM I, 290; ME I², 251—252.

[216] Fasquelle III, 936; LaM II, 1573; ME III², 764—765.

[217] Fasquelle II, 355; ME II², 26—27.

[218] LaM II, 706; ME III², 119.

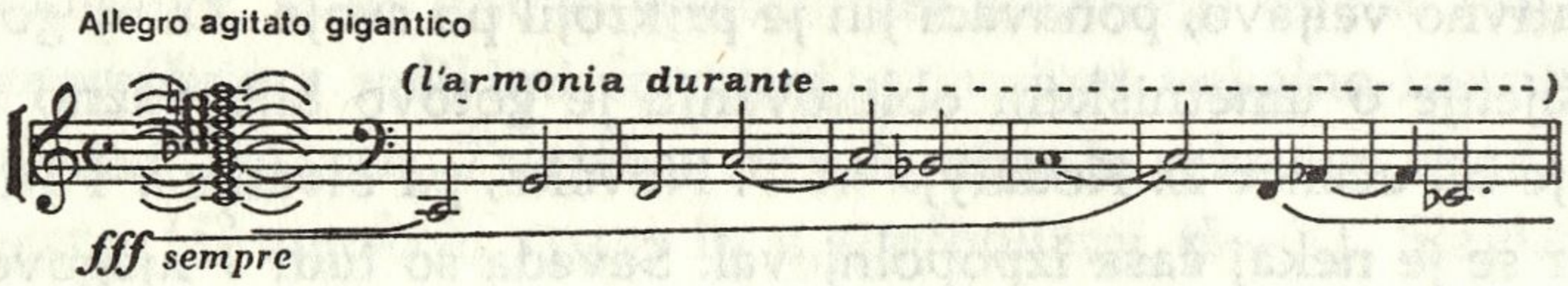
[219] MGG 10, 729—730; RiemannL 2, 368; Larousse II, 160; Ricordi III, 370; LaM II, 558; Grove's D VI, 543; ME III², 33—35.

[220] MGG 12, 764; RiemannL 2, 692; Larousse II, 359—360; Ricordi IV, 232; LaM II, 1135; Grove's D VII, 835—836; ME III², 369—370. — Prim. tudi E. Gordina, *Tvorčestvo J. Slavenskogo v ego svjazjah s narodnoj muzykoj Jugoslavii*, publ. Iz istoriji zarubežnoj muzyki, Moskva 1971.

tu, kolikor mu je bilo to glede na njegovo naravo in duhovno bistvo mogoče, tudi naturaliziral. V ustvarjanju se ni omejil ne na hrvatstvo ne na srbstvo. Hotel je pripadati slovanskemu svetu in človeštvu nasploh in tako je tudi čutil. Meril za stilno ali kakršno že koli drugačno pojmovno opredelitev, ki so bila v njegovem času v navadi, se na splošno ni držal ali se je po njih ravnal manj kot njegovi sodobniki. Zanj so imela le zelo relativno veljavo, ponavadi jih je prikrojil po svoje. Za njegovo mišljenje o umetniškem oblikovanju je gotovo bilo važno to, da je bil učenec Z. Kodályja in V. Nováka, pa bivanje v Parizu kjer se je nekaj časa izpopolnjeval. Seveda so tudi v njegovem skladateljskem delu odsevali razni vplivi, tako na primer Bartóka in tudi Musorgskega. A le tu in tam in samo rahlo. Bil je zelo samosvoj, veliko preveč, da bi lahko bili zunanji vplivi trajnejši in odločilnejši. Mnogo je razmišljal o vprašanjih glasbe in njene konkretizacije. To ga je vodilo k poglabljanju v bistvo ljudske govorice, ki je ni omejeval na svojo ožjo in širšo domovino, ampak razširil navzven, tja, kjer jo je, po njegovem mnenju, najti v njeni prvobitni formi. Tu je iskal in našel vire za svojo melodiko in še posebno za harmoniko, za katero so značilni rezki, ostri zvočni kompleksi. Tonalnost je v njegovih kompozicijah večkrat zastrta, bitonalnost in politonalnost sta pogostni. To raznolikost še izdatno večajo skladateljeve lastne konstrukcije ter modalne in pentatonske lestvice folklornega izvora, ki dajejo njegovi glasbi arhaičen prizvok. Vertikalno se v njegovem stavku umika linearnemu, ritmika je močno diferencirana, nastopajo tudi poliritmične kombinacije. Rezultat vsega tega je bil svojevrsten glasbeni jezik, s katerim je Slavenski izpovedoval svoja marsikdaj prav dramatično stopnjevana doživetja in gradil široko koncipirana dela. Na formo se pri tem ni posebno oziral. Njegova čustvenost je bila daleč od tradicionalne, v osnovi in bistvu pa vendar romantična, izvirajoča iz njegove individualnosti, skozi katero je gledal sebe in svet z vsemi problemi, ki so ga zanimali in se jim je ves čas posvečal. Ti problemi so mu inspirirali včasih nenavadne teme, ki so bile predmet njegovega glasbenega upodabljanja, tako na primer *Haos* za veliki simfonični orkester in orgle (1932). Zaradi svoji izvirnosti so njegove kompozicije zgodaj vzbudile pozornost, zlasti *Godalni kvartet I*

(1923) in *Sonata religiosa* (1925). Slednja ni presenetila samo glede na zasedbo — je za violino in orgle — temveč predvsem zavoljo svojevrstnega harmonskega stavka in uporabe orgelpunkta na začetku, akorda, ki je formiran iz alikvotne vrste na tonu C in se pod njim razvija glavna sonatna tema. [26]

26 J. Slavenski, Sonata religiosa za violino in orgle, fragment



V tej skladbi je zajeto še slovansko obarvano ozračje, ki je značilno tudi za razna druga dela tega avtorja, tako za *Slavensko sonato* za violino in klavir (1924), *Štiri balkanske plese* za simfonični orkester (1938) in *Simfonični epos* (1945). Po zasnovi je s temi skladbami sorodna simfonična suita *Balkanofonija* (1927), sestavljena iz sedmih stavkov (Srbski ples, Albanska pesem, Turški ples, Grška pesem, Romunski ples, Moja pesem, Bolgarski ples). Tematično je v tem inventivnem delu uporabljeno gradivo iz kontrastnih ljudskih plesov, šesti stavek je navdahnila folklora skladateljevega rojstnega kraja. Slavenskega poglavitno delo je *Simfonija Orienta*, sprva imenovana *Religiofonija* (1934), komponirana za sole, zbor in orkester. Najprej je imela šest stavkov, ki jim je pozneje sledil še sedmi. Prvih pet stavkov (Pogani — Musica rhythmica, Židje — Musica coloristica, Budisti — Musica architectonica, Kristjani — Musica melodica, Muslimani — Musica articulatiae) se tematično nanaša na velike religije, šesti (Muzika — Musica polyphonica) pa na ustvarjalčev odnos do umetnosti, ki ji je veljalo vse njegovo delo in mu je pomenila več kot religija ter filozofija. Zadnji, sedmi stavek (prvotno Pesem življenju, zatem Pesem delu — Musica harmoniae) je namenjen razmišljanju o odnosu modernega človeka do življenja in dela. V tej svoji kompoziciji se je Slavenski subtilno, z lastno filozofsko mislijo, lotil problemov v zvezi s prvotnimi elementi religije, pa tudi problemov samega sebe in človeka nasploh. Za karakteriziranje so mu rabile tipične tonalne strukture, na primer v drugem stavku (Židje) lestvica, ki obsega v oktavi devet tonov (e-fis-g-a-b-c-des-es-fes) in v tretjem

(Budisti) pentatonika. Melodično in ritmično se teme vežejo na miselna in emotivna ozadja vsakega posameznega stavka. To delo napeto stopnjuje pozornost poslušalca. Pritegne ga tudi zaradi izvirne instrumentacije in še posebno zato, ker je njegov izraz čisto individualno pogojen. Ravno izraz živo priča o idejnih komponentah, ki so vplivale na ustvarjanje Slavenskega in ga vodile. Iz njega lahko spoznamo, kako drugače kot vrstniki se je podal v izredno razvejan prostor nacionalnega in v brezmejnost človeškega. S tem se je od svoje generacijske skupine seveda oddaljil in jo v marsičem presegel. Po stopnji individualne kreativnosti in izrazne moči, ki ju je izkazal v svojih realizacijah, je ta skladatelj izjemna osebnost. Vendar brez nasledstva: nikogar ni bilo, ki bi nadaljeval njegovo oblikovalno misel in jo še razširil.

Tudi v bolgarski glasbi tega časa je dominirala nacionalna smer in tudi tu je bila v podobnem razponu med pozno romantiko in postromantiko. Novejši stilni tokovi še niso odmevali, postromantične tendence so se aktualizirale razmeroma pozno, šele v dvajsetih letih. Okvir, v katerem se je v prvih desetletjih 20. stoletja razvijala bolgarska glasba, ni bil v primerjavi z neposredno preteklostjo nič novega, bil je le nadaljevanje začetega. Seveda s pripombo, da stanje ves čas ni bilo enako. Navznoter se je situacija izpopolnjevala in napredovala, še zlasti kolikor je šlo za vprašanje tehnike komponiranja, razvijanja posameznih kompozicijskih zvrsti in postopnega prevzemanja postromantičnih oblikovalnih metod. Rezultati so se večali. Nastajala so orkestralna, simfonična in komorna dela, baleti in opere, vokal je ohranil svojo veljavo. Programska glasba je imela poudarjeni pomen.

Kar sta začela Manolov in D. Hristov in je s svojim delom podprl V. Stoin,[221] so nadaljevali mlajši skladatelji. Najprej Petko S t a j n o v (1896),[222] čigar v bolgarsko ljudsko glasbo zagledano delo se je plodno izrazilo zlasti v vokalu. Pomemben prispevek k razvoju nacionalnega stila pa je Stajnov dal tudi s široko zasnovanimi orkestralnimi skladbami, v katerih se je predstavil kot lirik, ki mu tudi dramatske gradacije niso bile

---

[221] Prim. op. 164 tega orisa.

[222] MGG 12, 1147; Larousse II, 372; Ricordi IV, 272; LaM II, 1189; BE, 397—401; ME III², 439.

tuje. V njegovih skladbah zasledimo učinkovite razpoloženjske kontraste, tako v simfonični pesnitvi *Trakija* (1937), ki jo označuje razsežna čustvena skala in je zanjo avtor uporabil značilne motive iz stare bolgarske glasbe. [27]

27 P. Stajnov, simf. pesnitev Trakija, fragment



Opus njegovega sodobnika Panče V l a d i g e r o v a (1899 do 1978) ni bil samo večji, ampak tudi pomembnejši.[222a] Pomembnejši predvsem z vidika kompozicijske tehnike. Visoka raven njegovega profesionalizma je bistveno pospešila umikanje amaterstva v bolgarski kompozicijski praksi. Zgledi, ki jih je dajal, in z njimi veliko tehnično znanje, to in ono je bilo upoštevano in je vplivalo na delo njegovih sodobnikov. Vladigerov se je glasbeno izšolal v Berlinu. Tam je v letih 1921—1923 tudi deloval kot komponist in pianist ter še kot dirigent pod Maxom Reinhardtom v Nemškem teatru. Po vrnitvi v domovino je v Sofiji na široko razvil svoje delovanje, ki se je zelo uspešno izrazilo v skladanju. Segel je v vsa področja, od vokalne in orkestralne do scenične glasbe. Napisal je mnoga oblikovno trdna dela, ki jih odlikuje eleganten in virtuozen stil. Med njimi so *koncerti za klavir in orkester* št. 1—4 (1918, 1930, 1937, 1953) in *Koncert za violino in orkester* (1921). Velik talent, tenek čut za barvitost zvoka, o kateri priča tudi blesk instrumentacije, iznajdljivost v kontrastiranju tem,

---

[222a] MGG 14, 750—751; RiemannL 2, 938; Larousse II, 486; Ricordi IV, 534; LaM II, 1436; Grove's D IX, 35; BE, 200—204; ME III², 688. Prim. tudi B. Abrašev, *Funkcionalna zavisimost meždu forma i orkestracija v tvorčestvoto na P. Vladigerov*, B'lgarsko muzikoznanie, zv. 2, Sofija 1973.

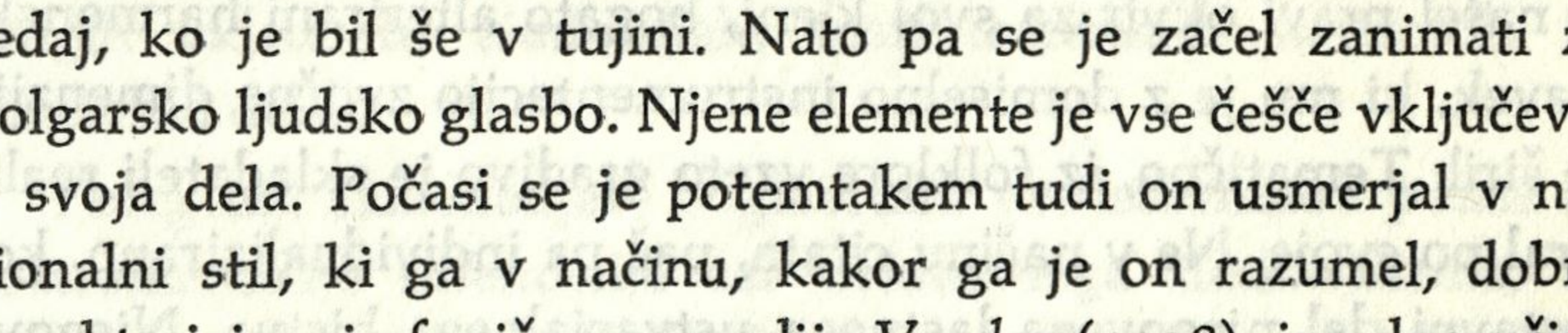
do potankosti premišljena arhitektonika, vse to dokazuje skladateljevo osebnost in potrjuje učinkovitost njegovih del, ki so zaradi svoje vitalne ekspresivnosti široko odmevala. Stilno je bil Vladigerov na meji med pozno in novo romantiko, po tej strani se v njegovi glasbi čutijo vplivi nemške in tudi ruske romantike, pa delno še francoskega impresionizma. Harmonsko in ritmično so njegove skladbe nasičene in pestre, melodika je spevna, izraz vabljiv. Te značilnosti je avtor nakazal že v svojih zgodnjih kompozicijah, na primer v *Koncertu za klavir in orkester št. 1.* [28] Pozneje postajajo čedalje izrazitejše in vedno

28 P. Vladigerov, Koncert št. 1 za klavir in orkester, fragment



bolj dognane. V svojem razvoju je Vladigerov tudi sicer zanimivo evoluiral. Najprej je bil zelo kozmopolitski, to predvsem tedaj, ko je bil še v tujini. Nato pa se je začel zanimati za bolgarsko ljudsko glasbo. Njene elemente je vse češče vključeval v svoja dela. Počasi se je potemtakem tudi on usmerjal v nacionalni stil, ki ga v načinu, kakor ga je on razumel, dobro karakterizira simfonična rapsodija *Vardar* (1928), izredno učinkovita, z motiviko bolgarskih ljudskih pesmi in plesov prepletena skladba. [29] Te vrste tematiko je uporabljal tudi še

29 P. Vladigerov, tema iz simf. pesnitve Vardar



drugod, tako v svoji operi *Car Kalojan* (1936), ki jo je komponiral na tekst iz bolgarske preteklosti. Njena struktura kaže, kako veliko pozornost je skladatelj posvetil vprašanju odnosa med vokalnim in instrumentalnim. Težil je za tem, da bi si bili ti dve komponenti čimbolj v ravnotežju. Uspelo mu je, vokalni ansambli so v tej operi enako pomembni kot simfonično zasnovani orkester, nastala je enovita celota, katere dramaturška zasnova se je s tako realizacijo močno utrdila in njena efektnost zvečala. Vladigerov je bil osrednja osebnost bolgarske skladateljske generacije svojega časa, veljava mu gre po tehnični in umetniški strani, razvojno pa zlasti v smeri klavirske, komorne in orkestralne glasbe ter instrumentalnega koncerta. V vsa ta kompozicijska področja je prispeval primere na visoki ravni in z njimi nakazal to, za čimer naj bi težili tako njegovi sodobniki kot nadaljevalci.

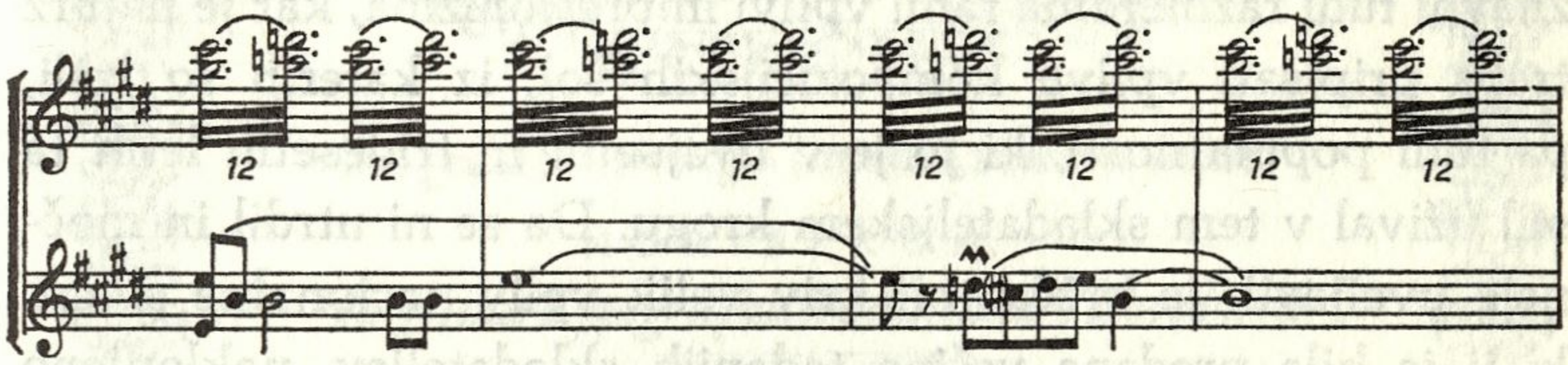
Podobno je bil pomemben tudi nekaj mlajši Ljubomir P i p k o v (1904—1974).[223] Tudi on je bil pozen romantik z nekaterimi odtenki impresionizma. Šolal se je pri P. Dukasu in bil izvrstno izveden v kompozicijski tehniki. S te, kompozicijsko-tehnične strani nasproti Vladigerovu ni bil bistveno drugačen, oba sta bila neoporečno verzirana. Vendar sta si omenjena skladatelja v medsebojni primerjavi tudi zelo različna. Pipkov je bil že kmalu bliže novejšim stilnim nazorom kot Vladigerov. Bolj dramatik kot lirik se je sproščeno predajal elementarni sili svojih čustev, stopnjeval jih je v baladno zanesena razpoloženja in oblikoval v trdnih, prostrano razpetih formah. V njih je našel pravi okvir za svoj kleni, bogato alterirani harmonski stavek, ki mu je z domiselno instrumentacijo zvočne dimenzije še širil. Tematično, iz folklore vzeto gradivo je skladatelj realiziral po svoje. Ne v načinu citata, pač pa individualizirano, kot sestavni del njegovega lastnega ustvarjalnega bistva. Njegova glasba kaže značilen, samobiten izraz, ki je oseben in hkrati ljudski, slednji zato, ker temelji na duhovni tipiki bolgarskega človeka, njegove glasbe in njegovega jezika. Način oblikovanja priča o sorodnostih, ki vežejo Pipkova z ruskim romantičnim realizmom, najbolj tistim Musorgskega. Ta je nanj v določeni

---

[223] MGG 10, 1290—1291 in *ib.*, 16, 1494; Ricordi III, 445; LaM II, 660—661; DCM, 575; BE, 352—356; ME III², 79—80. — Prim. še K. Iliev, *Ljubomir Pipkov*, Sofija 1958.

meri vplival posebno pri komponiranju opere *Janinih devet bratov* (1937), katere libreto obravnava tematiko iz bolgarske zgodovine 14. stoletja. Težišče je na dramatičnem monologu, ki nadomešča arije in vokalne ansamble, ter na orkestru. S tem svojim delom je skladatelj pomembno prispeval k realizaciji nacionalne glasbene drame, za katero so si bolgarski avtorji prizadevali že nekaj časa sèm. [30] Poznejša *Antigona 43*

30 L. Pipkov, fragment iz opere Janinite devet bratja



(1963), po Sofoklovi tragediji, je psihološka glasbena drama, v kateri je recitativu Pipkov odmeril važno vlogo. Za njen kompozicijski stavek je značilno menjavanje linearnega in vertikalnega s poudarkom na polifonskem oblikovanju. Avtor je tu težil za sodobno zvenečim izrazom in za ta namen uporabil novejše formiranje akordičnih kompleksov. Z bitonalnimi in politonalnimi strukturami je tonalno trdnost, ki je karakteristična za njegove prejšnje kompozicije, tu razrahljal. Nacionalno pogojena komponenta je prisotna tudi v tej operi, v kateri nakljub novostim še vedno prevladujejo elementi, ki so bili tipični za ustvarjalčevo preteklost in so izraziti tudi v njegovih drugih skladbah, simfonijah, instrumentalnih koncertih in komornih delih.

Poleg teh skladateljev, poglavitnih predstavnikov pozne in postromantične orientacije ter evidentnega nacionalizma, ki se je zlasti izrazil v delih P. Stajnova in L. Pipkova, so v tem času delovali še številni drugi skladatelji. Tako Veselin Stojanov (1902—1969),[224] avtor *Simfonije v h-molu* (1962) in opere *Salambo* (1940), Filip Kutev (1903),[225] Bojan Iko-

---

[224] MGG 12, 1390—1391; Ricordi IV, 294; LaM II, 1219; BE, 407—411; ME III², 461. Gl. še Informacionyj muzykalnyj bjulletin', Sofija 1977, št. 8., str. 8.

[225] RiemannL, supl. 1, 697; BE, 286—289; ME II², 402. — K temu še gl. S. Stojanov, *Filip Kutev*, Sofija 1962.

nomov (1900—1973),[226] v smeri baleta prizadevni Marin Goleminov (1908),[227] za katerega so verjetno še posebno značilne komorne skladbe (*Starobolgarski godalni kvartet št. 3*, 1944), melodično inventivni Svetoslav Obretenov (1909 do 1955),[228] ki je prepričal zlasti s svojimi orkestralnimi deli (npr. *Trije simfonični plesi*), in Paraškev Hadžiev (1912),[229] čigar skladbe govorijo o njegovi dosledni naravnanosti v smislu nacionalnega stila. Tudi ti ustvarjalci se med seboj seveda diferencirajo. V posameznih primerih so pri tem in onem zaznavni tudi razmeroma rahli vplivi impresionizma, kar je najbrž treba pripisati vplivu kompozicijskih šol, iz katerih so izšli, pa tudi popularnosti, ki jo je v dvajsetih in tridesetih letih ta stil užival v tem skladateljskem krogu. Da se ni utrdil in močneje uveljavil, je bržčas bil kriv velik vpliv nacionalne smeri, ki ji je bila predana večina tedanjih skladateljev, naklonjeno pa tudi ozračje bolgarskega prostora, za katerega bi bilo tvegano trditi, da je podpiral tradiciji nasprotujoča nova umetnostna naziranja. Vse to je kajpada vplivalo na tedanji kompozicijski krog in ga zadrževalo, da bi odločneje prešel mejo pozno-romantičnega. Relativno drznejši so bili redki ustvarjalci, tako Pipkov, Vladigerov in na primer še Dimit'r Nenov (1902 do 1953).[230] Slednji je bil sprva izrazit kozmopolit in zato od nacionalnega stila odmaknjen, pozneje pa je v svojih skladbah ljudsko tematiko včasih le uporabil, tako tudi v *Koncertu za klavir in orkester* (1936).

Ta skladateljska generacija je bila za razvoj bolgarske glasbe vsekakor pomembna, stilno pa v primerjavi z zahodnoevropsko situacijo v precejšnjem zaostanku.

Srbska glasba kaže po vstopu v 20. stoletje nasproti ostalim kulturam južnoslovanskega prostora določene sorodnosti, pa tudi razlike. Ob pozno- in novoromantični orientaciji se v njej že razmeroma zgodaj uveljavljajo tudi novejši oblikovalni po-

---

[226] RiemannL-supl. 1, 556; Larousse I, 462; LaM I, 996; BE, 255; ME II², 196.

[227] RiemannL-supl. 1, 440; Ricordi II, 333; LaM I, 821; BE, 213—216; DCM, 275—276; ME I², 702; MGG 5, 490 in *ib.* 16, 502.

[228] BE, 340—343; ME II², 716.

[229] RiemannL-supl. 1, 633; Larousse I, 426; LaM I, 885; ME II², 58; BE, 433—435.

[230] LaM II, 442; BE, 334—335; ME II¹, 292.

MORALIA

IACOBI HANDL

CARNIOLI, MVSICI PRÆSTANTISSIMI, QVINQVE, SEX ET OCTO VOCIBVS CONCINNATA, ATQVE TAM SERIIS QVAM FESTIvis cantibus voluptati humanæ accommodata, & nunc primum in lucem edita.

TENOR.

Cum gratia & Privilegio Imperiali, ad annos decem.

NORIBERGÆ,

In officina Typographica Alexandri Theodorici.

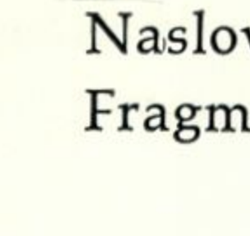
M D XCVI.

Quatuor Vocum. XIII. Tenor.





II. Pars.



XIX Naslovni list zbirke Moralia (1596) J. Gallusa (Handla)
XX Fragment iz zbirke Opus musicum J. Gallusa



XXI Naslovni list zbirke Sacrae Cantiones I. Lukačića (1620)

gledi. Nacionalni stil, ki se je od svojih začetkov dalje tako rekoč neovirano utrjeval in z visokimi umetniškimi realizacijami dobil nesporno veljavo, se je sicer zdaj srečal z drugačnimi izhodišči, a tudi v njih je ostal aktualen. To je pomenilo kontinuiteto dosedanjega razvoja in hkratno vraščanje v sedanje ustvarjanje, ki se stilno spreminja, nacionalna smer pa vanj vključuje. Ni si lastila pravice usmerjevalca, ob katerem ne bi smelo obstajati nič drugega, bila je le ena od več možnosti. Tudi tako pa je še nadalje ostala vplivna.

Kaže, da je potrebno s tega zornega kota razumeti stanje srbske glasbe te razvojne faze, v kateri je bilo tehnično in ideološko skladateljem pripravljalno delo prihranjeno. Opravili so ga že njihovi predhodniki in so se zato lahko bolj posvetili formiranju lastnih osebnosti. Iskali so poti v širši stilni prostor in to jim je uspelo bolj kot njihovim hrvatskim in bolgarskim sodobnikom. Tematično gradivo so mnogi našli v srbski glasbeni folklori in ga konkretizirali različno, kar je bilo pomembno in karakteristično tudi s stilnega vidika. Tako je bil Stevan Hristić (1885—1958)[231] pozni romantik, ki so ga zgledi francoske romantike privlačili bolj kot nemški. V njegovih delih, na primer v operi *Suton* (1925), so razločni tudi vplivi verizma, v rafinirani instrumentaciji pa tudi impresionizma. Na Hristićevo stilno raznolikost je prejkone vplivala raznoterost njegovega šolanja, ko je v Leipzigu, Rimu, Parizu in Moskvi spoznaval razne vzore in zglede. Ti so v njegovem delu zapustili očitne sledove, poleg že omenjenih vplivov so razvidni tudi ruski, na primer v *Opelu v b-molu* (1915). Vendar si je Hristić prizadeval tudi za srbski nacionalni stil in izraz, ki ga je še posebno učinkovito realiziral v svojem baletu *Ohridska legenda* (1947). Podlaga zanj je bila ljudska legenda. Glasbena faktura tega baleta je preprosta, grajen je na motive ljudskih pesmi in plesov. Zanimivo melodiko in harmoniko podpirajo pogosto menjajoči se ritmi, učinkovitost še stopnjuje pretehtana instrumentacija. Sočasna raba sceničnih in koreografskih možnosti je baletu bistveno pripomogla k velikemu uspehu. Iz glasbe za to delo je pozneje Hristić naredil štiri koncertne suite,

---

[231] MGG 6, 803—804 in *ib.*, 16, 744; RiemannL 1, 831 in supl. 1, 554; Larousse I, 456; Ricordi II, 441; LaM I, 980; Grove's D IV, 393, ME II², 166—167.

iz katerih je razvidno, kako dragocen je bil tudi zanj Mokranjac. Iz X. rukoveti je namreč vzel nekaj motivov za gradivo za oblikovanje omenjene suite. [31]

31 S. Hristić, fragment iz baleta Ohridska legenda



S stilnega vidika je bil raznolik tudi Miloje Milojević (1884—1946),[232] lirik po naravi in skladatelj klavirske, komorne ter vokalne glasbe. Bil je pozni, deloma tudi novi romantik, o čemer pričajo njegova orkestralna dela, ki pa so zanj manj značilna. Bolj tipični so za njegovo ustvarjanje samospevi in klavirske skladbe, v katerih pa je nagibal k impresionizmu, včasih tudi k moderni. O kaki stilni enotnosti ali doslednosti pri njem torej ni mogoče govoriti. Nihal je med starejšim in novim, mikal ga je tudi kozmopolitizem. V okolju, v katerem je živel in delal, pa se tudi nacionalnim vplivom ni mogel izogniti. To potrjujejo že njegove zgodnje skladbe, tako na primer *Mélodies populaires serbes* (1921). Zatem je od te smeri odstopil za daljši čas. Iskal je v sferi občečloveških doživetij, a tudi zdaj se je tu in tam in nekako, na primer s privzemanjem elementov srbskega pravoslavnega petja, vračal v srbski duhovni svet. Intenzivneje pa je začutil potrebo po oblikovanju nacionalnega izraza šele v svojem poznejšem ustvarjanju. To prepričevalno kaže harmonska, ritmična in oblikovna zasnova njegovih predvsem klavirskih skladb tega časa (*Melodije in ritmi z Balkana*, 1942; *Sonata ritmica in modo balcanico in F*, 1944), v katerih je tenko prisluhnil duhu ljudske glasbe svoje domovine. [32] Za srbsko glasbeno kulturo je Milojević pomemben tudi kot izviren in duhovit glasbeni pisec.

Hristić in Milojević, vsak od njiju je dal svoj prispevek v moderni srbski glasbeni nacionalizem. Poleg njiju ga je dal tudi Kosta Manojlović (1890—1949),[233] čigar koncept je

---

[232] MGG 9, 341—342; RiemannL 2, 225; Larousse II, 52; LaM II, 338; Grove's D V, 782; ME II², 584—585. — Gl. in prim. tudi P. Konjović, *Miloje Milojević*, Beograd 1954.

[233] MGG 8, 1601—1602; RiemannL 2, 143; Larousse II, 15; Ricordi III, 93; LaM II, 213; Grove's D V, 555; ME II², 525—526.

32 M. Milojević, Melodije i ritmovi sa Balkana za klavir, zv. 2, št. 7, fragment



bil v tem pogledu še jasnejši, čeravno ne tudi kdove kaj plodno realiziran. Najmočnejši uresničevalec te smeri je bil v tej generaciji pač Petar K o n j o v i ć (1883—1970).[234] S tradicijo, ki jo je ustvaril Mokranjac, se je vezal še globlje kot njegovi sodobniki in vrstniki. To je razvidno iz marsikatere njegove skladbe, tudi iz njegovih simfoničnih variacij *Na selu* (1915), ki jih je posvetil svojemu vzorniku in v njih uporabil tudi temo iz X. rukoveti v izvirni tonaliteti in z izvirno harmonizacijo. [33] Stilno je šel še naprej kot prej omenjeni skladatelji, obenem

33 P. Konjović, fragment iz simf. variacij Na selu



pa iskal lasten izraz in ga tudi našel. Iz romantike in postromantike se je sčasoma usmeril v postromantični realizem. Blizu so mu bili oblikovalni principi ruske peterice, najbolj Borodina in Musorgskega, pa tudi Janáček in V. Novák sta ga navduševala, oba zlasti zaradi načina, kako sta obravnavala ljudsko glasbo in njeno rabo v umetniškem ustvarjanju. Pod temi vplivi in na osnovi lastnih razmišljanj je Konjović preučeval vprašanja stiliziranja in harmoniziranja ljudske pesmi ter bistvo ljudskega, srbskega jezika kot osnove za glasbeno snovanje. V ljudskem govoru in glasbi je iskal prvine dramatskega oblikovanja in njihove psihološke odtenke. Ljudski jezik in glasba, na teh dveh faktorjih je temeljilo njegovo komponiranje,

---

[234] MGG 7, 1457 in *ib.*, 16, 1019; RiemannL 1, 952 in supl. 1, 664 do 665; Larousse I, 505; LaM I, 1124; Grove's D IV, 820; ME II², 363—364. — Prim. *Spomenica posvećena preminulom akademiku Petru Konjoviću* (ur. S. Rajičić), Beograd 1971.

bila sta mu vir za njegovo melodiko in harmoniko, ki je v vokalnem in instrumentalnem stavku praviloma prenos latentnega ljudskega v evidentno umetnostno sfero, melodika pa recitativna. Ne samo tematično, tudi po svojem duhovnem bistvu sta navedena dejavnika vplivala na notranjo strukturo njegove glasbe. O tem pričajo mnoge kompozicije, od zborov in samospevov, med katerimi so obsežne zbirke (*Moja zemlja*, 1921), do komornih (*Godalni kvartet I*, 1906—1917 in *II*, 1937) in orkestralnih skladb ter oper. V odrski glasbi je gotovo bil skladatelj najmočnejši, tu se je kreativno najbolj sprostil in vzpel. Med petimi operami, ki jih je napisal, je najznačilnejša *Koštana* (1931). Komponiral jo je na subtilen realistični tekst, ki mu je omogočil, da se je psihološko poglobil v človeka in njegov značaj, v vse, kar ga teži in obdaja. Kaže, da je ravno zato ponekod šel v oblikovanje, ki je bilo drugačno od zanj na splošno značilnega in mu je dalo spodbudo za poudarjen izraz. Vanj, v izraz, se je najbolj koncentriralo njegovo ustvarjanje. Izraz mu je bil neprimerno važnejši kot forma, ne morda samo v tej operi, temveč podobno tudi v številnih drugih njegovih skladbah. Tu, v »Koštani«, pa je imel na voljo še posebne možnosti. Spričo zelo razsežnih dimenzij se je izraz mogel uveljaviti mnogo bolj kot drugod. Melodične linije se razpredajo v širokih lokih, recitativi so pogostni, harmonski kompleksi napeti in zvočno marsikdaj tudi ostri, modulacije drzne, ritmika je močno diferencirana. Skozi to glasbo se prelivajo trdo občutena, iskrena in globoka doživetja, močna, od romantične sentimentalnosti osvobojena čustva. »Koštana« šteje med najboljša, umetniško najzrelejša dela novejše srbske operne literature. Stilno in kompozicijsko-tehnično je v skladu z evropsko glasbo prvih desetletij 20. stoletja, obenem pa pristen dokaz individualnega izpovedovanja ter nacionalno pogojenega občutenja.[235]

---

[235] K temu in posebno k vprašanjem, ki so v zvezi s Konjovićevim odnosom do ljudske glasbe, prim. tudi N. Mosusova, *Uticaj folklornih elemenata na strukturu romantizma u srpskoj muzici*, dis., tipkopis, 1970, 138 ss. — V cit. rkp. je nakazano zgoraj zastavljeno vprašanje tudi glede na druge skladatelje iz obdobja srbske glasbene romantike, tako tudi za Hristića in Milojevića, izvedena pa tudi primerjava z značilnostmi romantike drugod, posebno s tistimi slovanskega in v tej zvezi še zlasti ruskega glasbenega romantizma. Še podrobneje obranava ista avtorica ta vprašanja v svoji monografiji o Konjoviću (v tisku, 1980).

Iz nje je Konjović pozneje zasnoval *Simfonični triptihon* (1938), ki ga, v bogati instrumentaciji, označuje svež simfonični zamah.

Podobno so se orientirali še nekateri mlajši vrstniki teh skladateljev, ki so tudi težili za sodobnejšim izrazom. Zato so uporabljali nekatera novejša kompozicijska sredstva, toda v pozno romantiko in postromantiko še vedno vklenjenega okvira bistveno vendar niso prešli. Med njimi je bil Jovan Bandur (1899—1956),[236] ki so ga najbolj privlačile vokalno-instrumentalne forme. Z njimi je znal prepričljivo izraziti svoja k realističnemu in epskemu naravnana doživetja. Temu sta dokaz na primer *Himna človeku* za recitacijski zbor in komorni ansambel (1928) in *Jugoslovanska partizanska rapsodija* za sole, zbor in orkester (1947). Tudi Mihailo Vukdragović (1900)[237] je bil doslej najizrazitejši na področju kantate (*Vezilja slobode* za solo sopran, mešani zbor in orkester, 1947; *Svetli grobovi* za solo bariton, mešani zbor in orkester, 1954), uspešen pa tudi v ustvarjanju simfonične glasbe, kar je potrdil s svojo simfonično pesnitvijo *Put u pobedu* (1944). Medtem se je Marko Tajčević (1900)[238] prvenstveno zanimal za male forme. S poudarjenim smislom za dognanost kompozicijskega stavka, za bogat, nevsiljiv zvok in za stilizacijo ljudsko občutenega melosa je ta subtilni lirik, čigar opus ni velik, vendar na visoki umetniški ravni, napisal nekaj zelo značilnih kompozicij, tako *Sedem balkanskih plesov* za klavir (1926) in *Tri balade Petrice Kerempuha* za bas in klavir (1948). Čeravno se je Milenko Živković (1901—1964)[239] s svojim linearno zasnovanim stavkom, v katerem pa ima tudi homofonija pomembno funkcijo, odmaknil od romantike in se približal novejšim oblikovalnim nazorom, se uvršča zaradi svoje tesne duhovne in tematične zvezanosti z ljudsko glasbo (npr. *Simfonični prolog* za veliki orkester, 1932; *Igre iz Makedonije* za orkester in zbor, 1947) tudi on v to skladateljsko skupino. Svoj veliki interes

---

[236] MGG 15, 448; RiemannL 1, 94 in supl. 1, 64; LaM I, 130; Grove's D I, 309; ME I², 130.

[237] MGG 14, 45; Larousse II, 492; Lam II, 1450—1451; Grove's D IX, 81; ME III², 699.

[238] MGG 13, 63—64; RiemannL 2, 768; Larousse II, 397; LaM II, 1269; Grove's D VIII, 291—292; ME III², 532—533.

[239] MGG 14, 1379—1380 in *ib.*, 16, 1986; Larousse II, 522; Ricordi IV, 623; LaM II, 1573; Grove's D IX, 424; ME III², 775.

za vprašanja nacionalnega stila je še potrdil s svojo analitično študijo o temeljnem Mokranjčevem delu, skrbno ga je preučil, stvarno ocenil in poudaril njegov pomen (*Rukoveti Stevana Mokranjca,* 1959). Zavračanje romantičnega in težnja k objektivnemu karakterizira Predraga Miloševića (1904),[240] čigar skladbe so na splošno v istem orientacijskem okviru kot dela njegovih ožjih vrstnikov. Tej generaciji pripada še Mihovil Logar (1902),[240a] ki v svojem bogatem harmonskem stavku sicer uporablja tudi novejša sredstva, a je vendar še trdno v tradiciji.

V ta del orisa zajeti skladatelji so se skoraj vsi izpopolnjevali v tujih kompozicijskih šolah. Večidel v Pragi, na Dunaju in v Parizu, redkeje v Münchnu, Leipzigu, Berlinu, Bologni, Varšavi, Moskvi ali še kje. Malokateri se je šolal doma, v Zagrebu, Ljubljani, Beogradu ali Sofiji. Tako so nanje največkrat vplivali tuji skladatelji, na primer R. Fuchs, J. Marx, J. Suk, V. Novák, P. Dukas, V. d'Indy, in le izjemno domači, tako S. Mokranjac, B. Bersa, A. Lajovic, ki so mladi rod v posameznih primerih, posredno ali neposredno, tudi usmerjali ali vsaj spodbujali k ustvarjanju. Od tujih so bili posebno učinkoviti vplivi praške, pariške in dunajske šole. Važno vlogo v oblikovanju nastopajočih skladateljskih profilov pa je treba priznati tudi evropski glasbeni dediščini kot celoti in novejšim glasbenim gibanjem ter njihovim pomembnim nosilcem.

Stilni okvir, v katerem se je zdaj razvijala glasba pri južnih Slovanih, je bil v glavnem ta kot v Evropi nasploh, če ga razumemo v širšem smislu. Bil je relativno obsežen, dajal je številne možnosti med pozno romantiko in postromantiko, ponekod so razvidni še vplivi impresionizma. Rafinirane harmonije in barvito instrumentacijo ter še druge značilnosti tega oblikovalnega načina zasledimo na primer pri B. Bersi, B. Kuncu (1903—1964),[204b] R. Savinu, A. Lajovcu, L. M. Škerjancu, M. Milojeviču, J. Bandurju, M. Vukdragoviću, P. Vladigerovu. L. Pipkovu, S. Obretenovu, torej v glasbi vseh južnoslovanskih narodov. Vendar impresionizem pomembnejših sle-

---

[240] MGG 9, 342; Grove's D V, 782; Fasquelle III, 211; ME II², 586.

[240a] MGG 8, 1121; Ricordi III, 36; LaM II, 134; Fasquelle III, 97; Grove's D V, 364; ME II², 475.

[240b] ME II², 398—399; MGG 16, 1067—1068.

dov ni zapustil. Zakaj ne, je vprašanje, ki dovoljuje le hipotetične odgovore. Morda zato, ker se ta stil ni prilagajal idejni orientaciji skladateljev, pa najbrž tudi ne splošni duhovni fiziognomiji tega in onega prostora.

Na situacijo, ki je značilna za skladateljsko delo tega časa in ki kaže določene stilne premike, so seveda vplivale tudi družbene razmere. Te so na splošno še zagovarjale tradicijo in so se komponisti nanje, hote ali nehote, morali ozirati. V tem je imela velik pomen ideja nacionalnega. Po vstopu v 20. stoletje se v glavnem krije s tem, kar je svoj čas vodilo evropske nacionalne kompozicijske šole, a je zaradi posebnih razmer dobilo na južnoslovanskem prostoru še lasten smisel in značaj. Prav to je nacionalnemu tu omogočilo močan vpliv in dolgo trajanje. Privzemanje novejših metod in naziranj mu ni bilo v napoto ali oviro, pa tudi nacionalna smer prodiranja novega ni motila ali se mu vsaj odločilno ni postavila po robu. Ta smer je vsekakor bila najvplivnejša v hrvatski in bolgarski glasbi, važno mesto pa je imela tudi pri Srbih. Najmanj se je izrazila v slovenskem glasbenem ustvarjanju, kjer ji je šla le bolj posredna ali z drugačnega zornega kota mišljena vloga.

B
PRELOM S TRADICIJO

Obdobje, ki obsega razvoj med pozno romantiko in postromantiko in v katerega spadajo pravkar omenjeni, ideološko dve sorodni skupini predstavljajoči skladatelji, se je začelo ob koncu drugega desetletja 20. stoletja in se razteza še v naš čas. Označujejo ga razne stilne spremembe, vendar samo v mejah nakazanega okvira.

Ob ustvarjalcih teh dveh skupin pa se v ustreznem zaporedju pojavljajo še nadaljnji. Podobno kot njihovi predhodniki tudi ti niso bili izpostavljeni samo specifičnim družbenim razmeram svojega časa, temveč tudi in še zlasti vplivom glasbene situacije doma in umetnostnih gibanj širšega evropskega prostora. Na to in ono se v vsem seveda niso odzivali tako kot njihovi starejši vrstniki. Če jih razumemo kot generacijske skupine, a s pridržkom in pripombo, da je to kategoriziranje lahko le relativno veljavno, je še treba ugotoviti, da so se po načinu

in moči reagiranja med seboj znatno ločili. Ločiti moramo med temi, ki so zrasli iz tradicije in so se nanjo tudi poslej vezali, in tistimi, ki so se tradiciji uprli in od nje odklonili.

Ločevanje med tradicionalnim in novim v umetnosti je lahko glede na relativno veljavnost in različno umevanje teh pojmov sporno, ne pa tudi preprosto. Z vidika razvojne dialektike se zdi upravičeno, pri poskusu orisa glasbene situacije tega časa na južnoslovanskem prostoru ga ne moremo obiti.

Vzroki za dve nazorsko nasprotujoči si skupini niso bili morda v obeh vojnah in njunih posledicah, ti sta že obstoječe probleme le še zaostrili. Težnje, ki so napovedovale tak razvoj, so se pokazale že prej. Glede na njihove splošne stilne značilnosti bi jih lahko deloma pojasnili z vidika sklenjene evropske situacije, od katere so bile nekoliko gotovc odvisne. Nanje pa so vplivali tudi faktorji, ki so bili specifični za ta in oni nacionalni prostor. Novi pogledi so sèm prihajali v izvirni obliki, tu pa so se, v skladu z razmerami in možnostmi, modificirali, ne da bi zato svoje bistvo kako pomembnejše spremenili.

Prostor in čas, oboje je potemtakem vplivalo na generacije, ki so pravkar nastopale, na vsako seveda ne enako in tudi na vsakega njihovih članov ne enako. Pri tem je bilo važno predvsem vse to, kar se je izrazilo v razvijanju in formiranju posameznih osebnosti in v rezultiranju njihovih prizadevanj.

V tej zvezi je bila pomembna kontinuiteta nacionalnega glasbenega izraza, ki je bil navzlic vedno očitnejšemu nagibanju h kozmopolitizmu in univerzalizmu še vedno zelo živ. Zlasti velja to za skladatelje, ki so se še intenzivno stikali s preteklostjo, a so svoj odnos do nje vendar že precej razrahljali. Nacionalnemu pa se niti v nova gibanja ekskluzivno usmerjeni ustvarjalci tudi niso povsem odrekli. Pojavljanje nacionalnih elementov v novejšem komponiranju, ne glede na način in kvaliteto realizacije, vzbuja dvom o eksaktni realizaciji univerzalizma; govori za njegovo le relativno veljavnost in hkrati poudarja realnost nacionalnega v katerem koli stilu, ne da bi se s tem zmanjšala skladateljeva avtohtonost ali se spreminjala tipika novega v njegovi glasbi.

V glasbi novejšega razdobja se na južnoslovanskem prostoru pojavi tudi tako imenovani socialistični realizem, ki pred drugo vojno ni bil aktualen in je bil veliko bolj zanimiv za teoretska

razpravljanja kot za prakso. V ustvarjanju postane razvidnejši šele v spremenjenih družbenih razmerah, se pravi po drugi vojni. Po njegovem naj bi bilo umetniško delo realizacija konkretne ideje ali programa iz okvira nacionalne ali družbene tematike, pretekle in sedanje, take, ki ustreza in služi aktualnim potrebam. Njegova izhodišča so identična s prakso v zgodovini glasbe že znane, a seveda vsakokrat ideološko drugače usmerjane umetnosti, torej s faktorji, ki niso spontane narave in izhajajoči iz notranjih potreb ustvarjalca. Izvenumetnostni so, realizirani pa v nekem umetnostnem stilu in s pomočjo le-temu ustreznih kompozicijskih sredstev, ki niso nastala pod njihovimi vplivi in jih v primerjavi medsebojno ne veže nič skupnega.

Ta princip, ki ni neka umetnostna smer, a je posledično lahko pomemben, celo zelo pomemben za njeno realizacijo, je dal poudarek nacionalnemu, ki se v glasbi še zlasti vidno izraža z rabo folklorne tematike. S tem je nacionalni stil dobil močno spodbudo tam, kjer je še obstajal, in podporo za obnovo, če se je nekje že umikal v ozadje in izgubljal veljavnost. To vplivanje in spodbujanje je ponekod znatno učinkovalo. Omenjeni princip si je prilastil tudi pravico do poseganja v čisto umetniška vprašanja, tako v probleme stilne orientacije in umetniškega oblikovanja nasploh. Zanj je abstraktno v umetnosti dvomljive, če ne kar negativne vrednosti. Ne zanima ga filozofsko ali estetsko razmišljanje ne simbolika ne imaginarne vsebine in tudi ne eksperiment, ki bi bil namenjen iskanju novih tehnik in sistematik. Vsemu temu, po njegovem dekadentnemu, ni naklonjen. V mislih mu je izrazno optimistično pogojena skladba s herojskim nadihom, delo, ki se giblje med romantičnim in postromantičnim. Po stilni strani torej to, kar je veljalo proti koncu 19. stoletja in na njegovem prehodu, a je nastalo v drugačnih družbenih in umetnostnih razmerah. Nasprotje med njegovim usmerjevalnim vodilom in umetniško bazo, s pomočjo in v okviru katere naj se uresniči, je evidentno.

Ni naključje, da je našlo to mišljenje najbolj plodna tla pri skladateljih, ki so bili usmerjeni v nacionalno in so ostro nasprotovali novemu. Avtorji, ki so se opredelili za nove smeri, pa so bili, kolikor je bila aktualna njihova prilagoditev omenjenemu principu, v mnogo težji, dostikrat nerešljivi ali konfliktni situaciji.

Smernice, ki jih je narekoval ali priporočal ta realizem, so se različno kazale. Najbolj so se odzvale tam, kjer je tematično bil program zaradi tekstovne predloge nedvoumen: v vokalu in v vokalno-instrumentalni ter odrski glasbi. Tu so se skladbe, ki so sledile zaželenemu načelu, množile, kantat, oratorijev, melodram, oper je bilo vedno več. Manjši rezultati so zabeleženi na področju simfonične glasbe, za katero program sicer ni nič izjemnega, a tudi ni vselej in v vsem oprijemljiv, najmanjši pa so bili v smeri komorne glasbe in instrumentalnega koncerta, kjer je tematika konkretno še manj zaznavna.

S temi ideološkimi smernicami usklajene kompozicije so na južnoslovanskem prostoru nekaj časa skoraj presenetljivo rasle. Z novimi načeli so se po drugi vojni soočali malone vsi skladatelji obeh prej navedenih orientacij, te, ki se je še ozirala v tradicijo, in tiste, ki so jo zanimala novejša naziranja. Vplivi sicer niso bili trajni in posledice ne usodne, vendar precejšnje, če jih merimo z veljavnimi estetskimi kriteriji, razmišljamo o stagnaciji, ki je za ta čas opazna, in še upoštevamo dejstvo, da se je zmanjšal pomen nekaterih kompozicijskih področij, s tem pa upadla produkcija, ki bi po vsej verjetnosti bila brez teh zavor večja in uspešnejša.

V tej zvezi je treba ugotoviti, da se je nacionalna smer teh vplivov relativno kmalu znebila. Spet se je, v kakršnem že koli stilnem okviru, osamosvojila in si svojo podobo izoblikovala v skladu z lastnimi izhodišči.

Tradicionalno usmerjeni skladatelji so navzlic sorodnostim z neposredno preteklostjo začeli romantiko zapuščati, v čisti formi njene pozne faze je več ne nadaljujejo. V njihovih delih se že kažejo sodobnejši vplivi. Uveljavljajo se drugačna intervalska sosledja, ki so značilna za novejše oblikovalne koncepte in s katerimi se spreminja značaj melodike ter njena vloga. Graditve akorda ne določajo več le dosedanja pravila, terčnemu sistemu se pridružita kvartni in sekundni, kar daje zvoku nove možnosti in kvalitete. Ritmika pridobiva pomen, forma jasnost. Ob homofonskem je polifonsko zasnovano grajenje vedno češče. V strukturi in izrazu se čutijo tudi komponente, ki spominjajo na baročno in klasicistično oblikovanje, seveda v novi interpretaciji in brez konkretnejših zvez s tradicionalnim. Ta spreminjanja so vodila k čedalje večjemu oddaljevanju od

nekdanjega in k približevanju k novemu. Gotovo je pri tem bila nadvse važna tudi čustvena naravnanost skladatelja, ki se nasploh in tudi v tej zvezi nikakor ne krije z romantičnim občutjem 19. stoletja. Glasba postaja objektivnejša, skladnejša z duhom časa, z družbo in s človekom, ki sta oba, ta in oni, izpostavljena spreminjanju.

Premiki so bili izdatni. Okvir, v katerem se je razvijala ta glasba, pa je z redkimi izjemami ostal v bistvu isti, razpet je bil med pozno romantiko in postromantiko. Vendar s tendenco k novejšemu in še vedno nekoliko tudi k nacionalnemu. Deloma je to mogoče obrazložiti z vplivom kompozicijskih šol. Skoraj vsi zdaj aktualni skladatelji so se šolali doma, torej pri članih starejše generacije, in le redki v tujini. Seveda pa so sprejemali tudi spodbude od zunaj. Zlasti važni so bili zgledi, ki so bili po načinu oblikovanja most med tradicijo in moderno. Posebno so vplivali skladatelji Bartók, Prokofjev, zgodnji Stravinski in Britten. Tu in tam je še bil vpliven akademizem, ki je ostal, v razkoraku z umetnostnim razvojem, zazrt v preteklost in je pretirano poudarjal čut za mero. Če je bil ta čut pogojen še v naravi skladatelja in ustvarjalno bolj ovira kot spodbuda, se je z vplivom od zunaj kajpak še okrepil.

Skladatelji, ki so nagibali v to orientacijo, so deloma začeli ustvarjati že pred drugo vojno, večidel pa šele potem. Med njimi sta v hrvatski glasbi zanimiva plodni skladatelj odrskih (npr. *Matija Gubec*, 1947; *Analfabet*, 1954), orkestralnih (*Šest esejev*, 1964) in vokalnih del (*Pjesme moga vremena*, 1963; *Meditacije XX*, 1965) Ivo Lhotka-Kalinski (1913),[241] ki razodeva širok smisel za izrazne kontraste, in Bruno Bjelinski (1909),[242] pri katerem je nacionalno pogojen izraz le rahlo začrtan in samo občasno nastopajoč. S svojimi simfoničnimi deli in instrumentalnimi koncerti je ta skladatelj uspešno prispeval v novejšo hrvatsko glasbo. V njegovih delih tu in tam zasledimo tudi odtenke impresionizma, pa tudi elemente neobaročno zasnovanega oblikovanja. Neobarok in neoklasicizem sta

---

[241] MGG 8, 703—704; RiemannL 2, 66; Ricordi III, 3; LaM II, 99; ME II², 451.

[242] RiemannL 1, 171 in supl. 1, 116; Ricordi I, 270; ME I², 203; LaM I, 224—225; MGG 15, 822—823.

še veliko bolj značilna za Stjepana Šuleka (1914),[243] osrednjo osebnost generacije, ki se prišteva k istemu ali sorodnemu umetnostnemu nazoru.[244] Sprva se je nagibal v nacionalni stil, a se je temu kmalu odrekel. Ohranil pa je svojo pozno- in novoromantično miselnost ter orientacijo v postromantiko in v nadaljevanju sprejel še elemente neobaroka ter do visoke stopnje razvil oblikovno jasnost, pregnantnost in polifonsko širino svojega kompozicijskega stavka. Ta učinkuje posebno v bleščečih instrumentalnih koncertih, zvočno in izrazno prefinjenih simfonijah (npr. *II. simfonija -Eroica,* 1946), operah (*Koriolan,* 1957; *Oluja,* 1969), klavirskih skladbah in samospevih.

Podobno so bili na začetku ustvarjanja usmerjeni še drugi hrvatski skladatelji, ki pa so pozneje krenili drugam: Milo Cipra (1906),[245] za katerega je za ta čas karakteristična naslonitev na folkloro, ki je najprej pritegnila tudi Natka Devčića (1914)[246] in zanimala tudi Iva Kirigina (1914 do 1964).[247]

S hrvatskimi skladatelji te orientacije so si po oblikovalnih metodah sorodni nekateri njihovi srbski vrstniki, ki tudi uporabljajo novejša kompozicijska sredstva, a so obenem še trdno ukoreninjeni v nacionalni stil. Poleg ustvarjalcev starejše generacije, ki pa so v svojem razvoju deloma šli tudi drugačne poti (npr. M. Vukdragović, J. Bandur, M. Živković, S. Rajičić, V. Vučković, M. Ristić), sta med njimi Vlastimir Peričić (1927)[248] za katerega sta monografiji o J. Marinkoviću (1967) in S. Rajičiću (1971) najbrž še važnejši kot njegovo skladateljsko delo, čeravno gre tudi temu vrednost (*Godalni kvartet,* 1950; *Sinfonietta za godalni orkester,* 1957), in Dragutin

---

[243] MGG 12, 1726—1727; RiemannL 2, 756; Larousse II, 385; Ricordi IV, 328; LaM II, 1246—1247; Grove's D VIII, 174; DCM, 720; ME III², 519—520. — K tem še gl. K. Šipuš, *Stjepan Šulek,* Zagreb 1961.

[244] Prim. I. Supičić, *Estetika Stjepana Šuleka,* MZ, V, 1969, 101—109.

[245] MGG 15, 1494—1495; RiemannL 1, 318 in supl. 1, 221; Larousse I, 199; Ricordi I, 486; LaM I, 407; ME I², 334. — K temu gl. in prim. J. Andreis, *Umjetnički put Mila Cipre,* Rad JAZU, knj. 351, 325—450.

[246] RiemannL, sup. 1, 278; Larousse I, 264; Ricordi II, 46; LaM I, 522; ME I², 352—353; DCM, 183.

[247] LaM I, 1095; ME II², 323.

[248] Larousse II, 179; LaM II, 605—606; ME III², 60.

Gostuški (1923),[248a] čigar prizadevanja ravno tako ne veljajo samo komponiranju (balet *Remi*, 1955; *Concerto accelerato* za violino in orkester, 1961), temveč še interdisciplinarno razumljeni problematiki s področja estetike glasbe (*Vreme umetnosti*, 1968). Manj, vendar še vedno razločno, dokazujejo zanimanje za nacionalni izraz dela nekaterih nadaljnjih skladateljev te generacije, ki v primerjavi z drugimi vrstniki razvidnejše težijo k novejšim naziranjem. Sem se uvrščajo tudi Milutin Radenković (1921),[249] ki zelo skrbi za čim večjo dognanost fakture (npr. *Dramatična uvertura za orkester*, 1960; *Pet improvizacij* za klavir, 1962), Vasilije Mokranjac (1923),[250] čigar orkestralne kompozicije označuje komprimirana, barvita zvočnost (npr. *III. simfonija*, 1967), in Dušan Radić (1929).[251] Slednji bolj kot prejšnja dva uporablja novejša sredstva in razume tonalnost svobodno, a vendar ostaja v njenih mejah. Njegov izraz odseva poteze lastne osebnosti, kar potrjujejo posamezne skladbe, tako balet *Balada o mesecu lutalici* (1957), *Spisak* za 13 izvajalcev, ki je nastajal daljši čas (1952—1955), in kantata *Ćele kula* (1957).

Tudi makedonski skladatelji si prizadevajo, da bi se kar najbolj vključili v sedanjo glasbeno situacijo. Nacionalni izraz ima v glasbi teh na splošno poznoromantično in postromantično usmerjenih ustvarjalcev, ki iščejo spodbude v novih evropskih gibanjih, za spoznanje večjo vlogo in močnejši poudarek kot pri njihovih hrvatskih in srbskih sodobnikih. Zaradi specifičnih razmer in historične preteklosti tega etničnega prostora je to tudi razumljivo. Po drugi vojni se je število makedonskih komponistov občutno pomnožilo. Med njimi so Kiril Makedonski (1925),[252] ki je ploden zlasti na področju opere (*Goce*, 1953; *Car Samuil*, 1968), Vlastimir Nikolovski, (1925),[253] za katerega so najbolj izrazite orkestralne (npr. *Simfonija brevis*, 1956; *Passacaglia*, 1964) in vokalno-instrumentalne skladbe (oratorija *Kliment*, 1966, in

---

[248a] RiemannL — supl. 1, 445; LaM I, 829; ME I², 708—709.

[249] LaM II, 751; ME III², 153.

[250] LaM II, 353; ME II², 601.

[251] LaM II, 751; ME III², 154.

[252] ME II², 517.

[253] LaM II, 446—447; ME II², 680.

Čirilo, 1969; kantata *Umana* za soliste, zbor in orkester, 1968—1969), nadalje neoklasicizmu blizu Tomislav Z o g r a f s k i (1934),[254] katerega kompozicije se postopoma odmikajo od tradicionalizma, Toma P r o š e v (1931)[255] in Sotir G o l a b o v s k i (1937).[256] Nekako se vsi vežejo z makedonsko folkloro, tudi privrženec radikalnejših sodobnih naziranj Prošev, ki je avtor zanimivih del (npr. *Integrali* za klavir in komorni ansambel, 1971; opera *Aretej*, 1972; *III. simfonija*, 1976) in je v rabi ljudskega tematičnega gradiva zelo svoboden.

Nacionalni izraz je močno poudarjen tudi v bolgarski skladateljski generaciji tega časa. Tudi zanjo velja, da kaže voljo za koncipiranje kompozicijskega stavka v smislu novejših stilnih teženj. Temu so naklonjeni na primer Georgi I v a n o v (1924),[257] Ivan M a r i n o v (1928),[258] Aleksander R a j č e v (1922),[259] ki v svojih simfoničnih delih, tako v *II. simfoniji* — *Novi Prometej* (1958), povzdigne izraz z bogatimi, v načinu novejših gledanj oblikovanimi zvoki, in Dimit'r H r i s t o v (1933),[260] za katerega so značilne formalno jasne, folklorno obarvane skladbe (npr. *Simfonične epizode*, 1962), v novejšem času pa še uvajanje zvočnih kompleksov novega zvena, kar ga odmika od njegovih prvotnih oblikovalnih izhodišč.

Slovenski skladatelji te generacije in orientacije spadajo v glavnem v isti stilni okvir v mejah poznoromatičnega in postromantičnega, folklorno tematiko pa uporabljajo razmeroma redko. Po tej strani se ločijo od vrstnikov z ostalega južnoslovanskega prostora. Kolikor gre za vprašanje nacionalnega v njihovih delih, se v primerjavi s predhodniki bistveno niso spremenili. Elementi ljudske glasbe se kot tematično gradivo pojavljajo samo občasno in največkrat individualno transformirano, ko gre za značilnosti, ki so tipične za slovensko čustvenost, s stilnega vidika seveda v različnih zasnovah. To velja na primer za D u o za violino in violon-

---

[254] ME III², 765.

[255] ME III², 136—137.

[256] ME I², 700.

[257] RiemannL — supl. 1, 572; LaM I, 1009; BE, 253—254; ME II², 288.

[258] BE, 302.

[259] Fasquelle III, 532; LaM II, 758; Seeger ML II, 322; BE, 374—375; MGG 16, 1531—1532.

Narodna in univerzitetna knjižnica LJUBLJANA

čelo (1974) ter za *Sur une mélodie* (1977) neoklasicistično naravnanega Uroša Kreka (1922),[261] ki je vodilna osebnost med tradicionalno in novo razpete generacije slovenskih skladateljev ter avtor številnih premišljeno grajenih, melodično svežih, harmonsko bogatih in izrazno impresivnih del (npr. *Simfonietta* za simfonični orkester, 1951; *Mouvements concertants*, 1955; *Inventiones ferales* za violino in godalni orkester, 1963; *La journée d'un boufon* za kvintet trobil, 1973). V tej skupini, katere člani so si nazorsko podobni, so še Zvonimir Ciglič (1921),[262] ki teži k dramatski, melodično poudarjeni razpletenosti (npr. *Obrežje plesalk* za orkester, 1952), a tudi k lirični intimnosti (*Concertino* za harfo in godala, 1960), Dane Škerl (1931),[263] čigar stavek karakterizira veder izraz (*Serenada* za godala, 1952; *Sinfonia monotematica* za godala, 1963), Aleksander Lajovic (1920),[264] Vladimir Lovec (1922)[265] in zgodnji Janez Matičič (1926),[266] ko je še bil z impresionizmom pregneten pozni romantik.

Skladatelji te generacije in usmeritve se, ne glede na to, kateri glasbeni kulturi južnoslovanskega prostora pripadajo, bolj ali manj vsi izrekajo za novejše oblikovalne možnosti, če že ne razločnejše, pa vsaj z zadržano naklonjenostjo. Od njih jemljejo nekatere elemente, vendar se izogibajo teh, ki bi jih utegnili odvrniti od njihovih temeljnih izhodišč. Umetniško so že doslej marsikaj vrednega prispevali v glasbo svojega časa. To pa v glavnem ne velja, če gledamo njihova dela z razvojnega zornega kota. Po tej strani so gotovo njihovi sodobniki aktualnejši, predvsem ti, ki so se intenzivno vključili v nova gibanja.

Ekspresionistične tendence so se na južnoslovanskem prostoru najprej najavile v slovenski glasbi. Narahlo že tik pred začetkom prve svetovne vojne, razvidno pa takoj za njo. Njen

---

[261] RiemannL — supl. 1, 678; LaM I, 514; ME II², 380. — Gl. tudi A. Rijavec, *Klangliche Realisierungen im Werk von Uroš Krek*, MZ, XII, 1976, 97—108.

[262] ME I², 331.

[263] LaM II, 1131; ME III², 506.

[264] ME II², 415.

[265] LaM II, 149; ME II², 481.

[266] ME II², 547.

prvi uresničevalec je bil Marij Kogoj (1895—1956),[267] ki je bistvo tega stila naslutil, tako se zdi, še preden se je z njim seznanil. Za to je imel priložnost v času prve svetovne vojne, ko se je šolal na Dunaju pri F. Schrekerju in A. Schönbergu. Sprva še pozni romantik se je začel kmalu obračati k ekspresionizmu, h kateremu ga je spodbujala potreba po večjem objektiviranju lastnega izraznega sveta. To je v njegovem kompozicijskem stavku povzročilo močne spremembe. Melodika je vse bolj vznemirjena, vidno se odmika od tradicionalne in sili v čedalje večje dimenzije. Tudi harmonski stavek se spreminja, vedno gostejši postaja, vloga kromatike se stopnjuje. Poleg homofonije se uveljavlja tudi polifonija in postopoma pridobiva veljavnost. Tonalnost izgublja jasnost in se vidno rahlja, ritmiki gre vse važnejše mesto. Navzlic rastočemu zgoščevanju izraza je forma dovolj pregledna in kaže težnjo k neoklasicizmu. To je razvidno posebno iz klavirskih skladb [34] in samospevov, ki so nastali že nekaj pred začetkom dvajsetih let ali pa neposredno zatem. Še bolj je Kogoj razgrnil svoje umetnostno naziranje v operi *Črne maske*, ki jih je na tekst po drami Leonida Andrejeva napisal v letih 1924 do 1927. To snov si je izbral po preudarnem, tehtnem premisleku. Sam je bil izredno občutljiv, pretresali so ga hudi duševni konflikti, ki so kmalu nato porušili njegovo duševno ravnotežje; doživel je podobno usodo kot Andrejev. Tekst, ki mu je bila poglavitna nit razglabljanje o zamotanih procesih človekove psihe, mu je zato bil blizu. Vodil ga je k razmišljanju o neznanih in neraziskanih globinah človekove no-

---

[267] MGG 7, 1396; RiemannL — supl. 1, 658; Larousse I, 504; Ricordi II, 540; LaM I, 1120; ME II², 348—349. — V zvezi s Kogojevim rojstvom se je v zadnjem času pojavila domneva, da se je rodil 1892 (gl. P. Merkù, *Identiteta in otroštvo Marija Kogoja*, MZ, XII, 50 ss.). S tem se ne strinja druga razlaga (gl. I. Klemenčič, *K vprašanju identitete in otroštva Marija Kogoja*, MZ, XIV, 88—104). Dokončno se ni mogoče odločiti ne za to ne za ono trditev, vsaki manjka trdna, zanesljiva in nedvoumna dokumentacija. Te za zdaj ni in tako je treba še nadalje ostati pri rojstni letnici, ki jo je sicer Kogoj tudi sam navajal in uporabljal (1895). — Kogoj je pogosto predmet podrobnega raziskovanja, zanj in za njegovo delo so že bili objavljeni številni prispevki. V zvezi z njegovim stavkom gl. zlasti I. Klemenčič, *Kompozicijski stavek v klavirskih skladbah Marija Kogoja*, Ljubljana 1976, in B. Loparnik, *Andante za violino in klavir Marija Kogoja*, MZ, XI, 74—80.



XXII Fragment moteta Cantabo Domino I. Lukačića

CANTVS.

PARNASSIA MILITIA,

CONCERTVVM VNIVS, DVARVM, TRIVM
Et Qvatvor Vocvm:

TAM NATIVIS QVAM INSTRVMENTALIBVS
Vocibus, ad Organum concinendarum.

Auctore

REVER. DOMINO VINCENTIO IELICH.
Serenissi. Archid. Leopold. &c. Mvsico
Instrumentario, & Vicario Colleg. Ecclesiæ
S. Mariæ Tibernensis.

OPVS PRIMVM,

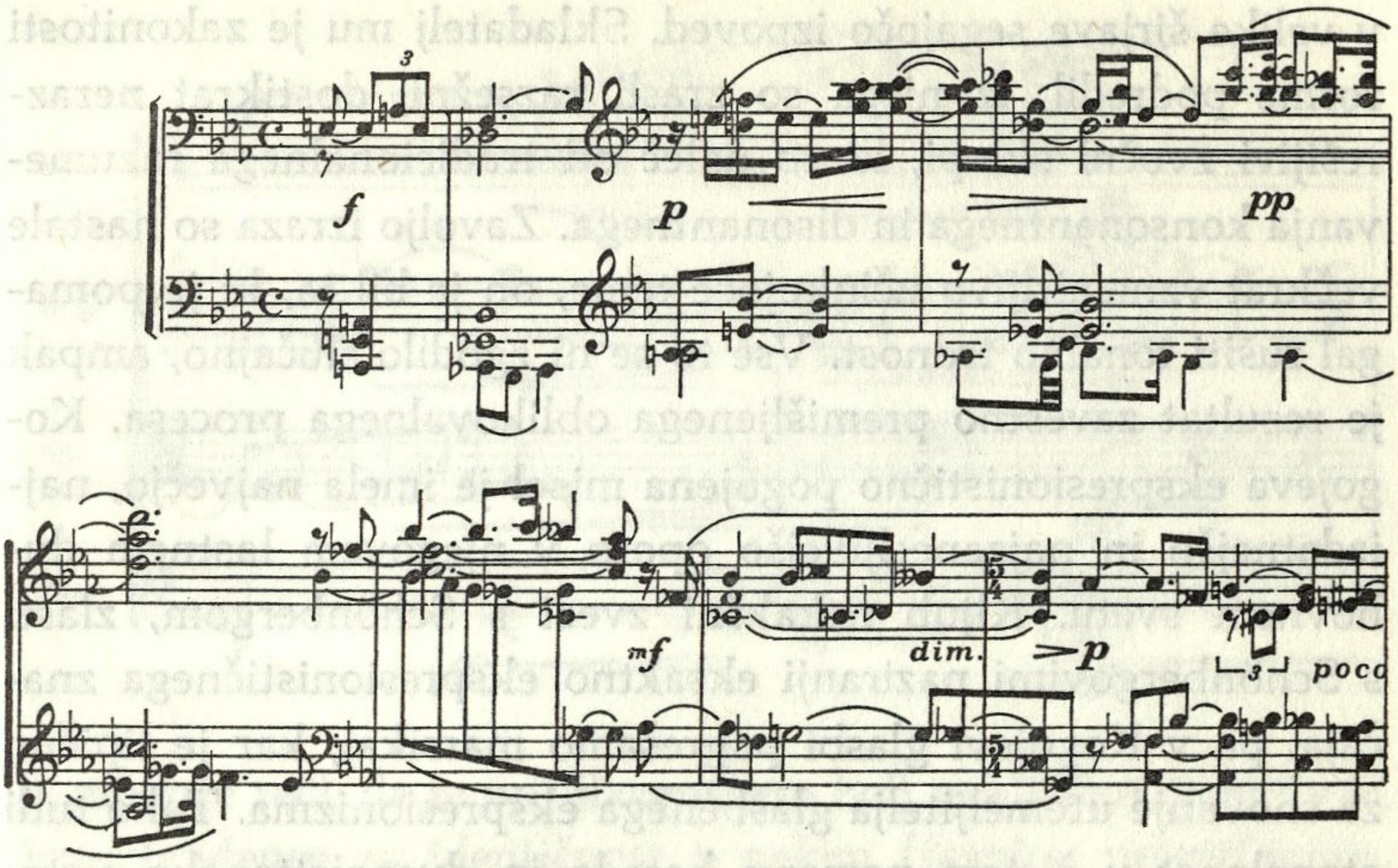


ARGENTINAE,
Cum Privilegio.
Typis Pavli Lebertz Bibliop.

Anno M. DC. XXII.

XXIII Naslovni list zbirke Parnassia militia V. Jelića (1622)

34 M. Kogoj, Piano IV (Skica) za klavir, fragment



tranjosti. Ta zanj ni bila nekaj neresničnega, neoprijemljivega, ampak dejstvo, v marsičem zrcalo njega samega. Tako je svojo opero komponiral s pristno, neposredno doživeto strastjo. Misli in čustva je razpredal v širokih lokih. Na videz so enoviti, v resnici pa jih često pretrgajo nenadni pasusi, ki se zdijo kot tujki, a so glede na tekstovno predlogo utemeljeni, čeravno so nekje na robu komaj še razložljive tematičnosti. Harmonski kompleksi so ostro zasičeni. Bitonalne in politonalne kombinacije so številne, tu in tam načnejo celo meje svobodne tonalnosti in prodrejo v območje atonalnega. Podobno velja za ritmiko. Poliritmičnost je v tako zapleteno zasnovanem stavku občasno neizbežna in ne vpliva samo na bogatenje, temveč tudi na stopnjo napetosti celotne strukture. Izraz je prevladujoče ekspresionističen in daje značilen ton temu delu, ki je v osnovi grajeno v načinu pozne romantike s primesmi novoromantičnega oblikovanja. Plastičnost celote včasih zamajejo fragmenti, ki vzbujajo vtis, kakor da so z njo nasprotni, nezdružljivi. Povzročila jih je preobilica doživetij, ki jih je skladatelj hotel sporočiti s svojo glasbo. Na to so bržkone vplivali tudi lastni notranji problemi, ki so se v njem bolj in bolj kopičili. To je seveda le domneva, ki ji za veljavnost manjka dokaz, a se zdi kar verjetna.

Kogojev navznoter zelo diferencirani opus, toda vseskozi z istim konceptom, je najzgodnejši primer ekspresionizma

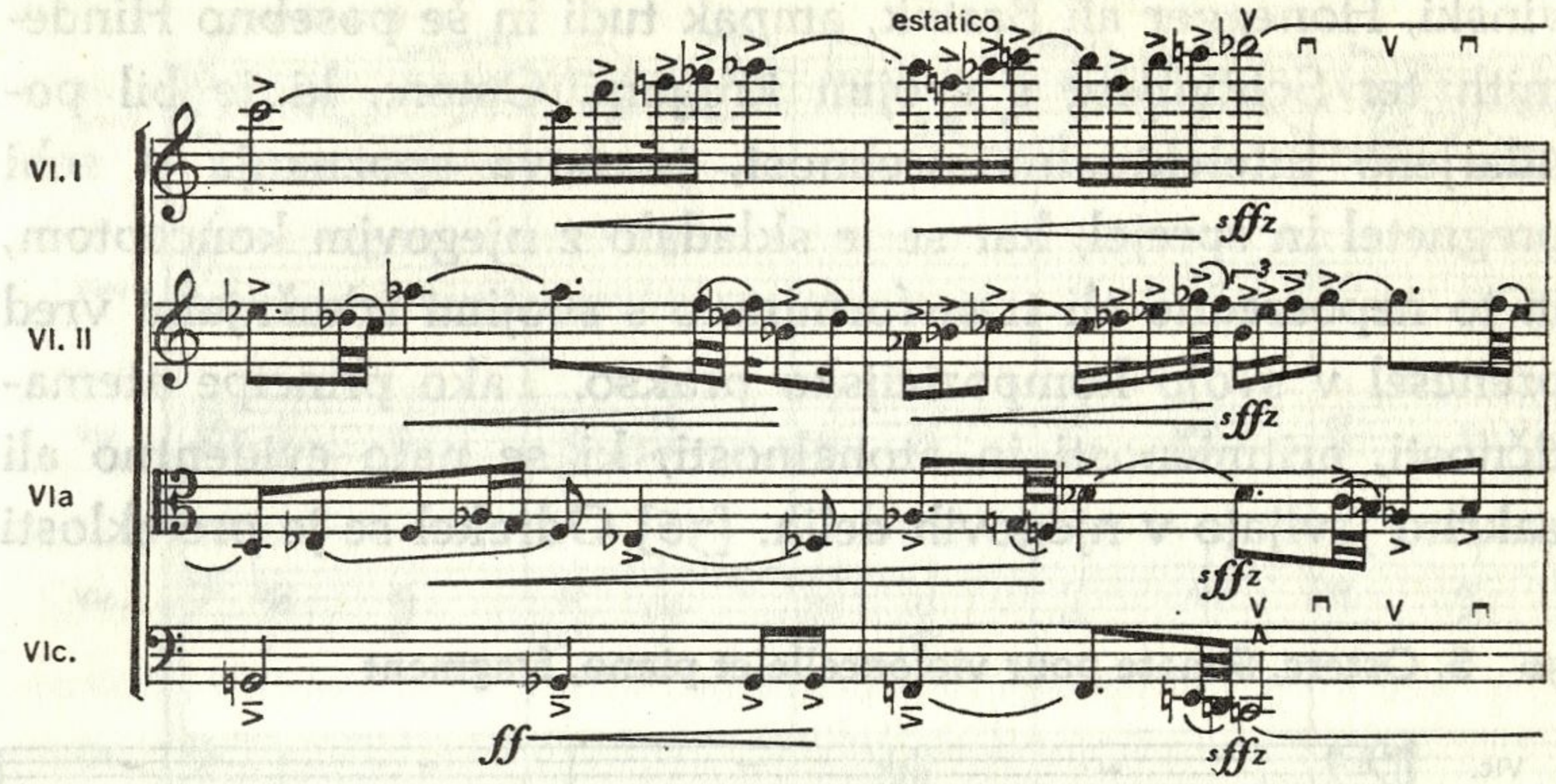
v slovenski glasbi. Najbolj je razločen v izrazu, ki vsebuje v velike širjave segajočo izpoved. Skladatelj mu je zakonitosti forme podredil, iz njega so zrasli razsežni, dostikrat nerazrešljivi zvočni sklopi, ki so daleč od tradicionalnega razumevanja konsonantnega in disonantnega. Zavoljo izraza so nastale večkrat vznemirljivo učinkujoče teme, on je bil ta, ki je pomagal rušiti tonalno trdnost. Vse to se ni zgodilo slučajno, ampak je rezultat zavestno premišljenega oblikovalnega procesa. Kogojeva ekspresionistično pogojena misel je imela največjo, najizdatnejšo in najzanesljivejšo oporo v njegovem lastnem duhovnem svetu. Kljub nekakšni zvezi s Schönbergom, zlasti s Schönbergovimi naziranji eksaktno ekspresionističnega značaja, pa v Kogojevi glasbi pogrešamo marsikaj, kar je tipično za snovanje utemeljitelja glasbenega ekspresionizma. Tako tudi atonalnost v čistem pomenu besede in dvanajsttonsko sistematiko. Skladatelj je sicer bil blizu temu in onemu, vendar se v njegovi glasbi ne pojavlja ne to ne ono v eksaktni obliki. Kaže, da od tega ni hotel nič uporabiti. Oblikovalne prijeme je seveda dobro poznal. Imel pa je svoj koncept in po svoje je razumel ta stil. Očitno ni imel namena, da bi se odrekel temu, kar je imel za svoje, in se sprijaznil z nečim, kar bi ne bilo v skladu z njegovo izredno vitalno invencijo ter bi ga vklenilo v neki uzakonjeni okvir. Bil je še v tradiciji in hkrati odločno v novem, nekak pozno- ali novoromantičen ekspresionist.

Nedolgo za Kogojem opazimo v ekspresionizem usmerjeno oblikovanje tudi zunaj slovenskega glasbenega prostora, v nekaterih kompozicijah Josipa S l a v e n s k e g a.[267a] Prvine tega stila so posebno razvidne v njegovem *I. godalnem kvartetu* [35] *in Slovanski sonati za violino in klavir,* ki ju je obe napisal v letu 1924, pa tudi v poznejših delih, tako v *Religiofoniji.* Kažejo se s poudarjeno linearnostjo, tudi s politonalnostjo in poliritmiko, pa z rezkimi, preobloženimi akordičnimi kompleksi, ki jih včasih sestavljajo vsi toni kromatične lestvice. Izraz, ki nastaja s tako zasnovo, je po značaju in učinku ekspresionističen. Gre mu poglavitna vloga, določajo pa ga drugačni aspekti kot na primer pri Kogoju. Za ekspresionistično

---

[267a] K temu prim. B. Bujić, *Tematska struktura u prvom gudačkom kvartetu Josipa Slavenskog,* MZ, XIV, 1978, 88—104.

35 J. Slavenski, Godalni kvartet št. 1, fragment



je mogoče reči, da je pri Slavenskem bolj naključno, intuitivno, brez tendence za identičnost z nekim fiksnim, premišljenim, načrtovanim nazorom. Ta skladatelj je bil preveč samosvoj, da bi se zavezal nekim zakonitostim — to velja sicer tudi za Kogoja, a v drugačni realizaciji. Slavenski je v sebi skoncentriral veliko ustvarjalno energijo, ki pa je glede na svoj karakter ni znal ne hotel ne mogel urejeno sproščati. Odtod kar neverjetno široka lestvica njegovega včasih ekstatično vplivajočega izraza, v katerem se čut za običajno mero izgubi in ki je večkrat presenetljivo ekspresiven.

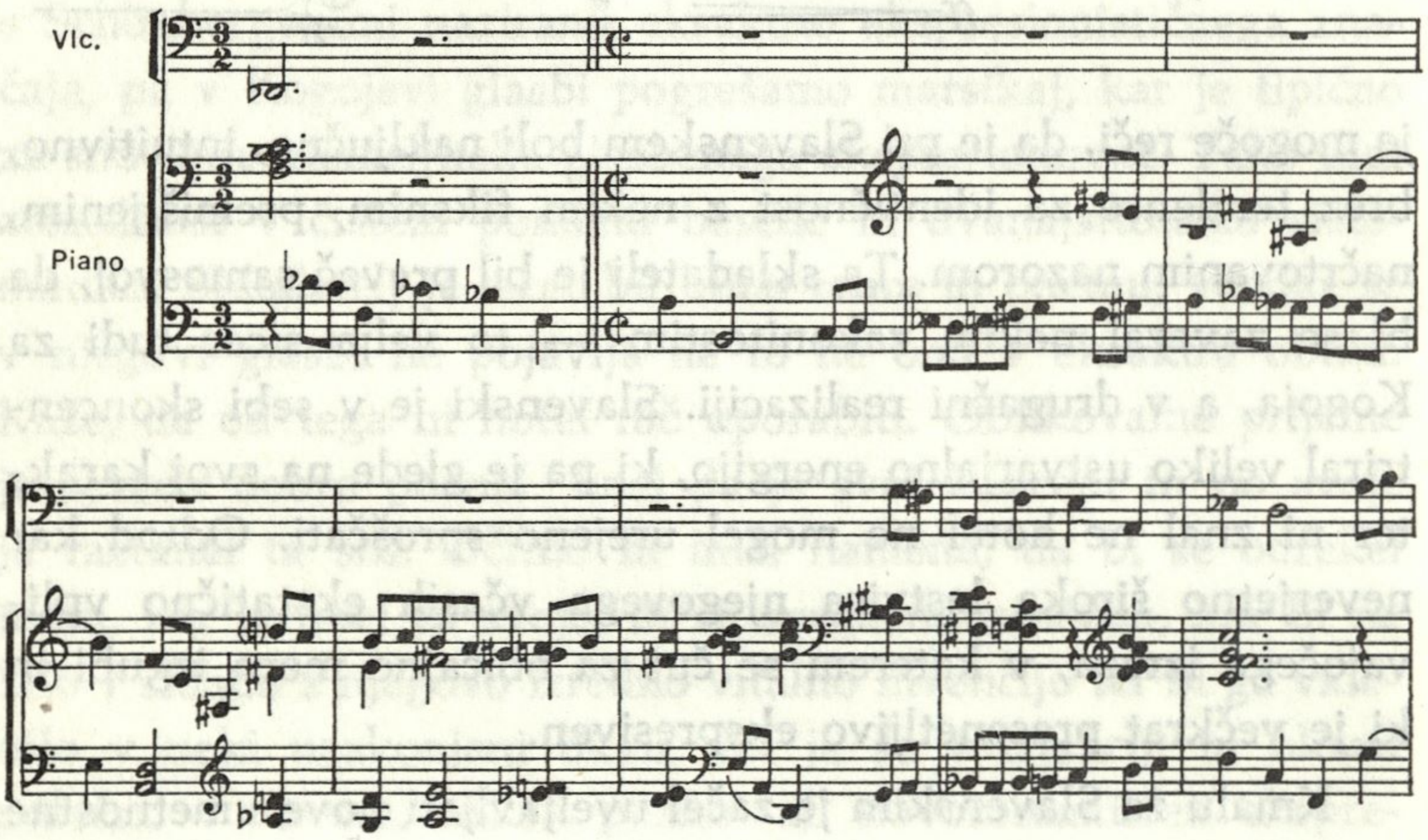
Kmalu za Slavenskim je začel uveljavljati nove umetnostne poglede evropske glasbe še slovenski skladatelj Slavko Osterc (1895—1941).[268] Nekako do leta 1925 je še bil poznoromantičen, v teku svojega študija pri K. B. Jiráku in A. Hábi v Pragi (1925—1927) pa se je naglo spreminjal in dokončno spremenil. Zlasti je nanj vplival Hába, ki ga je zanimal že zaradi svoje četrttonske sistematike, čeravno jo je Osterc v svoji praksi le zelo redko uporabil (*Preludij* za četrtonski klavir; *Štiri Heinejeve pesmi* za višji glas in godalni kvartet v četrtonskem sektavu, 1931), še bolj pa zato, ker ga je uvajal v nov, tradicionalnemu tuj oblikovalni svet. Od modernih

---

[268] MGG 10, 1934—1935; RiemannL 2, 351; LaM II, 521; Larousse II, 147; Ricordi III, 340; Grove's D VI, 458; ME III², 16—17. — Osterčevo delo je bilo doslej raziskano že z več strani, rezultati so razvidni iz številnih natisnjenih prispevkov. Med obsežnejšimi je razprava A. Rijavca z naslovom *Kompozicijski stavek komornih instrumentalnih del Slavka Osterca*, Ljubljana 1972.

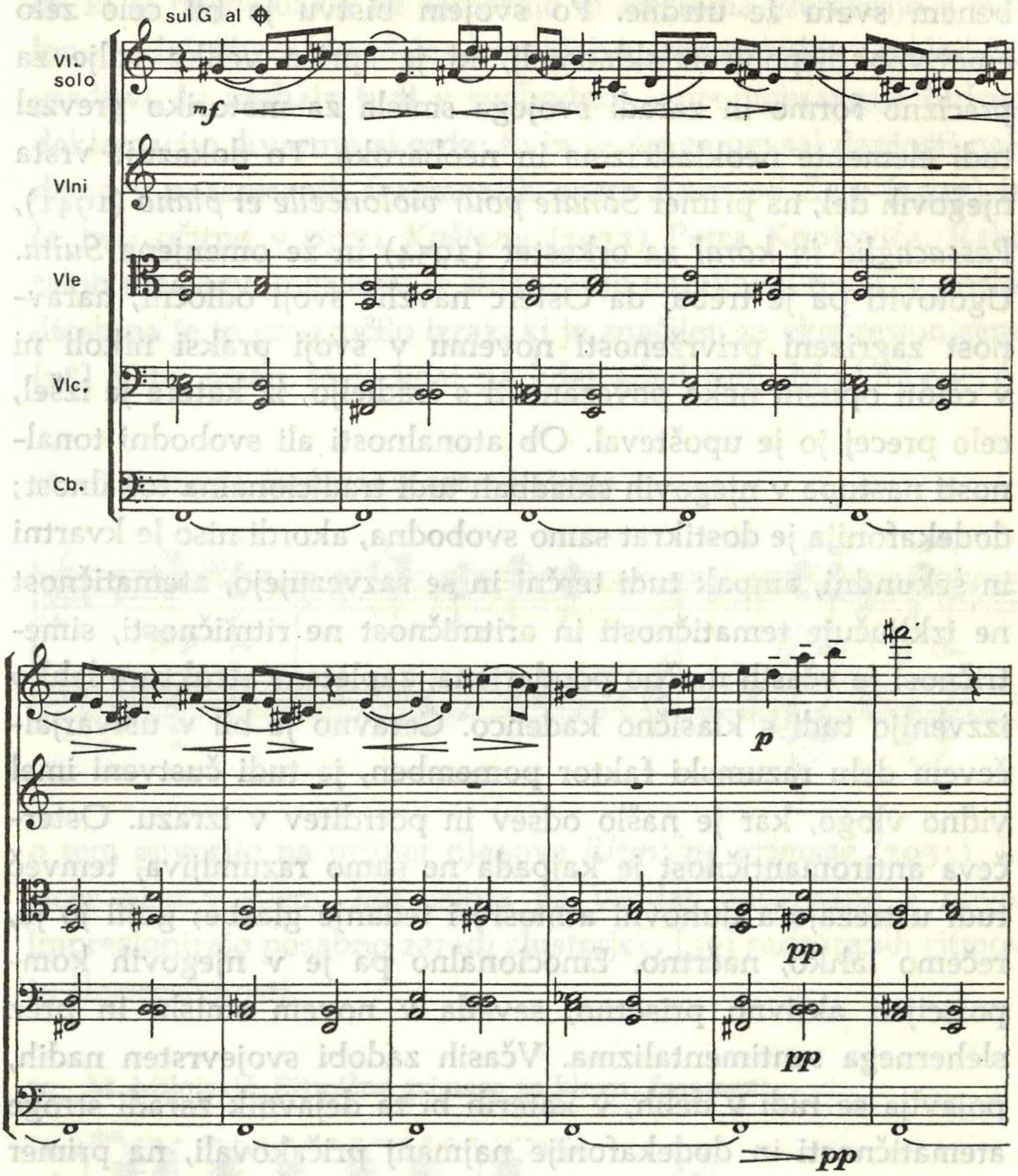
skladateljev niso bili za Osterca interesantni morda le Stravinski, Honegger ali Bartók, ampak tudi in še posebno Hindemith ter Schönberg s svojim krogom. Osterc, ki je bil poudarjeno intelektualna osebnost, je nova spoznanja v sebi pregnetel in sprejel, kar se je skladalo z njegovim konceptom, in to neposredno ali transformirano s svojimi izkušnjami vred prenesel v svojo kompozicijsko prakso. Tako principe atematičnosti, aritmičnosti in atonalnosti, ki se nato evidentno ali zakrito javljajo v njegovih delih. [36] Odrekel se je preteklosti

36 S. Osterc, Sonate pour violoncelle et piano, fragment



in se priznal k novemu. V svojih skladbah je uporabljal tudi dvanajsttonsko sistematiko in nakazoval še serialno tehniko. Za njegove melodične strukture so značilne sekundne in septimne vrste, ob ozkih se pojavljajo veliki intervalni razponi, skoki v nono, decimo in še dalje. Iz polifonsko vodenih glasov nastali akordi so grajeni sekundno ali kvartno, zelo so nasičeni in ostro disonantni ter ne iščejo razreševanja v smislu klasične harmonije. Kanoni in fuge so v Osterčevem oblikovanju tako rekoč permanentno navzoči, linearnost je v primerjavi z vertikalo odločno v ospredju. Homofonija je redka, in kadar je, nastopa predvsem kot kontrasten element, na primer v drugem delu četrtega stavka (Religioso) skladateljeve *Suite* za orkester (1929), [37] kjer solo za violino in akordika značilno distonirata. Imitacijsko grajen prvi del tega stavka karakterizira široka, izrazno močna tema. Instrumentacija je pretehtana

37 S. Osterc, Suita, fragment iz 4. stavka (Religioso)



in učinkovita, zasedbe se spreminjajo in menjavajo ustrezno temu, kar je avtor zvočno in izrazno hotel doseči. Vse to podpira kontrastiranje, čemur je nasploh posvečena velika skrb. Te in sorodne značilnosti so razvidne tudi iz nekaterih drugih del tega ustvarjalca, tako iz orkestralnih *Ouverture classique* (1932) in *Trois danses orientales* (1935), iz *Quatre pièces symphoniques* (1938—1939) in iz simfonične pesnitve *Mati* (1940). Na splošno je za vse njegovo skladateljsko delo karakteristična težnja, da bi našel ravnotežje med formo in vsebino. Ni pa njegova glasba konstruktivistična, tu in tam morda le na začetku, ko se je šele iskal, eksperimentiral in v slovenskem glasbenem prostoru namerno poudarjal potrebnost novih

oblikovalnih metod, ki so se tedaj v zahodnoevropskem glasbenem svetu že utrdile. Po svojem bistvu je bil celo zelo emotivno disponiran skladatelj, ki je spričo velike volje za precizno formo in zaradi svojega smisla za motoriko prevzel tudi elemente neoklasicizma in neobaroka. To dokazuje vrsta njegovih del, na primer *Sonate pour violoncelle et piano* (1941), *Passacaglia in koral* za orkester (1934) in že omenjena *Suita*. Ugotoviti pa je treba, da Osterc navzlic svoji odločni, naravnost zagrizeni privrženosti novemu v svoji praksi nikoli ni v celoti opustil neke povezanosti s tradicijo, iz katere je izšel, celo precej jo je upošteval. Ob atonalnosti ali svobodni tonalnosti nastopa v njegovih skladbah tudi tradicionalna tonalnost; dodekafonija je dostikrat samo svobodna, akordi niso le kvartni in sekundni, ampak tudi terčni in se razvezujejo, atematičnost ne izključuje tematičnosti in aritmičnost ne ritmičnosti, simetričnost je včasih močno poudarjena, zapletene strukture lahko izzvenijo tudi s klasično kadenco. Čeravno je bil v ustvarjalčevem delu razumski faktor pomemben, je tudi čustveni imel viđno vlogo, kar je našlo odsev in potrditev v izrazu. Osterčeva antiromantičnost je kajpada ne samo razumljiva, temveč tudi ustrezajoča duhovni atmosferi tedanje glasbe; gojil jo je, rečemo lahko, načrtno. Emocionalno pa je v njegovih kompozicijah aktivno prisotno, seveda v novem smislu in brez slehernega sentimentalizma. Včasih zadobi svojevrsten nadih, pojavlja se tudi v delih, v katerih bi ta dejavnik zaradi stroge atematičnosti in dodekafonije najmanj pričakovali, na primer v *Nonetu* za flavto, oboo, klarinet, rog, fagot, violino, violončelo, violo in kontrabas (1937). Kar je Osterc ustvaril, ko se je odločil za novo glasbo, je treba gledati v celem. S tega vidika njegovo novo nastajajoče delo ni bilo samo izraz novega, ampak v določeni meri tudi preteklega. Vendar novo vedno dominira, v njegovi evoluciji je tudi čedalje očitnejše in pomembnejše. Ravno to je dalo temu delu njegovega opusa izraz, iz katerega odseva nov, tudi izviren način oblikovanja.

Ob vstopu v trideseta leta in zatem se kaže obračanje k novemu še pri dveh skladateljih te generacije, ki se je med seboj sicer precej ločila, nazorsko in časovno, a si je bila v marsičem tudi blizu. Tonalno nihanje, ki se stopnjuje z bitonalnostjo in je večkrat na skrajni meji tonalnega, nepravilne ritme,

ob katerih so tudi poliritmične kombinacije, zaostrene disonance, ki se pogostokrat ne sproščajo in mestoma preraščajo v malone nedoločljive akordične komplekse, spremembe v melodični graditvi, ki prehaja tudi v svobodno, »sprechgesangu« bližnjo deklamacijo, kvartne akorde: to in še druge nevsakdanjosti najdemo v posameznih fragmentih opere *Knez od Zete* (1927) in še bolj očitno v operi *Koštana* (1931) Petra Konjovića. Rabo takih sredstev in zasnov je skladatelju narekoval tekst, v posledicah pa je to povzročilo izraz, ki je značilen za ekspresionizem. [38] V tej smeri se je kdaj pa kdaj gibal tudi Milojević,

38 P. Konjović, fragment iz opere Koštana



o tem govorijo na primer njegove *Ritmične grimase* (1935), ki sicer niso v vsem, kot celota pa vendar naravnane v novo. Impresionirajo posebno zaradi clusterjev, [39] rafiniranih ritmov in ekspresivnosti.

39 M. Milojević, Ritmične grimase za klavir, fragment

Ravnokar obravnavani skladatelji so iz generacije, ki je razvila svojo najboljšo dejavnost med obema vojnama. Vsi so se nekako orientirali v novejša evropska stilna gibanja ali so vanje vsaj tendirali. Pripadajo slovenski (Osterc, Kogoj), srbski (Milojević, delno Konjović) in vsaj formalno hrvatski glasbi (Slavenski). Bolgari so se novega dotikali le v zelo širokem smislu in pomenu (Pipkov, Vladigerov) in niso vplivali tako, da bi spodbudili k preorientaciji. Vendar pa po tej strani niso bili izjema. Podobna je bila situacija v hrvatski glasbi, kjer so prva hotenja v novo začela nastopati šele v poznih tridesetih letih, in še tedaj samo na rahlo. Vzrok za to je bil, tako vsaj kaže, pri Hrvatih in Bolgarih soroden: prevladujoči nacionalizem in z njim povezana dominanca pozne in nove romantike s pridruženimi vplivi postromantike. Razlika pa je v primerjavi morda v tem, da je imel nacionalni stil v hrvatski glasbi svoje ozadje še v nacionalnem vprašanju in je bil boj posameznih hrvatskih skladateljev proti novemu tudi načelno zastavljen problem umetnostnega naziranja. Ne to ne ono menda v bolgarski glasbi ni bilo aktualno, spričo manjkanja ustvarjalcev, ki bi se odločili za nove stilne poglede, za nič takega ni bilo ne možnosti ne potreb. Novosti, ki jih je v svoja dela hkrati s fenomeni ekspresionistično pogojenega oblikovanja in s temu podobnimi značilnostmi uvajal Slavenski, pa na hrvatsko glasbo niso vplivale, tudi zato ne, ker ta skladatelj v svoji ožji domovini ni deloval in ni štel v generacijo, ki je obvladovala tedanjo hrvatsko glasbo, pa tudi v nobeno drugo svojega časa na južnoslovanskem prostoru, vsaj ne v ožjem pomenu besede.

Nova naziranja so se torej kazala predvsem v slovenski in srbski glasbi. Spodbujali so jih različni in razni faktorji, ki v medsebojni primerjavi niso imeli ne enake pomembnosti ne iste vloge. Pri Konjoviću je bilo težišče, kolikor je mogoče govoriti o novem, na izrazu, ki se je formiral ekspresionistično in za ta namen zahteval ustrezna kompozicijska sredstva. To lahko ugotovimo tudi za Slavenskega, čeravno so njegove realizacije po značaju drugačne. Oba ta dva skladatelja, ki sta se v ustvarjanju koncentrirala v značilnosti notranjih struktur tekstovnih predlog in elementov ljudske glasbe, sta si bila nekako sorodna. Pri nobenem od njiju pa ne gre za premišljeno, načrtovano metodo, ki bi pomenila njuno zavestno opredelitev

za ekspresionizem; vseh njegovih principov in zakonitosti verjetno sploh nista poznala, ampak le bolj intuitivno slutila. Tak vtis daje analiza njunih opusov, ki sta ob hkratni umetniški pomembnosti, navzlic temu, kar je bilo ravnokar povedano, predstavljala precejšen in v vsakem oziru tudi zanimiv oblikovalni premik. Vendar le-ta ni bil revolucionaren, splošnega stilnega okvira odločneje nista spremenila ne Slavenski ne Konjović. Vplivala pa sta oba, Konjović bolj in z večjimi rezultati kot Slavenski. Njunemu naziranju je prisluhnil marsikateri ustvarjalec. V primerjavi s Konjovićem je bil Slavenski glede na umevanje kompozicijske strukture, kompozicijskih sredstev, forme in izraza svobodnejši in radikalnejši. Kljub težnjam te vrste, ki so bile najrazločnejše v zgodnji fazi njegovega razvoja, pa tudi zanj ne kaže, da bi hotel prelomiti s tradicijo. Izrazu na ljubo si je dovolil mnoge svobodnosti v formi in kompozicijski tehniki, marsikaj, kar ga je vodilo stran od ustaljenih zakonitosti. Vendar je bil še vedno zelo tradicionalen. Pa vendar tudi nov. Ne tako, da bi se identificiral z novimi načeli in se vključil v nova naziranja. Nov je bil v izvirnem, samobitno pogojenem načinu rabe dosedanjih in novejših oblikovalnih poti. V tem je najgloblje bistvo njegovega ustvarjanja, ki se je tedaj na južnoslovanskem prostoru ločilo od dotedanjega in bilo drugačno tudi v širšem evropskem okviru. Zato je v njem tako zanimivo odmevalo in vzbujalo večjo pozornost kot skladateljsko delo njegovih sodobnikov s teh etničnih prostorov. Milojevića pa ni mogoče postaviti v isto vrsto s Konjovićem in Slavenskim. Ekspresionizma, njegovih metod in sredstev ni uporabil naključno, tudi ne zgolj intuitivno ali zaradi psiholoških zahtev komponiranih tekstov ali česa podobnega. Vse to je seveda tudi imelo določeno vlogo pri tej usmeritvi, vendar se zdi, da je bilo še važnejše to, da si je v določenih primerih izbral ekspresionistični način oblikovanja zavestno. Dosledno ga sicer ni konkretiziral, saj se je zanj odločil relativno malokdaj, tako v samospevih *Sehr heisser Tag, Die Pfade liegen still, Ein einsamer Klang* in v *Ritmičnih grimasah*, očitno je ta način najbolj stregel duhovnemu bistvu njegovega tedanjega snovanja. Graditev in izraz, oboje govori za to, da je dobro poznal zakonitosti tega stila. Tudi Milojević je vplival na sodobnike svojega prostora. Vendar ne toliko po stilni strani, v tem

je bil preveč raznolik, kolikor zaradi tehnične dognanosti svojih skladb. To seveda ni bilo zvezano z razvojno komponento te ali one vrste, ravno tako ne ekspresionistične, ki je v uveljavljanju gotovo ni pospešil. Kompozicije, ki jih je napisal v tem stilu, so bile v njegovem opusu izjeme in niso imele večjega odmeva v tem, kar se je v nakazani smeri dogajalo v srbski glasbi tridesetih let, ko so bili njegovi nekdanji ekspresionistični primeri že zapozneli.

V tem času je bila glasbena situacija na Slovenskem z vidika novih estetskih in stilnih gledanj nekaj drugačna. Kogoj in Osterc sta se za novo usmeritev izrekla zavestno, vsak s svojega vidika in po svoje. Pri tem Kogoja primarno niso vodili oziri razumske narave. Iz njegovega dela ni razvidna neka natančna sistematika v izbiranju kompozicijskih sredstev in metod oblikovanja. Mislim, da ni narobe sklep, da se je v prvi vrsti podrejal notranji potrebi, ki je dala prednost izrazu, vse drugo pa mu je bilo manj važno. V svoji ustvarjalni zavesti je potisnil v ozadje misel na togo rabo raznih tehnik, ki se vežejo na določeni sistem. Osterc ni bil tak. Nove nazore je sprejel, ko je o njih temeljito razmislil. Ko jih je realiziral, ni uporabljal samo novih kompozicijskih sredstev, ampak tudi nove sistematike in nove tehnike. Rezultat je moral biti izraz, kakor si ga je bil zamislil. Čeravno je teoretično bil naravnost revolucionaren, je v ustvarjanju sledil ne le principom, ampak tudi svojemu umetniškemu instinktu. Odtod odnosi, ki se nasproti tradiciji in novemu zrcalijo v njegovi praksi. Za njegovo ustvarjalno podobo je gotovo važno še to, da je bil po konceptu kozmopolit. Ni se čutil vezanega samo na slovenski prostor, v katerega je sicer bil trdno ukoreninjen, njegova ustvarjalna misel je segla daleč čez etnične meje njegovega matičnega prostora. Podobno velja za Slavenskega. Vendar je treba znova poudariti, da sta se ta dva skladatelja v razumevanju novega med seboj pomembno ločila. O tem pričajo njune realizacije, pa tudi vloga, ki sta jo imela in opravljala v širšem, mednarodnem glasbenem svetu.

Za Konjovića, Milojevića in Slavenskega ne bi kazalo trditi, da so imeli kak večji pomen za razvijanje novih umetnostnih idej ali za njihovo pospeševanje in širjenje na srbskem ali še širšem prostoru. Te pa so se vendar kazale, pri Srbih v tride-

setih letih, v slovenski glasbi pa že nekaj prej po Kogojevi in Osterčevi zaslugi. Pogrešamo pa jih, vsaj razločnejše, tako v bolgarski kot v hrvatski glasbi.

Kogoj ni imel priložnosti, da bi ustvaril lastno kompozicijsko šolo in skoznjo vplival na umetnostno orientacijo svojih mlajših slovenskih sodobnikov. Vendar ni ostal osamljen. Predvsem ne zaradi izredno močne osebne note, ki jo je izžarevala njegova glasba in budila pozornost, pa tudi zavoljo pronicljive miselne ostrine, s katero je v svojih sestavkih, najbolj v kritikah, načenjal in orisoval novo umetnostno problematiko. Za mladi rod je bilo to in ono spodbudno, od vsega najbolj seveda njegove skladbe. V teh so se zgledovali nekateri skladatelji, ki so bili nazorsko Kogoju sprva blizu, pozneje pa so se začeli osamosvajati in od njega oddaljevati. Matija Bravničar (1897—1977)[269] je bil na primer nasproti Kogoju objektivnejši, stvarnejši. Skoraj dosledno se je dotikal resničnega življenja, čeprav včasih tudi le bolj simbolično. Izraz je tudi zanj bil pomemben, a nikoli tako, da bi zato bile njegove kompozicije formalno manj dognane. Snovanja se je loteval precej racionalno in z izrečnim smislom za arhitektoniko. V njegovem kompozicijskem stavku izstopa linearnost, ki daje mnogo priložnosti za politonalne konstrukcije in gosto nasičene zvočne kombinacije. Te značilnosti so se pokazale že v skladateljevih zgodnjih delih, tako v *Suonadi za orkester* (1932) in operi *Hlapec Jernej in njegova pravica* (1941), še bolj očitne pa so postale pozneje, na primer v *Simfonični antitezi* (1940), v kompoziciji z naslovom *Sinfonia stretta* (1958), v *Koncertu* za violino in orkester (1962) in *Simfoniji Faroniki* (1973). Za Bravničarja je obenem karakterističen nagib k nacionalnemu in ljudskemu, ki se bolj kot s citiranjem ali stiliziranjem kaže v duhovnem transformiranju in individualizaciji strukturalnih posebnosti tematičnega gradiva te vrste. V tem oziru je bil dosleden, ta njegova težnja je bila v njegovem zadnje čase neoekspresionistično naravnanem ustvarjanju, tako izrazita, da bi jo lahko označili za tipično v njegovem konceptu. Njegovemu mlajšemu sodobniku Vilku Ukmarju (1905)[270] pa je abstraktni svet bliže. Tudi on je

---

[269] MGG 15, 1060—1061; RiemannL 1, 220 in supl. 1, 149; Larousse I, 130; Ricordi I, 316; LaM I, 281; Grove's D I, 919; ME I², 245—246.

[270] Larousse II, 442; Ricordi IV, 445; LaM II, 1367; ME III², 621; MGG 16, 1891.

izšel iz romantike, ki jo je še poslej, podobno kot pri Bravničarju, čutiti v njegovi glasbi. Kmalu pa se je obrnil k ekspresionističnemu oblikovanju (*Simfonične meditacije*, 1932) in se vanj vedno bolj poglabljal. Vendar ni ostal vseskozi enosmeren. Pri njem se še kažejo občasni vplivi impresionizma, a tudi zanimanje za novejše tehnike (npr. *Simfonični poem I*, 1957 in *II*, 1962; *Sentence za klavir*, 1968; *Astralna erotika* za glas in klavir, 1968). Tudi njegova glasba ima pridih slovenske čustvenosti, ki jo čutimo, a ne moremo analitično definirati — to velja še za marsikaterega slovenskega skladatelja mlajših in starejših generacij. Radikalnejši kot Bravničar in Ukmar je bil Srečko K o p o r c (1900—1965),[271] najbrž zaradi vplivov praške kompozicijske šole, v kateri se je izpopolnjeval. V njegovih skladbah se očitno kaže, da sta tehnika in forma najvažnejši komponenti; tematični material je avtor racionalno izbiral.

Ti trije skladatelji so se v glavnem uskladili z naziranji, ki so bila aktualna ob vstopu v trideseta leta v širšem evropskem in tudi slovenskem glasbenem prostoru. Z razvojnega vidika značilnejše niso odmevali. To ni tudi na področju operne glasbe plodni Danilo Š v a r a (1902),[272] ki se je zgledoval pri H. Scherchenu in P. Hindemithu, manj pri Schönbergu. S Kogojem je imel le malo skupnega, bliže je bil Ostercu, na začetku ustvarjanja tako vidno, da bi posredno lahko štel v njegov krog. Sprva je bil relativno radikalen, njegova zgodnja dela (npr. *Simfonija II*, 1935; *Trio* za violino, violončelo in klavir, 1936) so neoklasistično zasnovana in tonalno svobodna ter tudi atonalna. Pozneje se je za nekaj časa obrnil k tradiciji in se naslonil celo na elemente ljudske glasbe, nato pa se spet začel vračati k svojemu nekdanjemu, moderno usmerjenemu izhodišču, to po prehodu v šestdeseta leta, iz katerega je tudi njegov *Concerto grosso dodecafono* za godala, pihala in harfo (1961).

Česar s Kogojem vred niso mogli storiti ti skladatelji, je uspelo Ostercu. Ta si je, intelektualno močan in ideološko nedvoumen, znal formirati svoj kompozicijski krog. S svojo glasbo in besedo, s to še posebno, se je jedko spopadal z nacionalisti in tradicionalisti ter oznanjal, kar je bilo okrog tri-

---

[271] ME II², 364.

[272] MGG 12, 1769—1770; Larousse II, 387; Ricordi IV, 331; LaM II, 1252; Grove's D VIII, 196; DCM, 721—722; ME III², 521.

desetih let novo v evropski glasbi. Pri tem je bil navzlic svojemu univerzalizmu in kozmopolitizmu ter temu ustreznim realizacijam svojih nazorov presenetljivo slovenski in tudi s tem, kar je prej bilo, se ni popolnoma ter dokončno sprl. Pritegnil je skoraj vso mlado generacijo tridesetih let. Seznanil jo je z novimi evropskimi stilnimi gibanji in nazori, z ekspresionizmom, neoklasicizmom, dvanajstonsko sistematiko. Navdušil jo je za atonalnost, atematičnost, za vse, kar je odklanjalo dosedanje in naznanjalo novo. Spodbujal jo je k temu, da prekine s tradicijo ali se vsaj bistveno odmakne od nje. Prizadeval si je za uskladitev slovenske glasbe z novo zahodnoevropsko in za uveljavljanje kriterijev, ki so v širokem svetu bili priznani za vrednotenje umetniškega ustvarjanja. Pokazal je na zglede Schönberga, Berga, Hindemitha in opozoril še na druge osebnosti, tako na Stravinskega, Bartóka, Prokofjeva. Da bi zvečal možnosti za konkretizacijo svojega poslanstva, je svoje številne učence napotil v praško kompozicijsko šolo, predvsem k A. Hábi, pri katerem so lahko spoznali četrttonsko sistematiko. Hkrati so v novi glasbi naklonjenem ozračju tedanje Prage še bolj poglobili svoj odnos do novih idej.

Iz smotrno zastavljenih Osterčevih hotenj je vzrasla nova generacija, ki je iskala nove poti in neposredno pred drugo vojno pomembno vplivala na razvoj slovenske glasbe. V njej so bili zagnani privrženci novih gledanj, vsi iz Osterčevega kroga. V načelu in praksi so se vezali nanj in še na Hábo ter vodilne predstavnike nove evropske glasbe, s tem pa bili večidel predani tudi atonalnosti in dodekafoniji. Med njimi so bili Karol P a h o r (1896—1974),[273] Pavel Š i v i c (1908),[274] Franc Š t u r m (1912—1943),[275] ki je obetal postati teoretik te generacije in bil po konceptu blizu Schönbergu, a tudi Hindemithu, Demetrij Ž e b r è (1912—1970)[276] in Primož R a -

---

[273] LaM II, 541; ME III², 25.

[274] MGG 12, 738—739; Larousse II, 358; Ricordi IV, 230; LaM II, 1129; ME III², 505.

[275] Fasquelle III, 755—756; ME III², 518. Prim. K. Bedina, *Klavirska sonata F. Šturma*, MZ, XV, 1979, 78—88; ista, *Glasbeno delo F. Šturma*, tipkopis, 1979; ista, *Primer Šturmovega mišljenja baročne oblike*, MZ XVI, 1980, 70—76.

[276] LaM II, 1557; ME III², 773. K temu prim. M. Židanik, *Scenska glasba Demetrija Žebreta*, MZ, XV, 1979, 89—101.

movš (1921).[277] Sem spada tudi Marijan Lipovšek (1910),[278] ki se je navzlic svoji orientaciji v moderno od radikalizma že na začetku distanciral. Nekateri od teh skladateljev so pisali tudi v četrttonskem sistemu, vendar redko. V tej razvojni fazi so bili vsi bolj ali manj usmerjeni kozmopolitsko.

Osterčev vpliv je seveda v glavnem veljal slovenski glasbi, a se ni omejil samo na ta prostor. Segel je še širše in povsod zapustil sledove, tu vidnejše, tam rahlejše. K temu so mnogo pripomogli tesni stiki, ki jih je Osterc imel na primer s Slavenskim[279] in Milojevićem,[280] pa tudi z Vladigerovom. S Slavenskim ga ni vezalo samo sodelovanje v Mednarodnem društvu za sodobno glasbo, za katero sta si oba vneto prizadevala z namenom, da bi ga uveljavila na južnoslovanskem prostoru in skozenj prispevala k afirmaciji sodobne glasbe tega prostora v mednarodnem svetu, ampak tudi iskanje novega, ki se je pri Slavenskem sicer drugače izrazilo kot pri Ostercu. Milojević pa je bil Ostercu interesanten predvsem kot vpliven kritik, ki je s simpatijami spremljal nastajanje in širjenje novega. Viri dopuščajo domnevo, da je bil ravno Osterc ta, ki je sredi tridesetih let dal Milojeviću spodbudo za komponiranje v sodobnem načinu. Izkazane so tudi Osterčeve zveze z nekaterimi srbskimi skladatelji tedanjega časa, tako z V. Vučkovićem in M. Ristićem. Koliko je lahko vplival na stilno usmerjanje te generacije in ali je o tem sploh mogoče bolj definitivno govoriti, je vprašanje. Neposredne in trdne dokumentacije v tej smeri ni na voljo. Gotovo pa je res, da se je ta generacija na splošno ravnala po načelih, ki jih je zastopal tudi Osterc in za katera se je odločil tudi mladi slovenski skladateljski rod.

Srbska generacija tridesetih let, ki doma za uvajanje v novo glasbo ni imela enake priložnosti kot slovenska, se je večidel tudi šolala in izpopolnjevala v kompozicijski šoli praškega konservatorija. Prej usmerjena v pozno in novo romantiko ter postromantiko, je tu spoznala nove ideje in jih sprejela v celoti

---

[277] LaM II, 761; DCM, 603; ME III², 165; MGG 16, 1532—1533.

[278] MGG 8, 926—927; RiemannL 2, 77; Larousse I, 548; Ricordi III, 17; LaM II, 115; ME II², 461.

[279] Gl. D. Cvetko, *Veze Josipa Slavenskog sa Slavkom Ostercom*, Am, 3, 1972, 63—74.

[280] Gl. D. Cvetko, *Iz pisma Miloja Milojevića Slavku Ostercu*, Spomenica SANU, zv. 44, 1970.

ali delno.[281] S tem je vsaj v glavnem prekinila s tradicijo in tako tudi z nacionalno smerjo, ki je bila v srbski glasbi še vedno aktualna. Vzornike si je izbrala več ali manj te kot slovenska generacija tega časa, od čeških osebnosti predvsem J. Suka, V. Nováka in Hábo. Mihovil Logar in Stanojlo Rajičić (1910)[282] sta bila sicer razvidno navezana na neposredno preteklost, a sta se kljub temu v določeni meri odločila tudi za ekspresionizem in svobodno dodekafonijo ter atonalnost, čeravno po času in obsegu omejeno. Odločnejše so se izrekli za nova naziranja, ne samo za ekspresionizem in neoklasicizem, temveč tudi za atonalnost, dvanajsttonsko sistematiko in rabo serije, ostali člani te skupine, od katerih so posamezni skladali tudi v četrttonskem sitemu: Dragutin Čolić (1907),[283] Ljubica Marić (1909),[284] Vojislav Vučković (1910 do 1942)[285] in Milan Ristić (1908).[286] Kot Čolić je bil tudi Ristić na svojem začetku zelo konsekventen, navdušil se je za Schönbergov koncept in tudi Hindemith je vplival nanj. Tik pred drugo vojno se je razvidno angažiral za konstruktivizem, iz tega časa so njegove ekstremne kompozicije. Schönbergov zgled je v zgodnjih delih vodil tudi Vučkovića, na primer v *I. simfoniji* (1933) in *Godalnem kvartetu* (1932); [40] ti vplivi so zanj značilni še v nekaj poznejšem času, opazimo jih na primer v *Dveh pesmih za sopran in pihalni trio* (1938). V nadaljevanju svojega razvoja pa se je Vučković zelo spreminjal in spremenil. Iz prvotnega radikalizma je najprej prešel v neo-

---

[281] Podrobno obravnava to tematiko M. Bergamo (Koren) v svoji razpravi *Elementi ekspresionizma u srpskoj muzici do 1945 god.*, 1980.

[282] MGG 10, 1882; RiemannL 2, 460; Larousse II, 241; Ricordi III, 529; LaM II, 758; Grove's D VII, 26; DCM, 602—603; ME III², 161—162. Prim. tudi V. Peričić, *Stvaralački put Stanojla Rajičića*, Beograd 1971.

[283] Larousse I, 211; ME I², 403.

[284] MGG 8, 1651; LaM II, 228; Grove's D V, 178—179; DCM, 450; ME II², 530; Fasquelle III, 151. Prim. J. Milojković-Djurić, *Das Byzantinische Konzert für Klavier und Orchester von Ljubica Marić*, MZ, XV, 1979, 102—107.

[285] MGG 14, 40—41; LaM II, 1449—1450; Grove's D IX, 79; ME III², 698. Gl. tudi *V. Vučković, Studije eseji, kritike*, ur. V. Peričić, Beograd 1968; V. Peričić, *Vojislav Vučković, Umetnik i borac*, Beograd 1968.

[286] MGG 11, 554; Fasquelle III, 578; Ricordi IV, 24; LaM II, 864; DCM, 628; ME III², 210. — K temu prim. in gl. M. Bergamo, *Delo kompozitora: Stvaralački put Milana Ristića od prve do šeste simfonije*, Beograd 1977.

40 V. Vučković, Godalni kvartet, fragment iz 1. stavka



klasicizem, zatem pa k realističnemu načinu oblikovanja in izražanja. Za to slednjo sta najbolj značilni dve deli: simfonični pesnitvi *Ozareni put* (1940) in *Vesnik bure* (1941). Smer, ki jo je tu nakazal, je pomenila popoln odstop od prvotnega izhodišča; temeljila je na skladateljevem ideološkem premiku v levo, ki je imel bazo in vzrok zunaj umetnosti ter ga napotil k tezi o potrebnosti naprednih idej v življenju in umetnosti ter k razmišljanju o angažirani umetnosti, ne tej, ki bi jo ne zahtevala neka notranja, duhovna nuja, ampak aktualna družba z vsemi perečimi problemi. To je poskušal izraziti v svojih sedanjih delih, skladbah in sestavkih, v prvih po umetniški poti, v drugih s teoretskim razmišljanjem in utemeljevanjem.

V tridesetih letih so bili vsi ti skladatelji, srbski in slovenski, za širjenje novih idej gotovo pomembni. Zanje so si vztrajno in vitalno prizadevali in vplivali tudi na širšem južnoslovanskem prostoru, če že ne uspešno v tem trenutku, pa vsaj pozneje in v posledicah, ki so jih sprožili s svojim delom.

Po vojni se je opisana situacija, potem ko se je umiril zagon akademizma in socialističnega realizma — na jugoslovanskem prostoru okrog leta 1950, na bolgarskem pozneje — nadaljevala. Glasbeno delo se je v petdesetih letih spet začelo odpirati navzven, znova se je vključevalo v celotno, zlasti zahodnoevropsko glasbeno dogajanje. Nadaljuje se, kar je že bilo, poleg ekspresionizma, neoklasicizma, neobaroka, dodekafonije, atonalnosti in še drugih sistemov ter tehnik se uveljavi aleatorika, elektronska, konkretna glasba, totalna improvizacija in nadaljnji dosežki najnovejših iskanj.



XXIV Naslovni list zbirke Amorosi concetti T. Cecchinija (1616)

LEGES ACADEMIÆ PHIL-HARMONICORUM LABACI METROPOLI CARNIOLIÆ ADUNATORUM.

I.

QUia Academiæ Phil-Harmonicorum Labacensium, ante aliquot jam annos inchoatæ, aſt ſub finem anni primi poſt milleſimũ ſeptingenteſimum ſic, ut ſequitur, de communi placito pactæ finis hic eſt, ut non tantùm Harmonicâ ſubinde concertatione honeſtè recreentur, ſed etiam per hujusmodi concertationem temporalem, cæleſtem illam æternùm duraturam piè in mentem revocent: hinc pro Academico Symbolo Organum D. Virginis Cæciliæ, cujus cannæ, dum ſuavem in terris Harmoniam diffuderunt, omnem tamen cœlum verſus perflaverunt, electum ſuit cum lemmate: RECREAT, MENTIQUE PERENNIA MONSTRAT.

II. Aca-

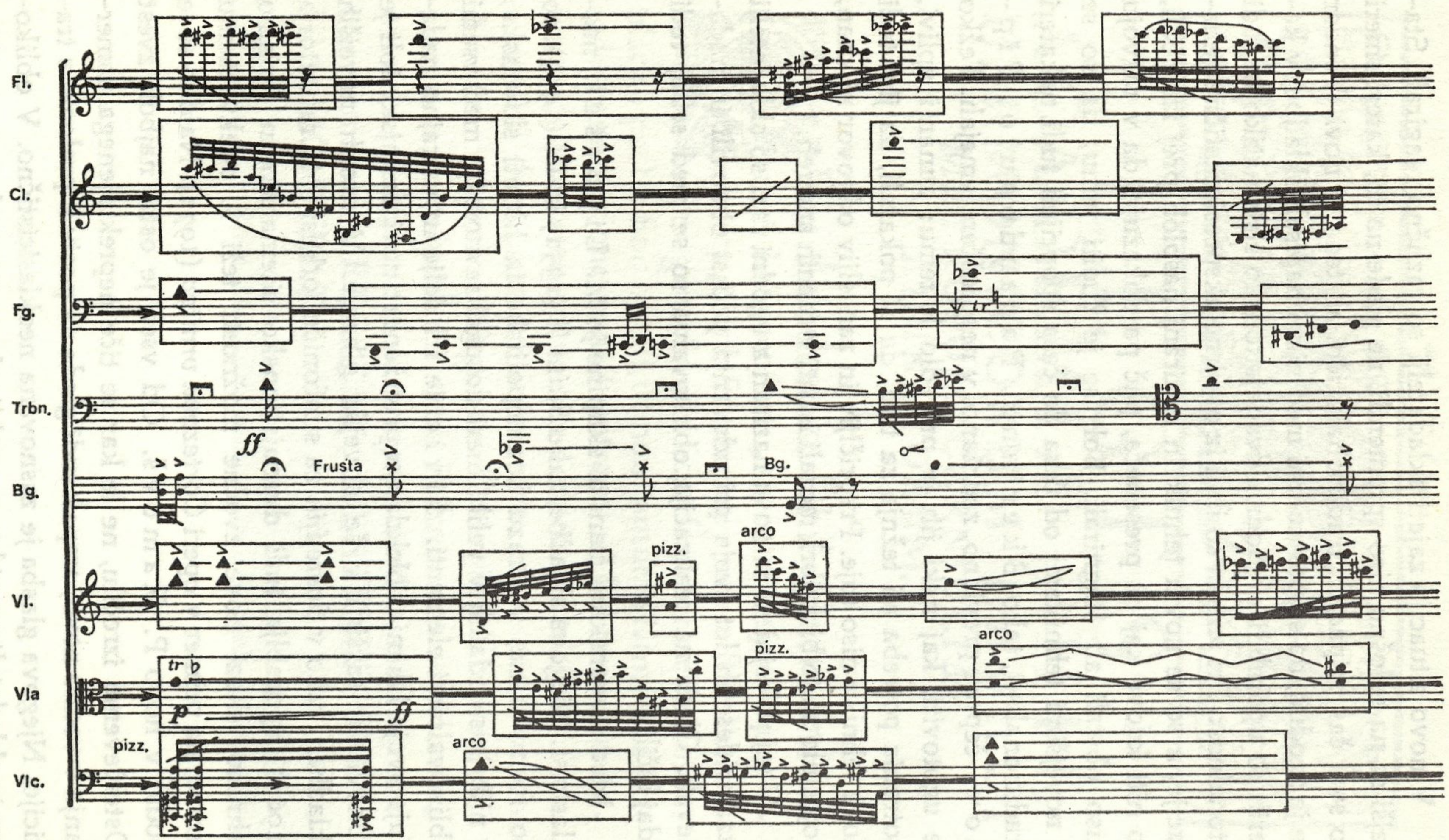
XXV. Leges Academiae Philharmonicorum, 1701, fragment

V novo situacijo zajeti skladatelji so različno reagirali. Starejši se na splošno niso spremenili, ne glede na to, kateri smeri so svoj čas pripadali, tradicionalistični ali tedanji novi. Vendar se je zgodilo, da so posamezni med njimi napisali skladbe, v katerih so uporabili svobodno dvanajsttonsko sistematiko in tudi atonalnost. Pri teh, ki so izšli iz okvirno ekspresionistične generacije, a so se novih tehnik in naziranj nasploh prej izogibali, to niti kdove kaj ne preseneča, pač pa dokazuje, da v razvoju niso obstali ali stagnirali. Bolj se je čuditi temu, da so se z novejšimi tehnikami od časa do časa spoprijeli tudi nekateri tradicionalisti, tako Škerjanc, Papandopulo, Pipkov, čeprav previdno, zadržano, v nesproščenih mejah. Težko je ugotoviti, kaj neki jih je privedlo k temu: zunanji vplivi, notranja potreba ali težnja za tem, da bi pokazali, da jim tudi nove tehnike niso tuje. Prepričljiv in zanesljiv odgovor ni znan, pojasnilo za to bi najbrž morali iskati v raznih smereh.

V tej povojni in za nova naziranja ugodni fazi so skladatelji izza tridesetih let svoja prizadevanja počasi obnovili in nadaljevali. Glede na realizacijo oblikovanja so se med seboj tudi zdaj ločili.

Med slovenskimi člani te skupine je M. Lipovšek neoklasicist. Njegove skladbe, tako *Suita II* (1951) in *III* (1959), so po formi jasne, v izrazu kozmopolitske in hkrati slovenske; v njih je skladatelj v veliki meri dosegel ravnotežje med vsemi oblikovalnimi elementi. Šivic je šel dalje in vztrajno nadaljuje svoja iskanja. Nekdanjo privrženost novi dunajski šoli je obnovil in razširil v še novejša gibanja. V svojih novejših skladbah, tako v *Sosredjih* za simfonični orkester in recitatorja (1967), uporablja tudi dvanajsttonsko sitematiko in serialno tehniko, skozi nove zvočne možnosti teži k adekvatnemu izrazu, na primer v operi *Cortezova vrnitev* (1971). Najdlje se je podal v novo P. Ramovš. Od vseh je ostal najbolj zvest Osterčevemu izročilu, ne le kar se tiče neprekinjenega usmerjanja v vedno novo, ampak tudi glede na poziv k prelomu s tradicijo. Njegova glasba je zasnovana neoklasicistično. V oblikovanju skladatelj razvidno uporablja dvanajsttonsko sistematiko, atonalnost, princip atematičnosti in še druge novejše in nove tehnike, seveda ne v shematičnem sorazmerju in v vsaki svoji razvojni fazi ne enako poudarjeno. [41] Pri njem je v ospredju

41 P. Ramovš, Thème donné za pozavno in ansambel, fragment



misel, da bi svoj glasbeni jezik obogatil. V tej težnji se ne koncentrira samo v marsikdaj izvirne oblikovne in tehnične komponente, temveč tudi in še posebno v izraz. Temu so v resnici namenjene njegove zvočne konstrukcije, ki kažejo na premišljeno snovanje v širokih dimenzijah, na primer v njegovi *Simfoniji 68*. Gre jim pomembna vloga, ki še naglasi avtorjevo namero, da bi bile celote notranje vzročno povezane in bi bilo sosledje oblikovalnih elementov kar se da logično.[287] O svežini izraza pričajo razna Ramovševa dela, med njimi *Antiparalele* za klavir in orkester (1966), *Polygram* za violončelo in klavir (1968), *Acuta* za orgle (1971), *Thème donné* za pozavno in ansambel (1972), vse zelo motorične in navajajoče k razmišljanju o njihovem pravem bistvu. Ostala dva člana te skupine po drugi vojni nista pokazala takega razvojnega zagona kot njuni prej omenjeni vrstniki. Vrnila sta se k svoji nekdanji orientaciji in tudi k tej samo delno (K. P a h o r), Ž e b r è t o v o povojno komponiranje bi lahko označili celo za nekakšno neoimpresionistično, čeravno v okviru njegovega prvotnega, izhodiščnega koncepta.

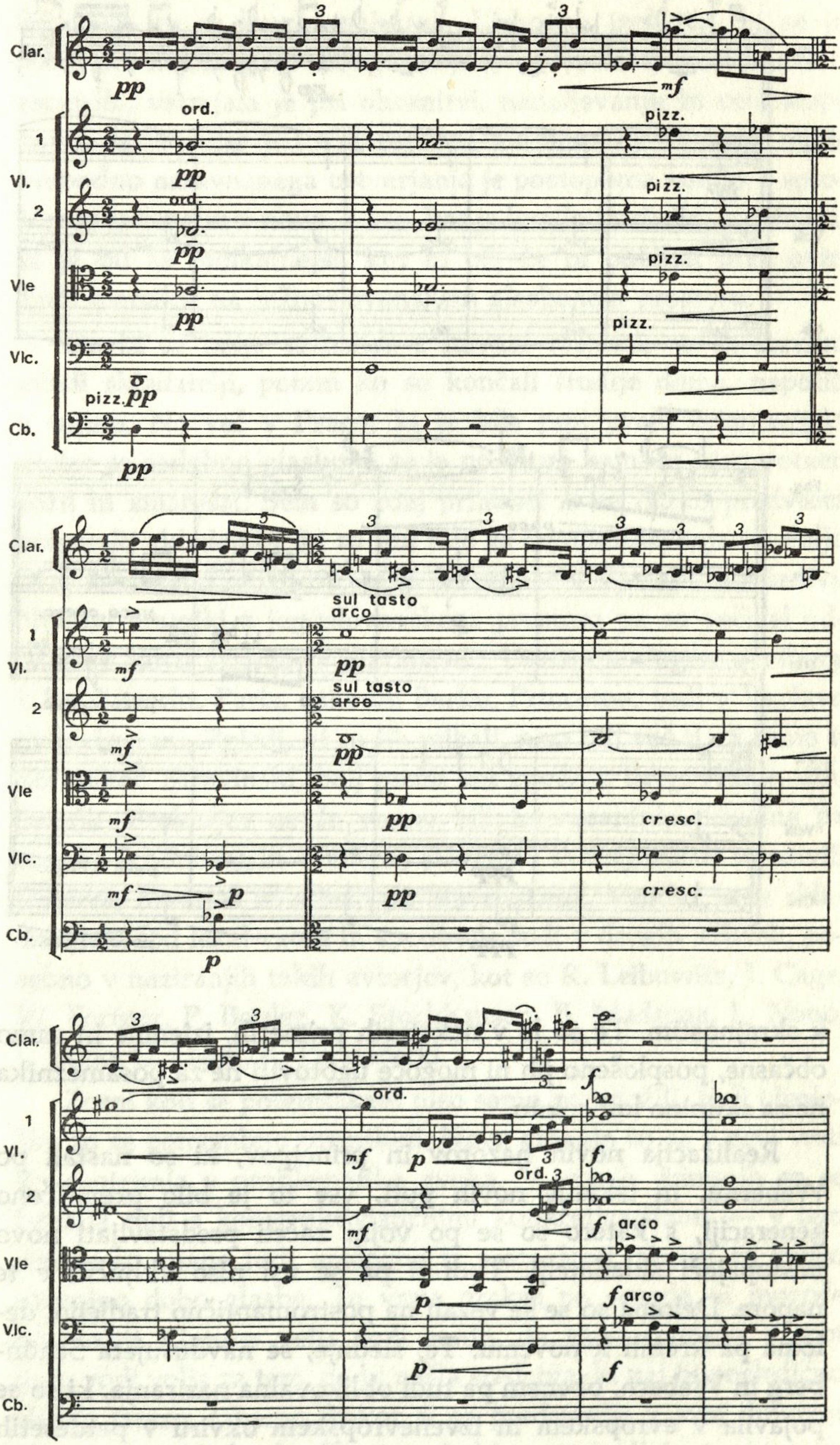
Tudi srbska skladateljska skupina izza tridesetih let se je po končani vojni vrnila v svojo predvojno usmeritev, deloma pa se še naprej razvijala in spreminjala. Za nekatere njene člane je nacionalni izraz močnejši kot pri sorodno orientiranih slovenskih sodobnikih, transformiran skozi individualno kreativnost tega in onega ustvarjalca. To pojasnjuje dediščina, dolga tradicija nacionalnega stila, ki je počasi postal tako rekoč lastnost srbske glasbe in je navkljub antitradicionalnim tendencam ostal živ še v novejših stilnih usmeritvah. Te vrste pogojenost je bolj ali manj vidna pri vseh skladateljih te skupine. Tudi pri S. R a j i č i ć u, ki v povojnem obdobju v glavnem nadaljuje svojo smer izpred vojne. Njegove melodične linije so široko razpete, ob homofoniji je živo prisotna tudi linearnost, tonalnost se večkrat premakne na skrajne meje, politonalnost je pogostna. Forma je neoklasicistična in jasno dognana, izraz pa kljub nedvoumni zazrtosti v nacionalno in polpreteklo nov. V teh Rajičićevih delih ni nič ekstremnega, niso ne radikalna ne dogmatična. Po izraznih in oblikovnih kvalitetah se nekatera,

---

[287] K temu prim. A. Rijavec, *The Stylistic Orientation of Primož Ramovš*, MZ, X, 1974, 80—94.

na primer *Koncert za violončelo* (1949), *Koncert št. 3 za klavir* (1950), *Koncert za klarinet, godala, klavir in tolkala* (1962), ciklus *Lisje žuti* za bariton in klavir (1953) in *Simfonija in E* (1967), uvrščajo med najboljše primerke srbske glasbe omenjene faze. [42] V primerjavi s svojim zgodnjim konceptom je L. M a r i ć pozneje in zdaj v aplikaciji atematičnosti in atonalnosti svobodnejša, manj vezana in bolj sproščena. Težišče ji je v izrazu, graditev njenih del pa je vendar pregledna in forma ni v podrejenem položaju. Skladateljico posebej privlači duhovna atmosfera srednjeveškega Balkana. Da bi ga izrazila ustrezno svoji predstavi in zamisli, išče nov zvok, ki zadobi v njeni realizaciji drzne, močno učinkujoče izrazne odtenke. V tej zvezi so karakteristične zlasti nekatere njene kompozicije, tako na primer *Pesme prostora* za mešani zbor in simfonični orkester (1956), *Muzika oktoiha št. 1* za simfonični orkester (1959), *Ostinato super thema octoicha* za harfo, klavir in godalni kvintet (1963). Nekoč zelo avantgardni D. Č o l i ć se je po drugi vojni za daljši čas odpovedal radikalizmu, zatem pa se, vendar ne tako podjetno kot nekoč, spet vrnil k ekspresionizmu in novejšim tehnikam, tako v *Simfoniji in Sol* (1968). Še najbolj je bil v svojem razvoju konsekventen M. R i s t i ć, ki je od svojega izhodiščnega nazora za krajši čas skrenil samo v prvem povojnem obdobju. Nato je nadaljeval svoj nekdanji koncept, sicer zmernejše, a v bistvu enako. Njegova novejša dela razločno kažejo uporabo dvanajsttonske sistematike in v zasnovah neoklasicistično komponento, tako v *Koncertu za orkester* (1963). [43] V skrajnosti se ni več podajal, v svojih skladbah, med katerimi so posebno pomembne simfonije (I—IX, 1941—1977) in instrumentalni koncerti, pa je vselej poudarjeno sledil za novimi principi o formiranju melodičnih linij in harmonskih struktur. Tonalnost največkrat ni fiksirana, harmonije karakterizirajo ostri zvočni kompleksi. Formalno so te Ristićeve kompozicije trdne, notranja motorika je vitalna in efektno stopnjuje neposreden, čvrst izraz.

Ta srbska in slovenska skladateljska generacija navzlic svoji ekspresionistični ali neoklasicistični orientaciji in dosledni ali svobodni dodekafoniji, atonalnosti in atematičnosti ni prevzela raznih novih tehnik ali vsaj ne radikalnejše uporabljala. Proces zorenja, ki mu je bila izpostavljena, je ni spodbujal


Clar.
pp
mf
1
Vl.
2
ord.
pizz.
Vle
Vlc.
Cb.
sul tasto
arco
cresc.
f
p
arco

43 M. Ristić, fragment iz 3. stavka Koncerta za orkester



k skrajnostim. Te so le v nekaterih primerih, izjemne in samo občasne, posplošeno jih ni mogoče ugotoviti ne za posameznika ne za skupino kot celoto.

Realizacija novih nazorov in principov, ki so nastali po Webernu, in iskanje novih poti, vse to je bilo prepuščeno generaciji, s katero so se po vojni začeli predstavljati novo nastopajoči skladatelji. Tudi ti pa se vsi niso vključili v te napore. Deloma so se še vezali na postromantično tradicijo, deloma pa krenili k novemu. Te, slednje, še navdušujeta Schönberg in Webern, obenem pa tudi oblikovalna naziranja, ki so se pojavila v evropskem in izvenevropskem okviru v petdesetih ter šestdesetih letih. Razlog za to je vedno intenzivnejše kontak-

tiranje z dogajanji v svetovnem prostoru, ki tudi glasbe niso obšla ali prezrla, temveč so jo smatrala za svoj sestavni del. Rezultati so se kmalu pokazali. Duhovna izolacija, ki se je ponekod začela pred drugo vojno, se je zdaj kot problem zaostrila, vztrajala je pri ohranitvi, nadaljevanju in celo stopnjevanju. Vendar ji to ni uspelo. Vključevanje v širok okvir svobodno naravnanega ustvarjanja je postopoma vodilo k spro-
ščenemu zagonu v novo, v vse, kar je lomilo tradicijo, k razvoju, ki je bil še radikalnejši, kot bi bil, če bi potekal brez ovir. Tudi marsikje na južnoslovanskem glasbenem prostoru.

Da bi se bolje seznanili z novimi idejami, so se številni mladi skladatelji, potem ko so končali študije doma, napotili v tujino. Ne več v Prago, ki je bila prej pravi orientacijski vrelec za sodobno glasbo, a se je po drugi vojni ta njen pomen zožil in zmanjšal. Sèm so zdaj prihajali le še redki, predvsem bolgarski skladatelji, ki so jim bile za izpopolnjevanje na voljo sicer še drugod možnosti, tako na primer v Varšavi in Moskvi. Njihovi vrstniki z jugoslovanskega prostora pa so večidel odhajali v nova žarišča, v Darmstadt, Donaueschingen, Freiburg i. Br., Utrecht, Pariz, zahodni Berlin, Princeton, tudi v Varšavo in še drugam. Zgledi, ki so jih mikali, niso bili več ti ali samo ti kot nekoč. Stravinski, bolj pozni kot zgodnji, Berg, Hindemith, Bartók, Prokofjev so še vedno bili interesantni, aktualna pa tudi še Schönberg in Webern; slovenski avantgardisti so oživili Osterca, hrvatski in srbski pa Slavenskega. Vendar je ta skladateljski rod iskal vzore in spodbude tudi v drugih smereh, posebno v naziranjih takih avtorjev, kot so R. Leibowitz, J. Cage, W. Fortner, P. Boulez, K. Stockhausen, B. Maderna, L. Nono, L. Berio, G. Ligeti, K. Penderecki.

Zorni koti se potemtakem niso samo pomnožili, tudi ideološko so se pomembno premikali. Nova gibanja so se v prvi vrsti koncentrirala v problematiko zvoka. V raznih primerih so se izrazila tudi s konstruktivističnimi konkretizacijami — v tem smislu so znane tudi analogije iz preteklosti, skoraj za vsako razvojno dobo glasbe. Te vrste prakse pa seveda ni mogoče posplošiti. Gotovo velja tudi zanjo, da nima namena v sebi in jo vodi volja za tem, da bi našla sredstva, ki naj bi posledično služila izrazu, takemu, kakor si ga predstavlja v svoj duhovni svet zaprt skladatelj. Skrajnosti, ki se pojavljajo tu in tam,

vrednosti eksperimenta torej ne spreminjajo. Ostajajo izjeme, ki še poudarijo pomen v novo usmerjenih iskanjih, iz katerih je razvidna težnja za nov glasbeni jezik. Ta naj bi ne bil samo individualen in ne samo univerzalen, v sebi naj bi nosil še druge možnosti, tudi take, ki jih, kakor že koli, pogojuje nacionalni izraz. Ustvarjalčev svet naj se potemtakem na široko odpre, iz njega naj odseva njegovo duhovno bistvo, značilnosti prostora, iz katerega izvira, in problematika aktualnega sveta, ki ga obdaja zunaj etničnih meja.

Iskanje novih sredstev za oblikovanje, pri čemer se zaradi zavračanja dosedanjega odpira tudi vprašanje nadaljnje eksistence ali drugačnega razumevanja stila, je v povojnem razdobju navzoče tudi na južnoslovanskem prostoru. Seveda spet ne povsod enako. Marsikdo iz te skladateljske skupine se še veže na tradicijo, vendar ne več s postromantično, ampak s tisto, iz katere so v polpreteklosti zrasla nova gibanja, takrat razvojno pomembna in drugačna od tedanje tradicije. Za to ni potrebno iskati obrazložitve le v osebnih nagibih, ampak tudi v razmerah, ki imajo lahko važno vlogo, namreč v prilagajanju izvajalnim možnostim in umetnostnim razmeram skladateljevega življenjskega prostora. Naj so stilne orientacije skrajne, zmerne ali konservativne, v vsakem primeru implicirajo spreminjanje glasbene in družbene situacije.

Posebno intenzivni so bili v času, o katerem je govor, novi vidiki v hrvatski glasbi, ki potiskajo doslej dominantni nacionalni tradicionalizem v ozadje. Zanje so se odločili tudi nekateri skladatelji, ki so začeli ustvarjati pred drugo vojno, med njo ali potem in so se od prvotne romantične, postromantične ter nacionalno obarvane smeri bistveno odvrnili. Milo Cipra se je usmeril v neoklasicizem in teži za ravnotežjem med formo in izrazom (*Kantata o čovjeku*, 1958; *Svitanje — Aubade* za pihalni kvintet, 1965; *V. godalni kvartet*, 1972).[288] Tudi Natko Devčić uporablja nove tehnike in sredstva (*Mikrosuita* za klavir, 1965; *Columbia 68* za elektronsko glasbo, 1968; *Koncert za komorni ansambel*, 1969; *Microtune* za violo in klavir, 1971), težišče pa mu je na izrazu, ki ga zanima skozi vse njegovo ustvarjanje in mu posveča prvo skrb. Cipri in Devčiću, obema je lastna raba svobodne dvanajst-

[288] Prim. in gl. J. Andreis, *ib.*

tonske sistematike. Ravno tako je v tej smeri zavzet Krešimir Fribec (1908),[289] ki pa je še konsekventnejši. Prizadeva si, da bi skladno z novimi nazori oblikoval svoj harmonski stavek, o čemer priča njegov balet *Vibracije* (1955), pa tudi in še bolj skladba *Makrokozmos* za komorni ansambel (1970). Lastne rešitve problemov, ki ga zanimajo, išče tudi Branimir Sakać (1918—1979),[290] kar je razvidno iz raznih njegovih del (npr. *Doppio* za godalni kvartet, 1969; *Ad litteram* za klavir, 1970); svoje komponiranje je usmeril tudi v konkretno (*Aleatorični preludij* za klavir in magnetofon ad lib., 1961) in elektronsko glasbo (*Synthana*, 1973), je tudi avtor fonoplastike (Diana Nemorensis, 1969).

Iz prvotne postromantične in neoklasicistične orientacije se je s prevzemom dodekafonije in serialne tehnike preusmeril v nova naziranja Milko Kelemen (1924),[291] ki je zatem še iskal. Ne prenapeto, vendar odločno je sprejel še druge, tudi novejše metode, [44] komponira tudi elektronsko glasbo. Napisal je niz po formi in izrazu karakterističnih del,[292] tako *Transfigurations* za klavir in orkester (1962), *Surprise* za godalni orkester (1967), *Changeant* za violončelo in orkester (1969), *Motion* za godalni orkester, operi *Novi stanar* (1964) in *Obsedno stanje* (1970) ter *Mirabilia* za klavir (1974).

Po konceptu jasen in izrazno prepričevalen je Ivo Malec (1925),[293] ki je nanj sicer razvidno vplivala francoska eksperimentalna šola, a je kljub temu svoji glasbi znal vtisniti lastne poteze. Zvočne komplekse, ki jim je poglavitni cilj poglobitev in obogatitev izraza, gradi po svoje. Hkrati posveča v svojih skladbah (npr. *Dahovi* za magnetofonski trak, 1961; *Mouvement en couleur* za orkester, 1959; *Sigma* za orkester, 1963; *Echos* za 10 instrumentov, 1965; *Cantate pour elle* za sopran,

---

[289] DCM, 255; ME I², 622.

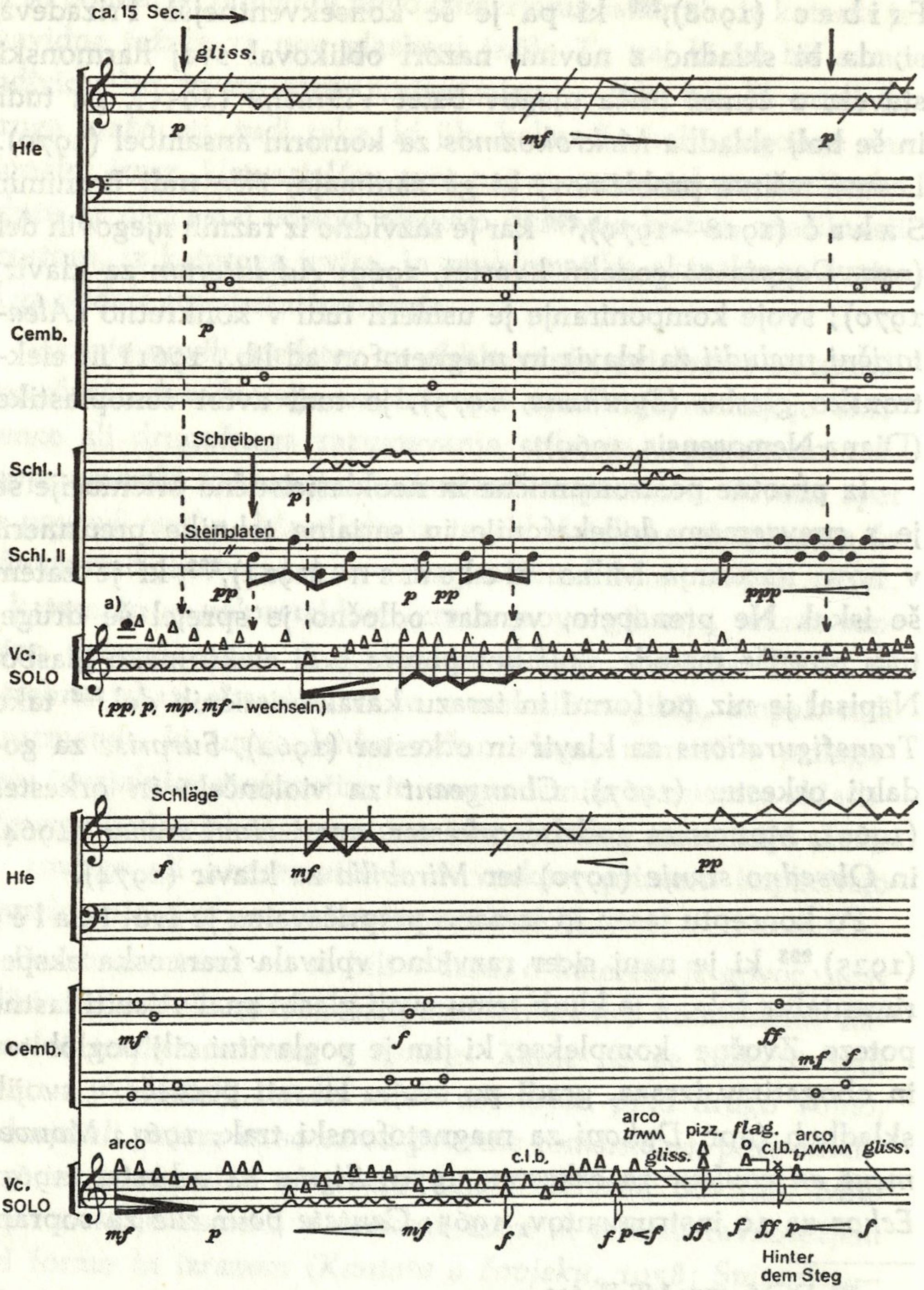
[290] LaM II, 942; ME III², 263. K temu gl. N. Gligo, *Razvojni kontinuitet u skladateljskom opusu Branimira Sakaća*, Zvuk 1979, 1980.

[291] RiemannL — supl. 1, 627—628; Ricordi II, 526; LaM I, 1077; DCM, 392—393; ME II², 311—312; MGG 16, 930—931. Prim. še M. Kelemen, *Klanglabyrinthe / Reflexionen eines Komponisten über die Neue Musik*, Stuttgart 1980, tipkopis.

[292] Prim. P. Nitsche, *»Surprise« von Milko Kelemen, publ. Karkoschka* u. a., Analyse, Neue Musik, 1976, 45—52.

[293] LaM II, 195; Ricordi III, 80; ME II², 518—519; MGG 16, 1197 do 1198.

44 M. Kelemen, Changeant za violoncello in orkester, fragment



harfo in magnetofonski trak, 1966) veliko skrb za dognanost forme.[294] Ta izstopa celo v kompozicijah, ki so eksperimentalne narave in postavljajo v ospredje vprašanje zvoka in prostora.

---

[294] Malec sam pripoveduje, da je na njegov razvoj najbolj vplival P. Schaeffer, ki je v njem prebudil sposobnost za opazovanje muzikalnega fenomena v njegovi celoti in glasbe v njeni univerzalnosti. Osvobodil se je tradicije in se obrnil k elektronski in konkretni glasbi. Prim. U. Stürzbacher, *Werkstattgespräche mit Komponisten*, München 1973, 92 ss.

Zgovoren dokaz za to je *Victor Hugo — Un contre tous* za dva recitatorja, mešani zbor, magnetofonski trak in orkester (1971).

Težnja za konkretiziranje novih metod z vsemi posledicami, ki se nanašajo na različno stopnjevano radikalizacijo in izhajajo z raznih aspektov, je razvidna tudi v skladbah mnogih nadaljnjih avtorjev. Med njimi so Ruben Radica (1931),[295] čigar oblikovanje je intenzivno uprto v izraz (*Formacije* za orkester, 1963; *Extensio* za klavir in orkester, 1973; *Paean* za tolkala, pihalni in godalni kvartet, 1963), Stanko Horvat (1930),[296] Igor Kuljerić (1938),[297] Dubravko Detoni (1937),[298] delno tudi Petar Bergamo (1930)[299] in še mlajši vrstniki.

V slovenski glasbi so napori sorodni ali podobni. Izdatno jim prispeva tudi P. Ramovš, ki je sicer še iz predhodne generacije, a je s povojno, v novo naravnano skladateljsko skupino tako zelo povezan, da ga je treba omeniti tudi v njej, saj vanjo v nekem smislu tako rekoč tudi spada. Nekaj takega, kar je blizu tej trditvi, smemo reči tudi za J. Matičiča,[300] ki je s tradicionalno postromantično smerjo, potem ko se je usmeril v francosko eksperimentalno šolo, še obdržal stike. V njegovem novejšem opusu so značilne skladbe za klasične instrumente, na primer *Intermittences* (1968) in *Pulpitations* (1971) za klavir ter *Chant* za violino solo (1972), in elektroakustična dela (*Oscillations*, 1966; *Strette*, 1968; *Formes*, 1971 — vse za magnetofonski trak). Njegovo oblikovanje je poudarjeno individualno, izraz je vselej na prvem mestu in zato tudi prepričevalno učinkovit.

V krog oblikovalcev novih idej so v zadnjih dveh desetletjih stopili še drugi skladatelji, ki so si v medsebojni primerjavi precej različni. Najdrznejši med njimi je gotovo Vinko Globokar (1934),[301] ki je šel skozi razne eksperimentalne faze vse tja do totalne improvizacije. Zanj so značilne indivi-

---

[295] LaM II, 751; ME III², 153.

[296] ME II², 162.

[297] ME II², 398.

[298] RiemannL — supl. 1, 276; ME I², 439.

[299] RiemannL — supl. 1, 97; LaM I, 189; DCM, 75; ME I², 179.

[300] ME II², 547; MGG 16, 1224.

[301] RiemannL — supl. 1, 432; DCM, 273; ME I², 693; MGG 16, 484.

dualizirane realizacije, ki so rezultat njegovih razmišljanj o vprašanju kompozicijske forme in sredstev ter izraza.[302] Hotenje za lastnim, od tujih vplivov neodvisnim reševanjem kočljivih in občutljivih problemov je razvidno malone iz vseh njegovih dosedanjih del. [45] Od njih so značilna bolj ali manj vsa, tako kantata *Voie* za zbor in 3 orkestre (1966), *Etude pour folklora I* za 19 solistov, in *II* za orkester (1968), *Discours IV* za 3 klarinetiste (1973—1974) in *Concerto grosso* za 5 solističnih instrumentov, zbor in orkester (zadnja redakcija 1977). Svojevrstna poskusa sta tudi *Laboratory I, II* in *III* za violino, kontrabas, oboo, trombon, tolkala, harfo in klavir (1973) ter *Carrousel* (1977), ki je za instrumentalne soliste, a predvideva tudi sodelovanje folklornega ansambla, plesalcev, igralcev, recitatorja in slikovne projekcije. S tako zasnovanimi deli nakazuje Globokar nove probleme, ki bodo v nadaljevanju zahtevali potrditev ali zanikanje ustreznih konsekvenc. Za novo, k skrajnostim naravnano oblikovanje se je odločil tudi Milan S t i b i l j (1929),[303] ki mu je blizu serialna tehnika, še posebno pa posveča pozornost ritmičnim strukturam. Iz njegovih realizacij odseva tudi naglašen smisel za izrazne, po svoje doumljene kvalitete (*Epervier de ta faiblesse, Domine* za recitatorja in tolkala, 1964; *Mavrica* za magnetofonski trak, 1968; *Apokatastasis — Slovenski rekviem* za tenor, zbor in orkester, 1967; *Zoom* za klarinet in bongos, 1970), [46] Xystus za 2 tolkalca, pihalni kvintet in godala (1975).

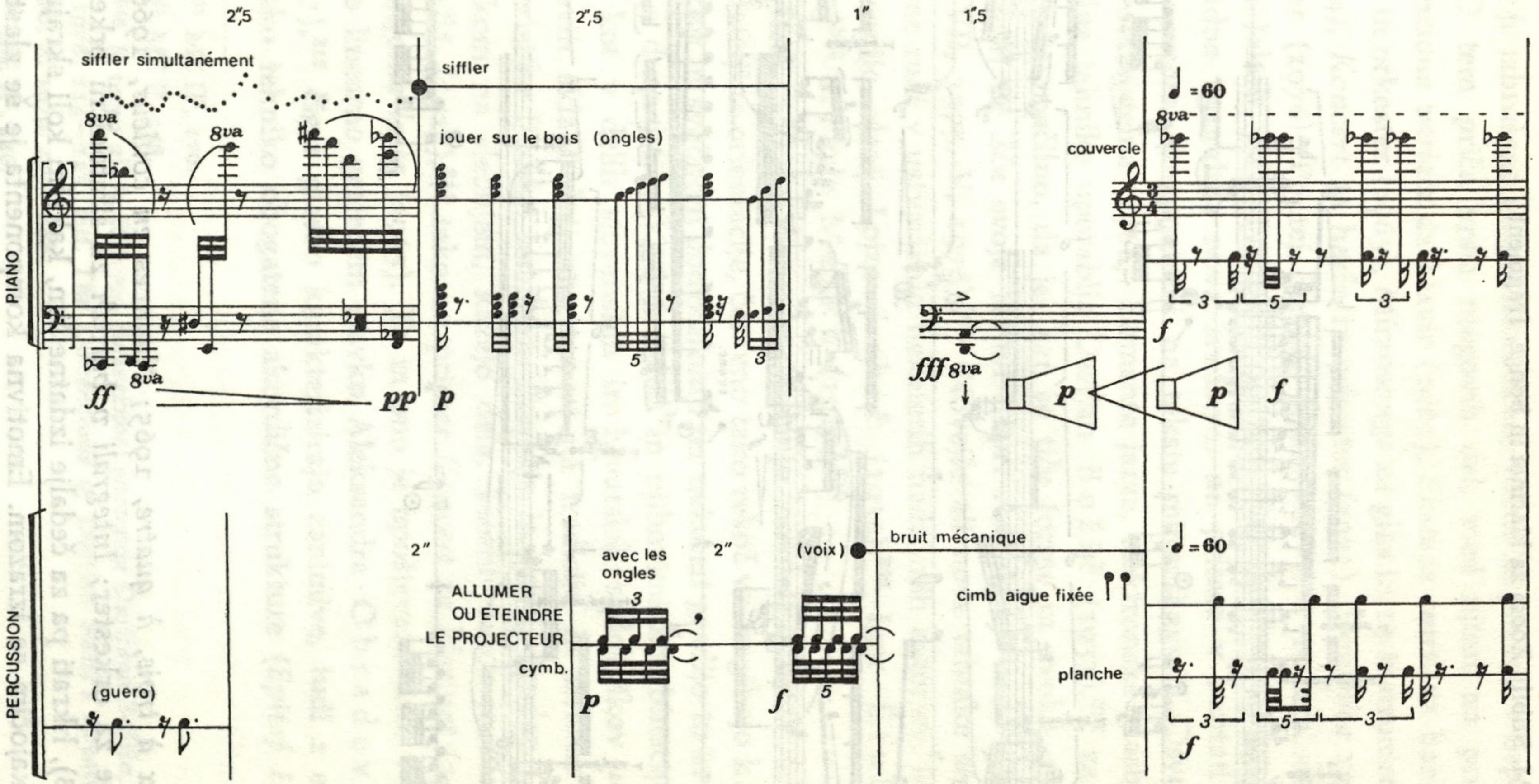
Ostali skladatelji te in tako usmerjene generacije so v rabi novih tehnik bolj zadržani. Ivo P e t r i ć (1931)[304] vnaša v svojo, neoklasicistično koncipirano glasbo občasno tudi aleatoriko in teži kot njegovi sodobniki za novim zvokom

---

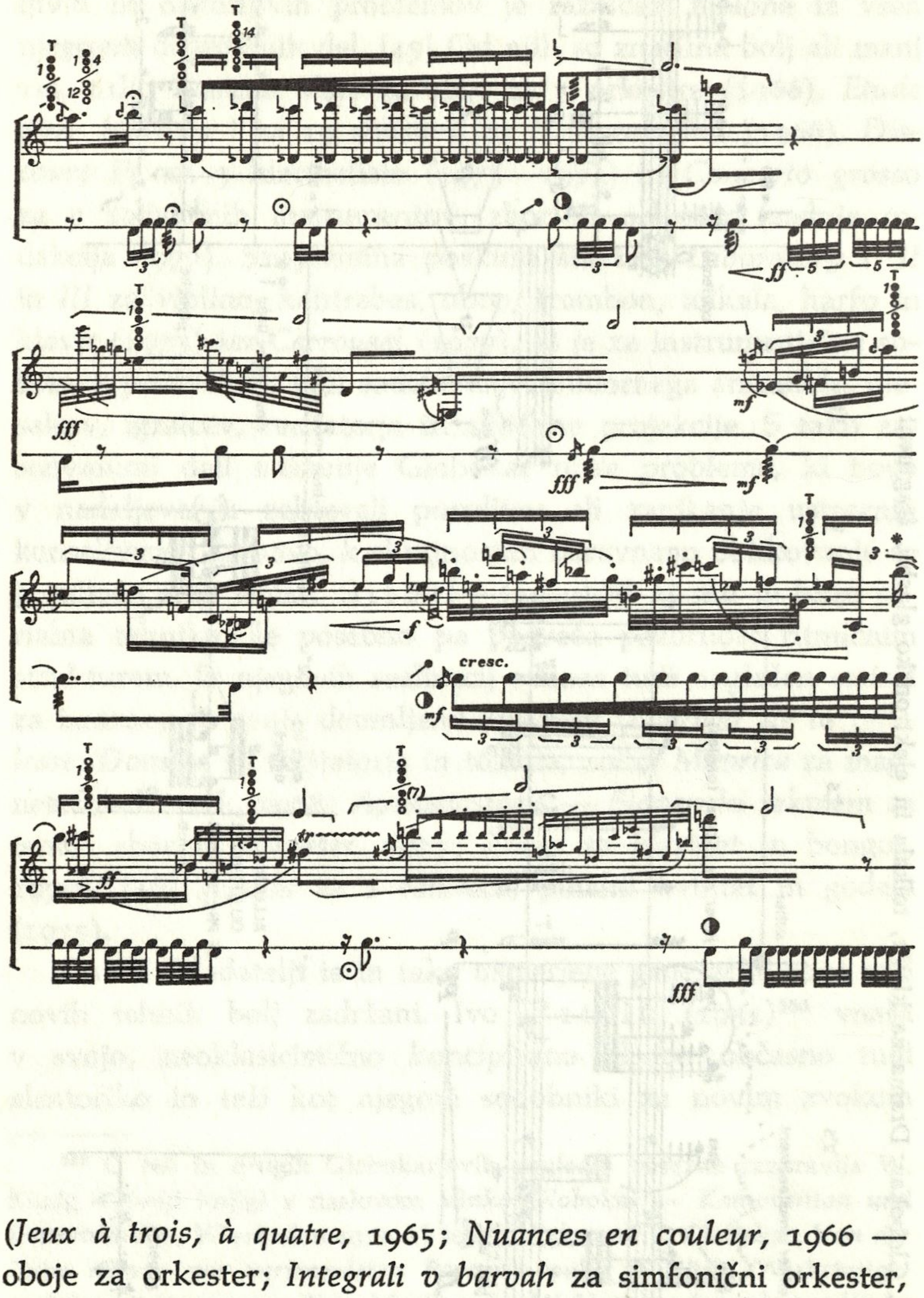
[302] O teh in drugih Globokarjevih pogledih obsežno razpravlja W. König v svoji knjigi z naslovom *Vinko Globokar — Komposition und Improvisation*, Wiesbaden 1977. K temu še gl. npr. V. Globokar, *Von der Tuba mirum zur verfremdeten Posaune*, publ. R. Lück, Werkstattgespräche mit Interpreten, Neue Musik, 1971; W. Hamm, *»Accord« von Vinko Globokar*, publ. Karkoschka u. a., ib., 78—81; D. Cvetko, *Ein Versuch der Analyse: V. Globokar, Concerto grosso*, publ. IMS Report of the Eleventh Congress, I, Copenhague 1972, 50—53.

[303] LaM II, 1212; DCM, 707—708; ME III², 456; MGG 16, 1754—1755.

[304] LaM II, 624—625; DCM, 571; ME III², 68. — K temu še prim. A. Rijavec, *Problem forme v delih Iva Petrića*, MZ, XI, 1975, 101—108.


2",5
2",5
1"
1",5
siffler simultanément
siffler
jouer sur le bois (ongles)
PIANO
8va
ff
pp
p
couvercle
♩ = 60
fff
f
PERCUSSION
(guero)
2"
avec les ongles
2"
(voix)
bruit mécanique
ALLUMER OU ETEINDRE LE PROJECTEUR
cymb.
cimb aigue fixée
planche

46 M. Stibilj, Zoom za klarinet in bonge, fragment



(*Jeux à trois, à quatre*, 1965; *Nuances en couleur*, 1966 — oboje za orkester; *Integrali v barvah* za simfonični orkester, 1968), hkrati pa za čedalje izdatnejšim, kakršni koli skrajnosti umikajočim se izrazom. Emotivna komponenta je še zlasti izstopajoča v skladbah Alojza Srebotnjaka (1931),[305] ki uporablja atonalnost in serialno tehniko svobodno. Njegov

[305] LaM II, 1182—1183; DCM, 705; ME III², 420.

izraz je izbrušeno ekspresionističen, vedno in povsod v ospredju. O tem priča vrsta njegovih del, med njimi na primer *Invenzione variata* za klavir (1961), *Ekstaza smrti* za bariton, zbor in orkester (1965), *Microsongs* za glas in 13 instrumentov (1964), *Koncert* za harfo in orkester (1971), *Slovenica* za orkester (1976). Po tej, izrazni strani mu je v nekem smislu blizu Jakob Jež (1928),[306] ki tudi daje prednost izrazu in previdno uporablja nova sredstva, na primer v kantati *Do fraig amors*, komponirani na tekste minnesängerja Oswalda v. Wolkensteina (1968). Elemente jazza, elektronske glasbe in serialne tehnike uporablja Darijan Božič (1933),[307] za katerega je značilno, da je, kar se tiče forme in zvoka, precej samosvoj in išče svoje rešitve (npr. *Audiogem* I—IV, 1974, VI—VII, 1975, V, 1976).[307a] Novejše ali nove tehnike so zaznavne tudi v ustvarjanju nekaterih nadaljnjih avtorjev. Mednje sodijo zlasti Lojze Lebič (1934),[308] Igor Štuhec (1932)[309] in Pavle Merkù (1927).[310]

Manj radikalni so v realiziranju novih pogledov srbski skladatelji te orientacije, čeravno tako rekoč vsi nagibajo k atonalnosti in svobodni dodekafoniji ter nekateri gradijo tu in tam tudi z dvanajsttonskimi serijami in njihovimi kombinacijami. Bolj kot v delih slovenskih in hrvatskih sodobnikov se iz njihovih skladb čuti navezanost na tradicijo in izrazne karakteristike ljudske tematike. Prejšnje in novo, vendar s poudarkom na slednjem, kažejo dela, katerih avtor je Rudolf Bruči (1917),[311] tako na primer *Koncert za klarinet* (1970) in *Sinfonia lesta* (1965). To in ono je upoštevano tudi v pretežno linearno grajenem stavku Aleksandra Obradovića (1927),[312] čigar glasbo karakterizirajo zanimive, tudi z elektronsko tehniko obogatene akordične strukture (*Epitaf H* za

---

306 ME II², 270.

307 ME I², 238.

307a K temu gl. A. Rijavec, *Razsežnost snovanja Darijana Božiča*, MZ, XIV, 1978, 114—123; isti, *The Dimensions of Darijan Božič's Creativity*, IRASM, X, 1979, 237—248.

308 ME II², 436.

309 LaM II, 1242; ME III², 518.

310 LaM II, 305; ME II², 569.

311 LaM I, 296; ME I², 257.

312 LaM II, 492; DCM, 529; ME II², 715.

simfonični orkester in magnetofonski trak, 1965; *Mikrosimfonija* za simfonični orkester in stereo magnetofon, 1967). Ponekod prehajajo njegove skladbe v zaostreno politonalnost, na primer v *II. simfoniji* (1964), včasih vdahne skladatelj z novimi sredstvi in dodekafonsko serijo v oblikovno svobodno klasično shemo tudi prizvok folklornega, tako v *IV. simfoniji* (1972). Nove tehnike so privlačne tudi za Zorana Hristića (1938)[313] in Rajka Maksimovića (1935),[314] ki stopnjuje izraz z gostimi zvočnimi kompleksi, kar potrjuje tudi njegova kompozicija *Kad su živi zavideli mrtvima* za mešani zbor, skupino instrumentov in godalni orkester (1966). Vladanu Radovanoviću (1932)[315] pa je zvok primarno objektivno pogojen fenomen, obdelave tonskega materiala se loteva racionalno in eksperimentalno. Novejšemu oblikovanju so naklonjeni še nekateri skladatelji, tako med njimi Petar Osghian (1932—1979)[316] in Dušan Kostić (1925).[317]

V sodobna naziranja usmerjena iskanja opazimo tudi drugod na jugoslovanskem prostoru. V makedonski glasbi težita vanje posebno T. Prošev in T. Zografski. Uspešno jih konkretizira tudi avtor madžarske narodnosti Ernö Kiraly (1919),[317a] ki včasih druži elektronski in konkretni zvok (npr. *Poema o zori*, 1960; *Nebo*, 1962).

V bolgarski glasbi so bile možnosti za intenzivnejši ekspresionizem in novejše ter nove tehnike manjše. Navzlic temu pa so se tudi v njej razločno izrazili novi nazori z njihovimi dosežki vred, tako dvanajsttonska sistematika, princip atonalnosti, elementi aleatorike, elektronska glasba. Kolikor se uresničujejo v praksi, seveda povzročajo določene odklone od tradicionalnega in programsko angažiranega ter zato večjo koncentracijo pri iskanju sodobnega izraza. Po tej strani so zanimivi nekateri mlajši komponisti, ki so večidel izšli iz nacionalne, romantične in postromantične orientacije ter so z njo še vedno precej povezani. Mednje se uvršča na primer

---

313 ME II², 167.

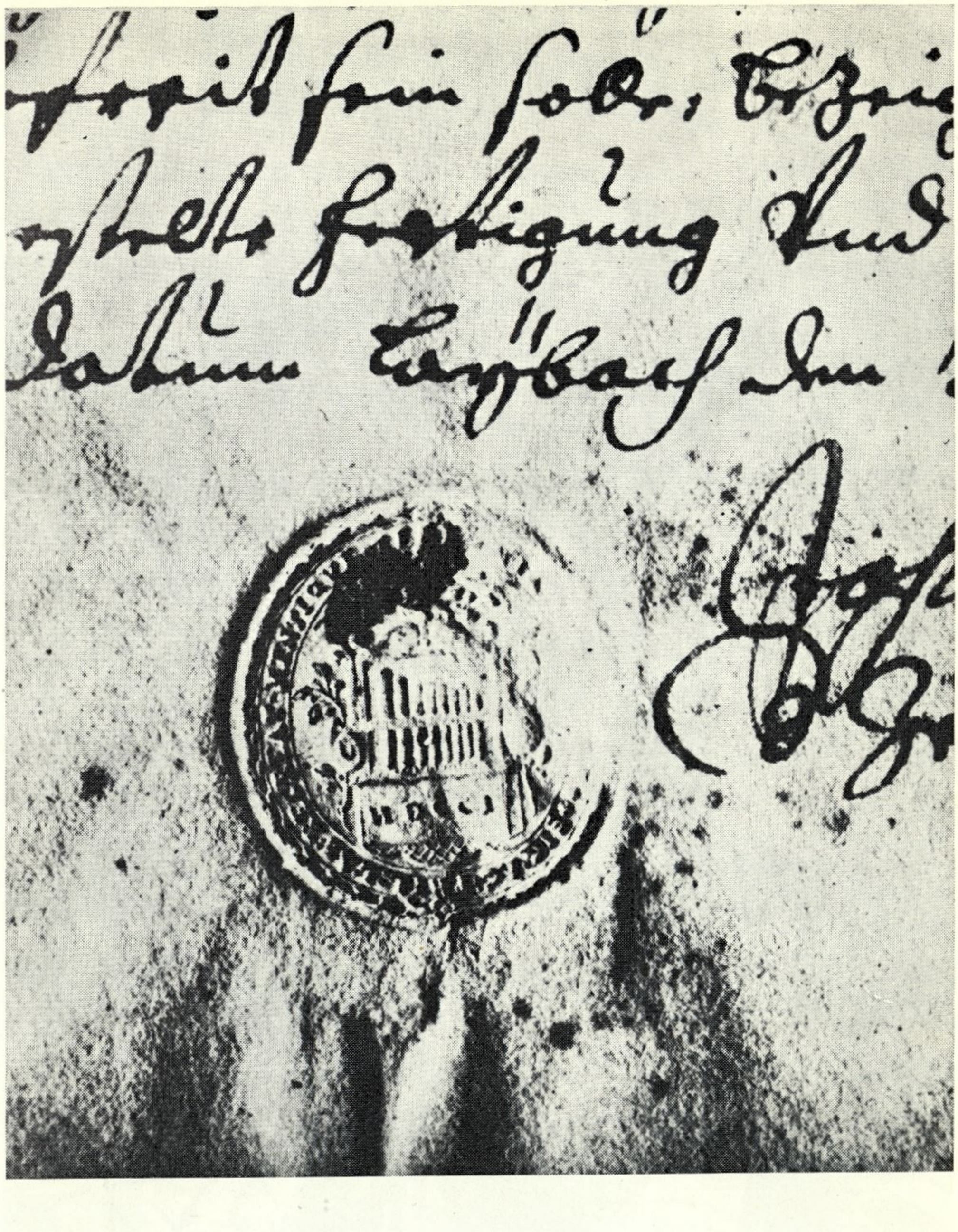
314 ME II², 518.

315 LaM II, 753; ME III², 158—159.

316 ME III², 16.

317 ME III², 372.

317a ME II², 322.



XXVI Pečat ljubljanske Akademije filharmonikov (1701)



XXVII Detajl freske Zasmehovanje Kristusa, 1806, sv. Naum, Ohrid

Lazar Nikolov (1922).[318] Za njegov stavek je značilno, da je večkrat ostro disonanten, akordi so grajeni tudi kvartno in sekundno, tonalnost je lahko svobodna, izraz individualno ekspresiven. Te karakteristike izstopajo v delih, kot so *Koncert* za klavir in orkester št. 2 (1954—1955), *Simfonija za 13 godal* (1965), glasba k Sofoklovi *Antigoni* (1958). Po načinu oblikovanja je z njim soroden Konstantin Iliev (1924),[319] ki je v svojem formalno jasnem, linearno zasnovanem stavku že kmalu uporabil atonalizem in svobodno dodekafonijo, tako na primer v *I. simfoniji* (1947) in nato v *IV. simfoniji* (1958), v *Fragmentih* za orkester (1968), v godalnih kvartetih I—IV in še drugod; s tem in s poliritmičnimi kontrasti je izrazno komponento močno podprl. [47] Po svojem bistvu sicer kozmopolitski, pa je tudi ta skladatelj še vedno zakoreninjen v tradiciji in njeni nacionalni smeri, kar potrjuje tudi njegova

47 K. Iliev, Godalni kvartet št. 1, začetek 3. stavka, fragment



[318] BE, 338; LaM II, 459; DCM, 512.

[319] RiemannL — supl. 1, 567; BE, 256—257; LaM I, 996; ME II², 197; DCM, 334; MGG 16, 771—772.

simfonična pesnitev *Pesen za čoveškata radost* in morda še bolj opera *Bojanskijat majstor*, prva iz leta 1951, druga iz 1962. Vplive preteklosti in novega kažejo še številni vrstniki Ilieva in Nikolova, na primer Simeon P i r o n k o v (1927)[320] v svojih *Movimentih* za 13 instrumentov (1967) in Vasilij K a z a n d ž i e v (1934),[321] ki se ravno tako koncentrira v iskanje novega zvoka (npr. *Complexi sonori*, 1967), pa Ivan S p a s o v (1934)[322] in deloma tudi Dimit'r H r i s t o v, za katerega je poleg sodobnejše formiranega zvoka značilna močna naslonjenost na folklorno tematiko. Drugačen, po konceptu odločno sodoben je Božidar D i m o v (1935),[323] ki to dokazuje s kompozicijami, kot so na primer *Incantantiones I* za sopran in instrumentalni ansambel (1963), *Composition I* za klavir (1963) in *Raumspiel* za klavir in komorni ansambel (1970) ter *Pothos* za oboo, klarinet, fagot, rog, violino, violončelo in kontrabas (1980).

Ob teh skladateljih delujejo povsod na južnoslovanskem glasbenem prostoru še številni sodobniki, vrstniki in ravnokar nastopajoči ustvarjalci. Mnogi si prizadevajo komponirati v novem duhu, ki je prisoten v vsaki nacionalni glasbeni kulturi. Tudi zanje velja to, kar za vse druge in povsod, v preteklosti in sedanjosti. Skladbe, ki jih pišejo, imajo lahko razvojni pomen, kar pa v vsakem primeru seveda še ne pomeni njihove umetniške vrednosti. Za avtorje, ki štejejo v opisano usmeritev, je treba poudariti, da se večidel šele formirajo, njihov razvoj še ni končan in opus ne sklenjen. Tako kaže, da vrednotenje njihovega prispevka v glasbo še ni čisto realno. Vendar govori primerjava s podobnimi procesi iz preteklosti za domnevo, da bodo premiki, ki jih povzročajo ti iskalci s svojimi realizacijami, pozitivno vplivali na nadaljnji razvoj.

---

[320] BE, 357.

[321] RiemannL — supl. 1, 625; LaM I, 1074; BE, 267; ME II², 310; MGG 16, 919.

[322] LaM II, 1170.

[323] RiemannL — supl. 1, 283; LaM I, 531; DCM, 185.

V

MESTO V EVROPSKEM PROSTORU

Najnovejše obdobje, v katerem se ustvarjalna volja rada usmerja v eksperiment, je zadnje v dolgi vrsti faz, skozi katere je doslej šel razvoj glasbe na južnoslovanskem prostoru.

Z zahodnoevropsko glasbo so se južni Slovani prvič srečali ob pokristjanjenju, ki je ne glede na to, odkod je prišlo, iz Rima ali iz Bizanca, posredovalo rezultate tujih kultur. Sèm je prineslo tudi koral in tu uveljavilo liturgično petje rimskega ali bizantinskega izvora, prvo na slovenskih in hrvatskih, drugo na srbskih, bolgarskih in makedonskih tleh. Obe obredji, zahodno in vzhodno, sta vnesli v glasbeno delo razlike. Zaradi delitve na zahodno in vzhodno Cerkev, s katero so se razmejila interesna področja katolicizma in pravoslavja, in zavoljo večkrat spreminjajočih se družbenih in ekonomskih struktur so se te razlike postopoma poglabljale, tuji politični, verski in gospodarski vplivi so se večali.

V boju za oblast je imela liturgična glasba, rimska in bizantinska, pomembno vlogo. Z njeno pomočjo se je olajšala infiltracija važnih zunanjih faktorjev, o čemer pričajo razni viri. Prizadevanja s te in one strani so zarisala mejo, ki je ločila liturgično glasbo zahodnega in vzhodnega cerkvenega območja.[324] V vzhodni sferi je bilo rimsko petje v neki meri aktualno samo v Bosni, tam, kjer so bili in delovali katoliški samostani.

Za posvetno glasbo ta razmejitev v srednjem veku ni bila tako ostra. Slovenske in hrvatske dežele so bile pod vplivi z zahoda, ki so prodrli še vzhodno od omenjene razmejitvene črte. Gradivo pove, da so na dvorih vladarjev fevdalne Srbije, Bolgarije, Makedonije in Bosne poleg domačih delovali še

---

[324] K temu prim. v op. 16 tega orisa navedeno literaturo.

muziki grškega, italijanskega in nemškega porekla, ki so sèm prinašali svojo, tujo glasbo, jo tu širili in z njo tudi vplivali. Sklepe, ki sledijo iz teh virov, podpirajo tudi spomeniki srednjeveške likovne umetnosti, freske, plastike in miniature, s svojimi predstavitvami glasbenih instrumentov. Ti dokazujejo, da je bil instrumentarij zahodnoevropskega izvora znan in v rabi ne samo na slovenskem, severnohrvatskem in dalmatinskem, ampak tudi na srbskem, makedonskem in bolgarskem območju, kamor so poleg tega segli še bizantinski vplivi.

Južnoslovanski prostor se je torej v celem stikal s tako imenovano zahodno glasbo, najbolj učinkovito pa vendar v svojem zahodnem delu. Iz gradiva je razvidno, da je iz zahodne Evrope dobival tam doseženo, obenem pa je še od drugod dobival spodbude. Glede na stanje dosedanjih raziskav[325] pa še ni znano, da bi se v tem času tu kaj zgodilo v smeri glasbenega ustvarjanja. Podatki so na voljo le za reproduktivno delo, ki je bilo povsod, a ga je razumeti v širokem smislu besede. Po tej strani so bili najbolj aktivni tujci in redkeje domačini, ki so potemtakem manj prispevali k utrjevanju in pospeševanju zahodne glasbe na svojih tleh.

Delež, ki ga je v srednjeveškem času dal južnoslovanski prostor evropskemu zahodu, je treba bržkone različno interpretirati. Pojav petja bolgarskega izvora v gregorijanskem koralu, prepletanje korala in ljudskega petja, ki je učinkovalo v obeh smereh, a je po vsem sodeč močneje odsevalo zlasti v ljudski cerkveni pesmi, širjenje zahodne posvetne glasbe, vse to je izdatno pomagalo, da se je zahodna glasbena kultura uveljavila zunaj svojega matičnega okvira. Koliko so muziki tega in onega južnoslovanskega rodu aktivno sodelovali v glasbenem razvoju in življenju drugih, neslovanskih dežel, je vprašanje. Določnejši odgovor otežkočajo ali celo onemogočajo najrazličnejši zadržki, predvsem zelo pomanjkljivi viri. Glasbena emigracija, ki je v mnogih primerih ni mogoče rekonstruirati, se je v glavnem usmerila na zahod in sever, prihajala pa je predvsem iz hrvatskih in slovenskih pokrajin.

---

[325] K temu gl. ob koncu navedeno temeljno literaturo in posebno literaturo k posameznim poglavjem. Poleg tega še prim. D. Cvetko, *Les formes et les résultats des efforts musicologiques yougoslaves*, AMI, 1959, 50—62, in isti, *Der gegenwärtige Stand der jugoslawischen Musikwissenschaft*, ib., 1979, 151—160.

Znana je za 15. stoletje, gotovo pa je bila aktualna že prej. Njena dejavnost, reproduktivna in verjetno tu in tam tudi produktivna, se je prilagajala praksi novega prostora. Že tako zapleten poskus obnavljanja tedanjega stanja je še težji zaradi nekoč običajne latinizacije, romanizacije in germanizacije imen.

V 15. stoletju so se začeli odnosi južnoslovanskega prostora z zahodno glasbo pomembno spreminjati. S koncem balkanskih fevdalnih držav se je zveza z njo na srbsko-bolgarsko-makedonskem prostoru pretrgala za več stoletij. Vemo le o praksi liturgičnega petja grške verzije in o občasnih težnjah po osamosvojitvi, ki pa bistveno niso vplivale in zato tudi še niso mogle privesti k večji avtohtonosti. Podatki, ki se nanašajo na posamezne glasbenike, so relativno skromni in drobni, malo povedni. Na ta prostor je bolj in bolj prodirala turška glasbena praksa. Ta proces pa ni potekal enostransko, ljudska glasba tega južnoslovanskega prostora se je namreč tako rekoč hkrati prenašala na turška tla. S tem je nastajalo medsebojno vplivanje, ki pa, skupaj z bogato ljudsko pesmijo, ni imelo nič skupnega s tem, kar se je v tem času dogajalo v tako imenovani umetni glasbi zahodne Evrope. Stiki s to glasbo so bili minimalni ali so v vsem prenehali in bi zaradi politične odvisnosti, družbene podrejenosti in ekonomske šibkosti teh južnoslovanskih ljudstev ne bili imeli nobenega pravega odziva, tudi če bi bili v določeni meri obstajali.

V slovenskih in hrvatskih pokrajinah so bile razmere drugačne. Te so bile razen samostojnega Dubrovnika v sestavi beneške republike ali habsburške monarhije. Tako so bile odvisne od razmer v omenjenih vladavinah in vključene v njihovo kulturno, tudi glasbeno sfero. Za Beneško Dalmacijo in Dubrovnik so bili v prvi vrsti važni vplivi iz Italije, za slovenske dežele in severno Hrvatsko pa so vplivi pritekali z avstrijskega in nemškega prostora. Tudi ta pa je bil pod močnimi italijanskimi vplivi in so zato bile razlike razmeroma majhne ter italijanski vplivi razločni tudi zunaj dalmatinskega interesnega področja.

Na splošno se je kontinuiteta z zahodnoevropskim razvojem za več stoletij nadaljevala tudi po koncu srednjega veka. Na učinkovitost glasbenih prizadevanj so vplivali tako umetnostni kot socialni dejavniki, spreminjanje družbenih razmer in zna-

čilnosti, ki so bile specifične za ta in oni prostor. Vse to je pogojevalo način, ki karakterizira razvojne procese na slovenskem, severnohrvatskem in dalmatinskem ozemlju od prehoda v 16. pa tja v prvo polovico 19. stoletja. Za Dalmacijo je bil usoden premik ob koncu 18. stoletja, ko so se glasbena prizadevanja prenesla v severno Hrvatsko in so se začela tam vedno bolj stopnjevati.

V primerjavi kažejo omenjeni procesi neke različnosti, a tudi enakosti. V navedenem časovnem razponu se je stilno povsod, najbolj pa v Dalmaciji in na Slovenskem, uveljavilo to, kar je vodilno usmerjalo zahodnoevropsko glasbo: renesansa, barok, rahlo tudi rokoko, klasicizem in končno začetek romantike.

Od 16. do konca 18. stoletja je bilo za glasbeno življenje tako na Slovenskem kot na Hrvatskem poleg cerkve vplivno plemstvo. Meščanstvo pridobiva pomen od druge polovice razsvetljenega stoletja dalje. S spreminjanjem družbe, ki je značilno za ta čas, so izginili drug za drugim faktorji, ki so bili prej za glasbeno delo važni, njegovi nosilci. Tudi v tem tiči vzrok za upadanje obsega in kvalitete glasbenih naporov, vzrok, ki vsekakor ni bil edini, vendar važen. Proti koncu tega stoletja pa se pojavljajo oblike, ki ustrezajo novim potrebam časa. Amaterji so sicer še vedno zaželeni in koristni, a so ob njih poklicni glasbeniki čedalje aktualnejši. V posvetnem muziciranju ima operno uprizarjanje pomembno vlogo. Sprva skrbijo zanj italijanski operisti, ki seznanjajo občistvo z italijanskimi in včasih še francoskimi ter španskimi deli. V zadnjih desetletjih 18. stoletja se jim še pridružijo nemške gledališke družbe, s katerimi prihajata na slovenski in hrvatski prostor singspiel in nemška opera. Tu in tam se občasno formirajo še domače gledališke družine, ki se programsko zgledujejo po italijanskih in nemških vzorih. Programi, operni, in kolikor so že obstajali, tudi koncertni, se na splošno ravnajo po tistih, ki so znani za glasbena središča zahodno in severno od slovenskih in hrvatskih meja.

Glasbeno delo ni bilo vselej enako intenzivno, tudi ne povsod in v vsaki smeri. Reprodukcija, ki se je postopoma izpopolnjevala in sčasoma postajala to, kar pomeni v ožjem smislu besede, je bila v primerjavi s produkcijo mnogo obsež-

nejša in uspešnejša. Navzlic nihanjem, ki jih označujejo občasni vzponi in padci, kaže v času od 16. do sredine 18. stoletja največji razmah v Beneški Dalmaciji, Dubrovniku in na Slovenskem. V drugi polovici 18. stoletja je tu in tam nastal mučen premor, ki se je ponekod sprevrgel celo v zastoj in stagnacijo. Proti koncu stoletja so se tovrstna prizadevanja spet obnovila in začela naglo rasti, na Slovenskem in zdaj tudi na severnem Hrvatskem.

V vsem tem času je tudi ustvarjanje dalo neke rezultate. Skladatelji, ki jih beleži gradivo, so bili hrvatskega in slovenskega rodu ali tujci, ki so tu delovali stalno ali za nekaj časa. S svojim delom ti in oni niso vplivali le na razsežnosti glasbenega življenja, ampak tudi na stilno situacijo. Za nekatere ustvarjalce konkretno gradivo manjka in je mogoča samo bolj ali manj verjetna hipoteza, ne pa tudi zanesljiva rekonstrukcija. Za druge pa so kompozicije ohranjene, v celoti ali vsaj toliko, da dovolijo neke sklepe. Ti pravijo, da so bila njihova dela na splošno usklajena s sodobnimi zahodnoevropskimi gibanji in so v posameznih primerih dosegla visoko raven. V času renesanse in baroka so bili rezultati najugodnejši v Dalmaciji in na Slovenskem. Rokoko je odseval samo prehodno, pomembnejši prispevki v tej smeri manjkajo. Manj pomembni so tudi ti, ki so bili napisani v klasicističnem in zgodnjeromantičnem načinu in so nastali ob prehajanju v 19. stoletje ali v njegovih dvajsetih in tridesetih letih.

Dosežki, najsi reproduktivni ali ustvarjalni, ti še zlasti, so bili manjši tudi zaradi odsotnosti številnih glasbenikov slovenskega ali hrvatskega rodu, ki so svoje delo opravljali v okviru tujih kultur. Med temi so bili tudi taki, ki so pomembno sodelovali v razvijanju evropske solistične vokalno-instrumentalne glasbe začetka 16. stoletja, moteta in posvetnega zbora pozne renesanse, monodije, visokega baroka, tehnike klavirske igre in violinskega koncerta.

Ne samo z domačega, tudi z evropskega aspekta je še treba poudariti hrvatski in slovenski prispevek na področju teorije glasbe in graditve orgel.

Še pred sredino 19. stoletja pa so se začele na južnoslovanskem prostoru glasbene razmere bistveno spreminjati. Tendence, ki se kažejo in prej niso bile znane, pojasnjuje specifična

razvojna situacija.[326] Začela so se osvobodilna gibanja, ki so težila za nacionalno in politično osamosvojitvijo južnoslovanskih narodov. Srbi in Bolgari so ta cilj dosegli še pred koncem stoletja, Hrvati in Slovenci pa v okviru avstro-ogrske monarhije le delno in dokončno šele ob njenem razpadu, Makedonci komaj s koncem druge svetovne vojne. Med nalogami, ki so si jih zastavila ta gibanja, je bilo tudi formiranje lastne, nacionalne glasbene kulture. Glede na historične razlike, ki so nastale v teku razvoja in jih je bilo treba upoštevati, so bile za konkretizacijo priporočljive in tudi nujne različne metode. V Srbiji in Bolgariji je bilo potrebno umetno glasbo šele utemeljiti. Ko se je to zgodilo, je bila dana osnova za vnikanje v evropsko glasbo, zdaj kajpak povsem drugače kot nekoč, ko so bili stiki z njo prekinjeni. Pri Slovencih in Hrvatih sta povezanost z nacionalnim gibanjem in težnja za avtohtonost zahtevali odstopanje od evropske tradicije in realizacije samobitnega izraza. Z vidika stila in kompozicijske tehnike to seveda ni bilo spodbudno, razvojno pa v skladu s splošno situacijo in zato neogibno. V tej zvezi je še treba spomniti, da so bili Srbi brez sleherne tradicije umetne glasbe in ravno tako Bolgari, pri katerih se je prva faza umetne glasbe začela še pozneje kot pri Srbih, in da spričo novih hotenj dolga tradicija tudi Hrvatom in Slovencem zdaj ni bila kdove kako v pomoč. Za reprodukcijo so bili potrebni izvajalci, ki jih ni bilo dovolj. To je zahtevalo pripravljanje domačih in pritekanje tujih glasbenikov, pa osnavljanje institucij ter organizacijskih oblik, ki bi omogočile in pospeševale glasbeno delo. Ta proces ni bil hiter. Počasi je tekel, vendar je bil uspešen že v drugi polovici 19. stoletja na celotnem južnoslovanskem prostoru, zavoljo ugodnejših razmer na Slovenskem in Hrvatskem prej kot v Srbiji in Bolgariji. Kar se tiče ustvarjanja, je bil proces podoben, vendar teže uresničljiv. Sprva so bile zaželene skladbe, ki bi rabile prebujanju patriotskih čustev in narodne zavesti širokih množic. V praksi je to narekovalo ustrezno formo in tehniko, preprosta sredstva, ki so izhajala iz zelo poeno-

---

[326] K temu gl. in prim. K. Kos, *Ost- und westeuropäische Impulse in der kroatischen Musik des 19. Jahrhunderts*, IMS Report of the Eleventh Congress, II, Copenhagen 1972, 499—507; D. Cvetko, *Die soziologischen und nationalen Bedingungen für die Wandlungen in der musikalischen Situation bei den Südslawen im 19. Jahrhundert*, IRASM, 1974, 125—138.

stavljenega razumevanja klasicističnega stavka. V primerjavi s situacijo tedanje evropske glasbe je to pomenilo velik korak nazaj, vendar le pri Slovencih in Hrvatih. Pri Srbih in Bolgarih pa je to bil vstop v nekaj, česar prej ni bilo, po dolgem presledku prvi korak v evropski glasbeni okvir. Zunanji vplivi so potemtakem sredi 19. stoletja na Slovenskem in Hrvatskem dosedanjo glasbeno situacijo spremenili, na srbskem in bolgarskem prostoru pa povzročili novo. Posledica je bila ta, da se je zdaj razvojni tok pri vseh južnih Slovanih izenačil, v glavnem je bil povsod enako usmerjen. Romantično naravnano snovanje je na začetku še izjema, pojavi pa se že misel o nacionalno pogojenem izrazu.

Čim bolj so uspevala nacionalna gibanja in se formirale nacionalne kulture, tem manjša je bila potreba po angažirani glasbi. Estetski kriteriji so postajali vedno aktualnejši, njihova pomembnost je rasla. Kompozicijsko delo se je širilo na nova področja in postajalo kvalitetnejše. V šestdesetih letih je že bila romantična orientacija čisto trdna, najprej v slovenski in hrvatski, zatem tudi v srbski in bolgarski glasbi. Nacionalna usmeritev se je najbolj zrcalila v srbski in bolgarski romantiki, manj v hrvatski in najmanj v slovenski.

Rezultati glasbenega ustvarjanja srede in večjega dela druge polovice 19. stoletja so bili predvsem nacionalno pomembni. Vendar so nastajala tudi dela, ki jim v posameznih primerih gre umetniška vrednost, še poseben pomen pa z vidika tehnike komponiranja. Glede na evropski razvoj je bila ta faza zanimiva in značilna zato, ker so se na tem, južnoslovanskem prostoru začeli oblikovati nacionalni stili, ki so bili v evropski primerjavi samosvoji. Po tej strani in zato, da so nacionalne glasbene kulture sploh lahko nastale, je torej bila opisana situacija nujna. Ko je ob koncu 19. in na začetku 20. stoletja razvoj premostil zakasnitve in s tem stilne odklone, so bile vse možnosti za normalizacijo in upoštevanje širše veljavnih umetniških meril.

Tudi zdaj pa je bilo ustvarjanje zelo odvisno od zunanjih faktorjev, spodbudnih in zaviralnih, ki so izvirali iz specifičnih družbenih razmer tega in onega prostora. V hrvatski glasbi je skozi skoraj vso prvo polovico sedanjega stoletja dominiral romantično orientirani nacionalizem, ki je sicer prevzel ne-

katera novejša kompozicijska sredstva, a se zato od svojih temeljnih izhodišč ni oddaljil. Podobna je bila situacija v bolgarskem skladateljskem delu. Vendar so tu in tam v tem času in okviru nastale kompozicije, ki v evropski razvoj sicer niso prispevale in tudi v domačega samo v relativnem smislu, umetniško pa so bile vredni prispevki posameznih oblikovalcev. Razvojno je bilo to obdobje za srbsko in slovensko glasbo zanimivejše in pomembnejše. Čeravno je imel pri Srbih nacionalni stil še veliko vlogo, so bili nanj njihovi skladatelji manj navezani, ideološko bolj sproščeni in dostopnejši za nove nazore. Če pustimo ob strani vprašanje nacionalnega izraza, velja to tudi za tedanje slovenske skladatelje.

Poznoromantična in delno še novoromantična, nacionalno obarvana usmeritev se je zatem še nadaljevala, vendar je bil interes za nove oblikovalne poglede vse večji in se je izrazil v delu postromantične generacije, ki je bila aktivna že pred drugo vojno in seveda še poslej. Vanjo štejejo številni skladatelji, poleg srbskih, hrvatskih, bolgarskih in slovenskih tudi prvi makedonski. O tem pričajo njihova dela, v katerih so nova kompozicijska sredstva razločno prisotna, a se po stilu od novih evropskih gibanj zavestno distancirajo.

Ko so prelomila s tradicijo in preusmerila razvojni tok evropske glasbe, so se nova naziranja razmeroma kmalu izrazila tudi v glasbi južnih Slovanov. Ekspresionizem, neoklasicizem, neobarok in razne nove sistematike in tehnike, vse to je v slovenski in srbski glasbi že v dvajsetih in na začetku tridesetih let 20. stoletja našlo svojo konkretizacijo in močno tudi pozneje odmevalo. V štiridesetih letih je bil ta razvoj prekinjen, nato pa se je nadaljeval. Ob dotedanji se je pojavila nova skladateljska generacija, ki večidel sledi za novimi nazori, sprejema rezultate postwebernjanskih iskanj in vanje deloma tudi sama prispeva. Njene realizacije so tu in tam tudi radikalne, največkrat pa le umerjene in neredko še predane tisti polpreteklosti, ki se je odrekla romantiki in njenim podaljškom, se pravi klasiki novejših stilnih orientacij našega stoletja.

Retrospektiva kaže, da se je glasbeno življenje in delo na južnoslovanskem prostoru skozi stoletja med seboj ločilo, a si je v mnogočem bilo tudi podobno. Predvsem je bilo odvisno od intenzivnosti zahodnih vplivov. Pri tem pa je treba ugoto-

viti, da iz zahodne Evrope južni Slovani niso le sprejemali, ampak vanjo tudi dajali. Vsaj za čas od 16. do konca 18. stoletja so v tej smeri znane dovolj pomembne osebnosti hrvatskega in slovenskega rodu, ki so s svojim delom znatno prispevale v razvoj evropske glasbene misli. V 19. stoletju se v glasbi južnih Slovanov nasproti glasbi z ostalega evropskega prostora pokažejo globoke razlike, ki so posledica specifično pogojenega spreminjanja na vseh področjih in tudi v glasbi.

Po kvaliteti in obsegu so bili dosežki v preteklosti različni, če jih gledamo s prostorskega vidika. Te razlike se še ostreje pokažejo v konfrontaciji z dosežki zahodnoevropskega razvoja, ki je bil zaradi drugačnih, neprimerljivo ugodnejših razmer mnogo uspešnejši in učinkovitejši. Ob koncu 19. in v 20. stoletju se je začelo to stanje spreminjati, izhodiščne pozicije so se začele usklajati s splošnimi evropskimi. Skladbe, ki zdaj nastajajo na južnoslovanskem prostoru, so stilno enake ali vsaj podobne tistim drugod v svetu, umetniško zrastejo in razvojno veljavo si pridobijo v nacionalnem okviru in zunaj njega. Kontinuiteta z evropskim, točneje zahodnoevropskim razvojem je znova vzpostavljena, predvidena vrnitev vanj se je uresničila. Le z neko značilnostjo, ki je nekoč, ko glasba tega prostora še ni bila avtohton fenomen, manjkala. Zdaj se je z vidika medsebojnih ideoloških situacij adekvatnost tudi zanjo realizirala. Glasbeno ustvarjanje poleg tega tendira še k specifičnemu izrazu, ki mu zagotavlja mesto v domačem okviru in določa samostojno ter hkrati razvojno povezujočo vlogo v glasbi evropskega in svetovnega prostora.

LITERATURA

Orientacijsko je tu podana temeljna literatura, ki celostno obravnava zgodovinski razvoj glasbe južnih Slovanov in v opombah ni upoštevana, za posamezna poglavja pa so še dodane nekatere razprave, ki jih v opombah ravno tako ni in se nanašajo na specifično, času in storitvi ustrezno tematiko raznih obdobij.

Poleg tega obstajajo še tematično večidel omejeni orisi, ki niso navedeni ne tu ne tam, a so koristni za spoznavanje razvojnih potekov in dosežkov. Vanje se uvrščajo zlasti dela, katerih avtorji so B. Širola (*Hrvatska umjetnička glazba*, Zagreb 1942), K. Kovačević (*Hrvatski kompozitori i njihova djela*, Zagreb 1960; *Die kroatische Musik des XVII. und XVIII. Jahrhunderts*, MA, I, Bydgoszcz 1966, 200—222; *The History of Croatian Music of the Twentieth Century*, Zagreb 1967), L. Županović (*Tragom hrvatske glazbene baščine*, Zagreb 1976), isti (*Stoljeća hrvatske glazbe*, Zagreb 1980), J. Andreis (*Iz hrvatske glazbe*, Zagreb 1979), Z. Hudovsky (*Razvoj muzičke kulture u Zagrebu od XI—XVII stoljeća*, Rad JAZU, knj. 351, Zagreb 1969, 5—59), V. Peričić (*Muzički stvaraoci u Srbiji*, Beograd 1969), V. Đorđević (*Biografski rečnik srpskih muzičara*, Beograd 1950), D. Stefanović (*The Serbian Chant from the 15 th to the 18th Centuries*, MA, I, 140—163), isti (*Serbian Church Music through the Centuries*, v: Grazer musikwiss. Arbeiten, 1, 1975), S. Đurić-Klajn (*Sto godina srpske umetničke muzike*, Kulturni život II, Beograd 1950), F. Rakuša (*Slovensko petje v preteklih dobah*, Ljubljana 1890), J. Mantuani (*Razvoj slovenske glasbe*, CG, LVII, 1934), J. Höfler (*Slovenska cerkvena pesem v 18. stoletju*, Ljubljana 1975; *Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem*, Ljubljana 1978), A. Rijavec (*Twentieth Century Slovene Composers — Slowenische Komponisten des 20. Jahrhunderts*, Ljubljana-Köln 1975; *Slovenska glasbena dela*, Ljubljana 1979), D. Ortakov (*Prilog proučavanja muzičke prošlosti Makedonije*, Am, 2, 1971; *Création musicale macédonienne d'aujourd'hui*, Zvuk, 1967; *Approaches to the Study of Macedonian Musical History*, IRASM, 6, 1975), B. Karakaš, *Muzičkite tvorci vo Makedonija*, Skopje 1970), Z. Kučukalić (*Likovi savremenih bosansko-hercegovačkih kompozitora*, Sarajevo 1961; *Die Tonkunst Bosniens und der Herzegowina in Vergangenheit*, Zvuk, 1967; *The Development of Musical Culture in Bosnia and Hercegovina*, Sarajevo 1967), G. Krajačić (*Crnogorska muzika*, Zvuk, 1972), V. Kr'stev (*Očerki v'rhu razvitieto na b'lgarskata muzika*, Sofia 1954; *Puti razvitija bolgarskoj muzykalnoj kultury v period XII—XVIII stoletij*, MA, I, 45—46), S. Petrov (*Očerci po istorija na b'lgarskata muzikalna kultura*, Sofija 1959), B. St'ršenov-P. Stojanov (*B'lgarska muzika*, Sofija 1966), A. M. Koci (*Muzičko stvaralaštvo na Kosovu*, Zvuk, 1975; *Portrete të kompozitorëve shquiptarë në Jugosllavi*, Prishtine 1971), Đ. D. Pejović (*Muzički život u Crnoj gori 1918—1941*, Zvuk 1980, 81—92), A. Koci-K. Kovačević-Z. Kučukalić-D. Ortakov-V. Peričić (*Jugoslovanska glasbena dela*, Ljubljana

1980). Prim. tudi R. Flotzinger-G.Gruber, *Musikgeschichte Österreichs*, zv. I (1977) in II (1979), Graz-Wien-Köln.

Gradivo, ki je obsežno v teh prispevkih, še dopolnjujejo razne druge izdaje, tako *Yugoslav Music* (Beograd 1959, ur. J. Andreis in S. Zlatić), *Kompozitori i muzički pisci Jugoslavije* (Beograd 1968, ur. Z. Kučukalić) in *Musikschaffen der Völker und Nationalitäten Jugoslawiens* (Zagreb 1978, avtorji G. Doliner, S. Tuksar, R. Rudi, D. Ortakov, C. Ivanović, V. Peričić, A. Kotevska, A. Rijavec, D. Mihalek), pa še različno zasnovani katalogi in drugi priročniki, vsebujoči bolj ali manj izčrpne podatke o jugoslovanskih ter bolgarskih skladateljih in njihovem delu.

V tej smeri so na voljo tudi podatki v leksikalni in enciklopedični literaturi. Poleg te, ki je omenjena že v uvodu in opombah, je treba v tej zvezi poudariti *Muzičko enciklopedijo*, katere 1. izdaja je izšla v dveh (Zagreb 1959, 1963) in 2. v treh zvezkih (prav tam 1971, 1974, 1977), in zgolj bolgarski glasbi namenjeno izdajo z naslovom *Enciklopedija na b'lgarskata muzikalna kultura* (Sofija 1967); v njiju so relativno obsežni podatki o rezultatih te in one nacionalne glasbene kulture in o ustvarjalcih.

Za spoznavanje dosežkov na južnoslovanskem prostoru so pomembni tudi *spomeniki glasbene preteklosti*, ki se zlasti množijo po drugi vojni in se pojavljajo pod različnimi okvirnimi nazivi. Najštevilnejši so doslej za hrvatsko glasbo. Glede na razpoložljivo gradivo se nanašajo na dela posameznih skladateljev ter na primerke, ki so se ohranili za starejša (npr. *Stara srpska muzika — Old Serbian Music*, Beograd 1973, 1975, pripravil D. Stefanović, uvod in pojasnila A. E. Penington; S. Petrov-H. Kodov, *Starob'lgarski muzikalni pametnici — Old Bulgarian Musical Documents*, Sofija 1973) in novejša razvojna obdobja.

Kolikor gre za drobne, a včasih važne potankosti razvojnih procesov in sprememb, ki so v novejšem času nastajale na južnoslovanskih tleh, je ne samo zanimiva, ampak tudi koristna še glasbena in muzikološka periodika. Po tej strani so bile upoštevane razne revije in zborniki, zlasti *Zvuk, Slovenska glasbena revija, B'lgarska muzika, Izvestija na instituta za muzika resp. muzikoznanie* Bolgarske akademije znanosti, razprave *Razreda za muzičku umjetnost JAZU, Arti musices, Muzikološki zbornik* in *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Gradivo, ki je v njih, je bilo le delno uporabljeno, vendar utegne biti kot vse drugo, kar je v vnaprejšnjih pripombah k literaturi, spodbudno za nadaljnje razmišljanje o nekaterih problemih predloženega orisa.

Temeljna literatura

J. Andreis, *Povijest hrvatske glazbe*, Zagreb 1974; isti, *Music in Croatia*, prav tam 1974. — D. Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, zv. I (1958), II (1959), III (1960), Ljubljana; isti, *Stoletja slovenske glasbe*, prav tam 1964; isti, *Histoire de la musique slovène*, Maribor 1967; isti, *Musikgeschichte der Südslawen*, Kassel-Basel-Tours-London-Maribor 1975. — S Đurić-Klajn, *Istorijski razvoj muzičke kulture u Srbiji*, Beograd 1971; ista, *A Survey of Serbian Music through the Ages*, Belgrade 1972. — V. Kr'stev, *Očerci po istorija na b'lgarskata muzika*, Sofija 1970; isti, *Očerki po istorii bolgarskoj muzyki*, Moskva 1973; P. Stajnov-V. Kr'stev-R. Kacarova, *Sistematičen razdel* v BE, 1967, 9—160.

Dodatna literatura (izbor)

K poglavju I:

A. Andreev, *Prinosi k'm muzikalnata istorija na našite zemi*, IBAN, II—III, 1956; I. Bach, *Anđeli s glazbalima na pokaznici zagrebačke katedrale iz 1406. godine*, Am, 7, 1976; B. Bujić, *Zadarski neumatski frag-*

menti v Oxfordu, MZ, IV, 1968; D. Cvetko, *Testimonianza di Paolo Santonino sulle condizioni della musica in Slovenia verso la fine del secolo XV*, zbornik Ettore Desderi, Bologna 1963; P. Dinev, *Duhovni muzikalni tvorbi na sv. Joan Kukuzel*, Sofija 1938; isti, *Cerkovnoe penie v Bolgarii po vremja I i II gosudarstva*, MA, I, 1966; S Đurić-Klajn, *Certain aspects de la musique profane serbe de l'époque féodale*, MA, I, 1966; A. Dostal, *The Origins of the Slavonic Liturgy*, The Dumbarton Oaks Papers, 19, Washington 1965; I. Grafenauer, *Najstarejši slovenski »kirielejsoni«*, Glasnik Muzejskega društva za Slovenijo, zv. XXIII, 1942; E. Herrmann, *Slawisch-germanische Beziehungen im süddeutschen Raum*, München 1965; A. Jakovljević, *Bibliographie du chant ecclésiastique populaire orthodoxe serbe*, Byzantinoslavica, XXXVI, Prague 1965; isti, *David Redestinos i Jovan Kukuzelj u srpskoslovenskim prevodima*, Zbornik radova Vizantološkog instituta, XII, Beograd 1970; isti, *Hronologija Atinskog rukopisa 928 i Kinonik kir Stefana Srbina*, Zvuk, št. 2, 1973; W. Kamiński, *Beiträge zur Erforschung der frühmittelalterlichen Musikinstrumente der Nordwest- und Ostslaven*, Anfänge der slavischen Musik, Bratislava 1966; D. Kniewald, *Iluminacija i notacija zagrebačkih liturgičkih rukopisa*, Rad JAZU, knj. 351, 1969; M. Kos-F. Stelè. *Srednjeveški rokopisi v Sloveniji*, Ljubljana 1931; M. Kos-F.Ramovš, *Brižinski spomeniki*, Ljubljana 1937; M. Kos, *Conversio Bagoariorum et Carantanorum*, Ljubljana 1936; K. Kr'stev, *Peintures murales medievales dans la tour de Khreliev du monastère de Rila*, Izvestija na instituta za izobrazitelni izkustva BAN, I, 1956; Z. Kumer, *Slovenske prireditve srednjeveške božične pesmi »Puer natus in Betlehem«*, Ljubljana 1958; P. Kuret, *Die Engel mit Musikinstrumenten aus Rateče*, MZ, XIII, 1977; R. Lach, *Alte Weihnachts- und Osterngesänge auf Lussin*, Sammelbände der Internat. Musikgesellschaft, IV, 1902—03; isti, *Alte Kirchengesänge der ehemaligen Diözese Ossero*, prav tam, VI, 1904—05; S. Lazarov, *A Few Pages from the History of Bulgarian Music*, Studies in Eastern Chant, III, 1973; B. Nilević. *Prilog muzičkom životu srednjevjekovne Bosne*, Zvuk 1980, 72—73; A. Linin, *O muzičkim instrumentima makedonskih Slavena*, Zvuk, 1968, št. 89; J. Đurić-Milojković, *Some Aspects od the Byzantine of the Serbian Chant*, Byzantinoslavica, XXXIII, Prague 1962; ista, *A Papadike from Skopje*, Studies in Eastern Chant, I, 1966; R. Pejović, *Instruments de musique dans l'art serbomacédonien et byzantin*, Actes du XIIe Congrès internat. des études byzantines, vol. II, Beograd 1964; C. Rihtman, *Reforma obrednega petja srbske pravoslavne cerkve na začetku XIII. stoletja*, MZ, II, 1966; L. Šaban, *Glazbenici u 13. stoljeću u sjevernoj Hrvatskoj*, Rad JAZU, knj. 351, 1969; B. Širola, *Crkvena glazba u Hrvatskoj*, Croatia sacra, XI—XII, 1943; D. Stefanović, *Prispevek k preučevanju slovanske pravoslavne glasbene kulture*, MZ, IV, 1968; isti, *Muzika u srednjevekovnoj Srbiji*, publ. Srpska pravoslavna crkva 1219 do 1969, Beograd 1969; O. Strunk, *Die Gesänge der byzantinisch-griechischen Liturgie*, publ. Geschichte der katholischen Kirchenmusik (ur. K. G. Fellerer), I, 1972; *Tagebuch Stephan Gerlachs des Älteren*, Frankfurt 1674; E. Tončeva, *Vzaimootnošenie meždu vizantijskata i b'lgarskata srednovekovna kultova muzika 681—1396 g.*, B'lgarska muzika, XXI, 1970; M. Velimirović, *Pretstave muzičkih instrumenata na srpskom srednjevekovnom slikarstvu*, Naša reč, II, 1951; isti, *The Influence of the Byzantine Chant of the Slavic Countries*, Proceedings of the XIIIth International Congress of Byzantine Studies Oxford 1966, London 1967; E. Wellesz, *Die Bedeutung der byzantinischen Musik für das Gesamtgebiet der Musikgeschichte*, Colloquium Music and Word, Brno 1973; A. Zaninović, *O pjevanju i glazbi u starom Dubrovniku prigodom svečanosti sv. Vlaha*, sC, XX, 1926; L. Županović, *In Search of the Beginnings of Early Croatian Music*, Zvuk, 1967, št. 77—78.

K poglavju II:

J. Andreis, Ivan Lukačić, *Šestanest moteta iz zbirke »Sacrae cantiones«, 1620*, uvod, Zagreb 1970; B. St. Angelov, *Vesti za muzikalni instrumenti v stari slavjanski r'kopisi*, IBAN, V, 1959; J. Barlè, *O prvim koralistima prvostolne crkve zagrebačke*, sC, VIII, 1914; B. Bujić, *Cecchinijeve mise iz 1617 godine*, Am, I, 1969; D. Cvetko, *Das erste slowenische Gesangbuch*, Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie, zv. 12, 1967; isti, *Die Musik der slowenischen Protestanten*, publ. Geschichte, Kultur und Geisteswelt der Slowenen, zv. I, 1968; isti, *Skladatelji Gallus-Plautzius-Dolar in njihovo delo / Les compositeurs G.-P.-D. et leur oeuvre*, uvod, Ljubljana 1963; isti, *Die Quellen zur Biographie von J. B. Dolar*, publ. Geschichte der Ost- und Westkirche in ihren wechselseitigen Beziehungen, Acta Congressus Historiae Slavicae Salisburgensis 1963, Wiesbaden 1968; isti, *Joannes Baptista Dolar und seine Stellung in der Entfaltung des Barock*, Grazer musikwiss. Arbeiten, zv. 3, Graz 1978; isti, *Il Tamerlano de Giuseppe Clemente Bonomi*, publ. Essays presented to Egon Wellesz, Oxford 1966; isti, *Odmevi glasbene klasike na Slovenskem*, Ljubljana 1955; isti, *Mozarts Einfluss auf die slowenische Tonkunst zur Zeit der Klassik*, Mozart-Jahrbuch 1956, Salzburg 1957; isti, *J. B. Novak ein slowenischer Anhänger Mozarts*, Bericht über den internat. musikwiss. Kongress Wien 1956, Graz 1958; isti, *Instruktion für das Orchester der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach (1805)*, publ. Symbolae historiae musicae, Mainz 1971; isti, *Beethovens Beziehungen zu der Laibacher Philharmonischen Gesellschaft*, Bericht über den internat. musikwiss. Kongress Bonn 1970, Kassel 1973; J. Čerin, *Pesmi slovenskih protestantskih pesmaric, njih viri in njih poraba v poreformacijskih časih*, Trubarjev zbornik, Ljubljana 1908; B. Disertori, *Le frottole per canto e liuto intabulate da Franciscus Bossinensis*, Milano 1964; S. Djurić-Klajn, *Un contemporain de Mozart Ivan-Mane Jarnović*, Bericht über den internat. musikwiss. Kongress Wien 1956, Graz 1958; F. Dugan, *Tabulatura za orgulje iz početka 17 vijeka*, sC, X, 1916; Th. Elze, *Die slowenischen protestantischen Gesangbücher des XVI. Jahrhunderts*, Venedig 1884; H. Federhofer, *Die landschaftlichen Trompeter und Heerpauker in Steiermark*, Zeitschrift des Historischen Vereins f. Steiermark, XL, 1949; M. Gavazzi, *Muzika starocrkvenih prikazanja*, sC, XVIII, 1924; I. Golub, *Juraj Križanić's Asserta Musicalia in Caramuel's newly discovered Autograph of Musica*, IRASM, IX, 1978; J. Höfler, *Johannes Baptista Dolar (um 1620—1673) — Beiträge zu seiner Lebensgeschichte*, Mf, XXV, 1972; H. Hüschen, *Bemerkungen zur Satzstruktur der Missa canonica zu 4 (8) Stimmen von Jacobus Gallus (1550 do 1591)*, publ. Convivium musicorum, zbornik W. Boetticher, Berlin 1974; A. Jakovljević, *Srpska crkvena muzika u rukopisnim i štampanim knjigama XVIII veka*, Zvuk, 1964, št. 62; F. Jurić, *Gavro Tamparica-franjevac, kapelnik bečkog dvora*, sC, XI, 1917; F. Keesbacher, *Die philharmonische Geselllschaft in Laibach seit dem Jahre ihrer Gründung 1702 bis zu ihrer letzten Umgestaltung 1862*, Laibach 1862; L. Köchel, *Die kaiserliche Hofmusikkapelle in Wien von 1543 bis 1567*, Wien 1869; P. Kuret, *Slovenski glasbeniki v graškem Ferdinandeju*, MZ, I, 1965; D. Ludvik, *Nemško gledališče v Ljubljani do l. 1790*, Ljubljana 1957; F. Ks. Lukman, *Rod Pollinijev in ljubljanski zdravnik dr. Janez Krizostom Pollini*, Kronika VII, Ljubljana 1940; R. Lunelli, *Contributi dalmatini e sloveni alla rinascita e alla diffusione dell'arte organaria veneziana settecentesca*, Archivio Veneto LXXII, zv. XXX, 1942; J. Mantuani, *Jacob Handl (Gallus)*, uvod, DTÖ VI / 1, Wien 1899; I. Milčetić, *Dr. Julije Bajamonti i njegova djela*, Rad JAZU, zv. 192, 1912; J. Milojković-Djurić, *Some Aspects of the Byzantine Origin of the Serbian Chant after the Neumatic Manuscripts from the 18-th Century*, publ. XIIe Congrès internat. des études byzantines, résumés des communications, Belgrade-Ochrid 1961; C. S. Perizhoffer v. Perizhoff, *Erb-Huldigungs Actus in Hert-*

zogthum Crain, Laibach 1739; C. Petešić, *Nekoliko priloga poznavanju naše muzičke prošlosti*, Rad JAZU, knj. 337, 1965; P. A. Pisk, *Das Parodieverfahren in den Messen von Jacobus Gallus*, StMw, V, 1918; D. Plamenac, *Music in the 16 th and 17th Centuries in Dalmatia*, Papers read at the Internat. Congress of Musicology New York 1944; isti, *Music in the Adriatic Coastal Areas of the Southern Slavs*, publ. G. Reese, Music in the Renaissance, New York 1954; isti (ur.), *Julije Skjavetić (Giulio Schiavetti), Četiri moteta*, uvod, Zagreb 1974; isti (ur.), *Ivan Lukačić, Odabrani moteti, 1620*, uvod, Zagreb 1935; isti, *An Unknown Violin Tablature of the Early 17th Century*, Papers of the AMS, 1941; J. Pohanka, *Jan Křtitel Tolar, Balletti e Sonate*, uvod, Praha 1959; M. Pohlin, *Bibliotheca Carnioliae*, Mitteilungen des Historischen Vereines für Krain, XVII, 1862; A. Posinković, *Sekund Brugnoli, dubrovački glazbenik u XVI. vijeku*, sC XII, 1918; P. v. Radics, *Die älteste Geschichte des Laibacher Theaters*, Blätter aus Krain, VII; isti, *Die Entwickelung des deutschen Bühnenwesens in Laibach*, Laibach 1912; F. Rakuša, *Slovensko petje v preteklih dobah*, Ljubljana 1890; (ur.) V. Ruždjak, *Stjepan N. Spadina, Šest sonata za violinu i basso continuo*, uvod, Zagreb 1975; C. Rihtman, *Orientalische Elemente in der traditionellen Musik Bosniens und der Herzegowina*, Grazer und Münchener balkanologische Studien, I, München 1967; R. Samardžić, *Beograd i Srbija u spisima francuskih savremenika, XVI—XVII vek*, Beograd 1961; W. Senn, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck*, Innsbruck 1954; A. B. Skei, *Jacob Handl's »Moralia«*, MQ LII, 1966; A. Smijers, *Die kaiserliche Hofmusikkapelle von 1543—1619*, StMw, VI, VIII; J. Snížkova, *Prispevek k odnosu Jacobusa Gallusa Handla do Prage*, MZ, VI, 1970; D. Stefanović, *The earliest dated and notated document of Serbian Chant*, Recueil des travaux de l'Institut d'études byzantines, 7, Beograd 1961; isti, *The Beginnings of Serbian Chant*, publ. Anfänge der slavischen Musik, Bratislava 1966; isti, *Crkvenoslovenski prevod priručnika vizantijske neumske notacije u rukopisu 311 manastira Hilandara*, Hilandarski zbornik, zv. 1971; isti, *Izvori za proučavanje stare srpske crkvene muzike*, publ. Srpska muzika kroz vekove, Beograd 1973; isti & M. Velimirović, *Peter Lampadarios and Metropolitan Serafim of Bosnia*, Studies in Eastern Chant, I, 1966; V. Steska, *Jezuitske šolske drame v Ljubljani*, Mladika, XVI; L. Šaban, *Graditelj orgulja Petar Nakić i Šibenik*, Radovi instituta JAZU u Zadru, zv. 13—14, Zadar 1968; isti, *Contributo alla biografia di Don Pietro Nakić*, L'organo, IX, 1972; isti, *Umjetnost i djela graditelja Petra Nakića u Dalmaciji i Istri*, Am, 4, 1973; L. M. Škerjanc, *Kompozicijska tehnika Jakoba Petelina Gallusa*, Ljubljana 1963; S. Škerlj, *Italijansko gledališče v Ljubljani v preteklih stoletjih*, Ljubljana 1973; M. Špendal, *Glasbene predstave na odru mariborskega gledališča od leta 1785—1861*, Maribor 1975; A. Vidaković, *Vincentinus Jelich, Sechs Motetten aus Arion primus (1628)*, uvod, Graz 1957; P. Wagner, *Über die Messen des Jakob Handl*, Musica divina, I, 1913; A. Zenatti, *Andrea Antico da Montona*, Archivio storico per Trieste, Roma 1881; V. Žganec, *Folklore Elements in the Yugoslav Orthodox and Roman Catholic Liturgical Chant*, JIFMC, VIII, 1956; L. Županović, *La Musique croate du XVIe siècle*, MA, II, 1969; isti, *Umjetnost Ivana Lukačića Šibenčana*, Radovi instituta JAZU u Zadru, zv. 13—14, 1968; isti, *Les formes de la musique croate profesionelle aux XVIIIe et XVIIIe siècle*, MA, III, 1972; (izd.) isti, *Hrvatski skladatelji XVI stoljeća*, uvod, SHGp, I, 1970; (izd.) isti, *Iz renesanse u barok*, uvod, SHGp, II, 1971; (izd.) isti, *Andrija Motovunjanin / Andrea Antico de Montona*, uvod, SHGp III, 1972; (izd.) isti, *Varaždinski skladateljski krug s kraja XVIII stoljeća*, uvod, SHGp, IV, 1973; (izd.) isti, *V. Jelić, Osamnaest moteta*, uvod, SHGp, V, 1974; (izd.) isti, *Amando Ivančić, Simfonije I—V, VI—XI*, uvod, SHGp, VI, VII, 1975, 1976; (izd.) isti, *Vinko Jelić, Arion secundus (1628)*, uvod, SHGp, VIII, 1977.

K poglavju III:

A. Andreev, *Neizvestni b'lgarski pianisti-kompozitori predi osvoboždienito*, IBAN, II—III, 1956; J. Andreis, *Vatroslav Lisinski — O stogodišnjici smrti*, Zvuk, 1955, št. 1; A. Balareva, *Emanuil Manolov*, Sofija 1961; S. Bračovanov, *Vasil Stoin*, IBAN, II—III, 1956; D. Cvetko, *The Problem of National Style in South Slavonic Music*, SR, XXXIV; isti, *Die Situation und Probleme der slowenischen, kroatischen und serbischen Musik des 19. Jahrhunderts*, Bericht über den internat. musikwiss. Kongress Kassel 1962, Kassel 1963; isti, *Sociološki i nacionalni uvjeti promjena u položaju glazbe južnih Slavena u XIX stoljeću*, Zvuk, 1974; isti, *Značilnosti in rezultati slovenskega glasbenega dela v letu 1848*, Zgodovinski časopis, XIX—XX, 1965—66; isti, *F. S. Vilharjevi stiki s Slovenci*, Novi svet, II, 1954; isti, *Gustav Mahlers Saison 1881/1882 in Laibach*, publ. Musik des Ostens, zv. 5, 1969; isti, *Iz korespondencije između Ivana Zajca i ljubljanske Glasbene matice*, Am, 2, 1971; A. Goglia, *Hrvatski glazbeni zavod 1827—1927*, sC, XX (1926) in XXI (1927); isti, *Juraj Karlo Wisner pl. Morgenstern*, sC, XXXV (1941) in XXXVI (1942); I. Kamburov, *Dobri Hristov*, Sofija 1942; F. Ks. Kuhač, *Vatroslav Lisinski i njegovo doba*, Zagreb 1887; M. Milojević, *Intimni lik Davorina Jenka*, Zvuk, 1935; N. Mosusova, *Delo Kornelija Stankovića i romantizam*, publ. Srpska muzika kroz vekove, Beograd 1973; ista, *Petar Konjović* (v tisku); V. Novak, *Franjo Ž. Kuhač i njegova Via crucis oko izdavanja zbornika »Južno-slovjenske popjevke«*, Zvuk, 1935; J. Petr, *Fran Gerbič a Češi*, Slovanský přehled XLV, Praha 1959; H. Pettan, *Popis skladbi Ivana Zajca*, Zagreb 1958; E. Tončeva, *Panajot Pipkov*, Sofia 1962; V. Vučković, *Muzički realizam Stevana Mokranjca*, izdaja Vojislav Vučković, Izbor eseja, Beograd 1955.

K poglavju IV:

K. Bedina, *Bibliografija del Franc Šturma*, MZ, XIV, 1978; D. Cvetko, *Aus H. Scherchens und K. A. Hartmanns Korrespondenz an Slavko Osterc*, zbornik K. G. Fellerer (Musicae Scientiae collectanea), Köln 1973; isti, *Iz korespondence Slavku Ostercu*, MZ, XI, 1975; (ur.) S. Đurić-Klajn, *V. Vučković*, Izbor eseja, Beograd 1955; A. Hába, *Mladi jugoslovenski kompozitori i četvrttonska muzika*, Zvuk, 1933; M. Kartin-Duh, *Nekatere značilnosti IV. simfonije L. M. Škerjanca*, MZ, XII, 1976; ista, *Oblikovalni koncept rapsodij M. Lipovška*, MZ, XIII, 1977; K. Kovačević, *Muzičko stvaralaštvo u Hrvatskoj 1945 do 1965*, Zagreb 1966; Z. Kučukalić, *Srpska romantična solo pjesma*, Sarajevo 1975; N. Mosusova, *Opernwerke Petar Konjović im Lichte von Janačeks dramatischen Prinzipien und der Sprechgesangtheorie*, *Colloquim* Music and Word, Brno 1973; D. Pokorn, *Slavko Osterc* — Prispevek za biografijo, MZ, V, 1969; A. Rijavec, *Slavko Osterc und die stilische Situation seiner Zeit*, Bericht über den internat. musikwiss. Kongress Bonn 1970, Kassel 1973; isti, *Novejši slovenski godalni kvartet*, MZ, IX, 1973; S. Stojanov, *B'lgarska simfonična muzika*, B'lgarsko muzikoznanie, zv. 1, 1971.

K poglavju V:

Prim. literaturo, navedeno v uvodu ter v op. 16, 326 in 327 tega orisa; v zvezi s kriteriji za vrednotenje še gl. za primerjavo D. Cvetka *Zum Problem der Wertung der Neuen Musik*, IRASM, IV, 1973, in ustrezne pasuse iz ob koncu pričujoče publikacije omenjene temeljne literature.

SEZNAM FAKSIMILOV IN SLIK

Psalterium Bononiense, f. 103 b, fragment, 13. st. . . . . 16—17

Fragment iz Sinodika carja Borila, f. 4 a, začetek 13. st. (Petrov-Kodov, Starob'lgarski muzikalni pametnici, 167) . . 16—17

Aleluja Isaije Srba, ms. 928, 15. st., Nacionalna biblioteka v Atenah, izvirnik in transkripcija D. Stefanovića . . . . 32—33

Polyeleios Servikos Isaije Srba, ms. 928, 15. stol., Nacionalna biblioteka v Atenah . . . . . 32—33

Kukuzel razlaga teorijo glasbe, izvirnik v Drž. javni knjižnici — Arhiv Uspenski, Leningrad (Petrov-Kodov, Starob'lgarski muzikalni pametnici, 42) . . . . . 48—49

Diagram J. Kukuzela v obliki kroga (Petrov-Kodov, Staro-b'lgarski muzikalni pametnici, 45) . . . . . 48—49

Pesem J. Kukuzela, ms. 443 v Drž. javni knjižnici, Leningrad, fragment (Petrov-Kodov, Starob'lgarski muzikalni pametnici, 49) . . . . . 64—65

Sakramentar MR 126, f 16, fragment, 11. st., Metropolitanska knjižnica v Zagrebu . . . . . 64—65

Angel s harfo, detajl Poslednje sodbe, 1. pol. 15. st., cerkev sv. Nikolaja na Godešiču . . . . . 80—81

Muzikanti v Sprevodu Treh kraljev, freska Vincenta iz Kastva, 1474, Beram . . . . . 96—97

Antiphonarium, f. 2, 1491, Nadškofijski arhiv v Ljubljani . 112—113

Kralj David z viello, miniatura v Psalterium Romanum, ms. 633, f. 5, 15. st., stolnica v Splitu . . . . . 112—113

Kralj David s psalterijem, miniatura iz 15. st., frančiškanski samostan v Zadru . . . . . 128—129

Muzicirajoči angeli, miniatura v Psalterium chori »M«, f. 169^{v}, 15. st., frančiškanski samostan v Zadru . . . . . 128—129

Angeli-muzikanti, detajl freske v cerkvi sv. Janeza v Bohinju, 15. st. . . . . 128—129

Detajl freske Kajnovo potomstvo, ok. 1350, Dečani . . . . 160—161

Detajl freske Sprevod Treh kraljev Ivana iz Kastva, ok. 1490, Hrastovlje . . . . . 176—177

Zasmehovanje Kristusa, 1317—1318, Staro Nagoričino . . . 176—177

Ljeviška Mati božja, začetek 14. st., Prizren . . . . . 176—177

Kolo, ilustracija 149. psalma, freska 1341—1349, Lesnovo . 192—193
Jacobus Gallus, odtis lesoreza v tenorskem zvezku zbirke Opus musicum, IV, 1590 . . . . . 192—193
Naslovni list zbirke Moralia (1596) J. Gallusa (Handla) . . 208—209
Fragment iz zbirke Opus musicum J. Gallusa . . . . . 208—209
Naslovni list zbirke Sacrae Cantiones I. Lukačića (1620 . . . 208—209
Fragment moteta Cantabo Domino I. Lukačića . . . . . 224—225
Naslovni list zbirke Parnassia militia V. Jelića . . . . . 224—225
Naslovni list zbirke Amorosi concetti T. Cecchinija (1616) . 240—241
Leges Academiae Philharmonicorum, 1701, fragment . . . 240—241
Pečat Ljubljanske Akademije filharmonikov (1701) . . . . 256—257
Detajl freske Zasmehovanje Kristusa, 1806, sv. Naum, Ohrid 256—257

Angel z violo, detajl Poslednje sodbe, 1. pol. 15. st., cerkev sv. Nikolaja na Godešiču (ščitni ovitek)

SEZNAM OSEBNIH IMEN

Adamič, Emil 190
Agapios Kretski 31
Alberti, Ante 126
Alberti, Giorgio 123
Albion, Tommaso 97
Alençon, Filip d' 19
Antegnati, Constanzo 88
Anticho gl. Antiquis
Antico gl. Antiquis
Antigo gl. Antiquis
Antiquis, Andrea de 80, 81
Antiquus gl. Antiquis
Arcadelt, Jakob 88
Arnič, Blaž 193, 194
Arnold dechant gl. Bruck
Arnold, Djuro 171
Asola, Giovanni Matteo 88
Atanasov, Georgi 182
Auersperg, Wolfgang 70
Auersperg, Wolf Engelbert 96
Avguštin sv. 73

Babić, Benedikt 79, 80
Babnig gl. Babnik
Babnigg gl. Babnik
Babnik, Matija 150
Babst, Valentin 65
Baccusi, Hippolito 88
Bach, Johann Sebastian 145
Bacilieri, Giovanni 88
Bajamonti, Julije (Giulio) 137, 138, 139
Bajić, Isidor 181
Ballestra, Raimondo 88, 106
Balthasar, Meistersinger 63
Bandur, Jovan 213, 214, 220
Baranović, Krešimir 198
Barba, Marco 36
Barges, Antonio 83
Barocci, Domenico 171
Bartholomaeus Raguseus 63
Bartók, Béla 201, 219, 228, 237, 247
Bartolini, Giuseppe 129
Beethoven, Ludwig van 133, 134, 173
Belli, Giulio 88
Bellini, Vincenzo 145, 162
Benesch, Josef 150
Beneš gl. Benesch
Berg, Alban 237, 247
Bergamo, Petar 251
Berio, Luciano 247
Berner, Felix 129
Bersa, Blagoje 195, 196, 214
Bersa, Vladimir 181
Bianco, Pietro Antonio 88, 89, 133
Binički, Stanislav 181
Bjelinski, Bruno 219
Blatnig gl. Blatnik
Blatnik, Jurij (Georg) 120
Boethius 124
Bogdanov, Petre 187, 188
Bohorič, Adam 70
Boieldieu, François-Adrien 135
Boleslav II., vojvoda 24
Bollius, Daniel 115
Bonamico, Pietro 74
Bonaparte, Napoleon 126
Bonomi, Giuseppe Clemente 122, 123
Borodin, Aleksander P. 211
Bossinensis, Franciscus 79, 80, 81
Boulez, Pierre 247
Božič, Darijan 255
Bravničar, Matija 193, 235, 236
Britten, Benjamin 219
Brkanović, Ivo 200
Broquière, Bertrandon de la 52
Brown, Edward 55
Bruck, Arnold de 67
Bruči, Rudolf 255
Brugnoli, Secondo 82
Bujić, Bojan 123
Bukoreščliev, Angel 182
Buon Amico gl. Bonamico
Buonamico gl. Bonamico

Caccini, Giulio 88, 96, 104
Cage, John 247
Caldara, Antonio 97
Callido, Gaetano 125
Cannabich, Johann Christian 133
Cantone, Serafino 89
Capello, Francesco Giovanni 88
Capua, Rinaldo di 137
Capuzzi, Giuseppe Antonio 133
Carbonarius, Michael 74
Cassiodor, Magnus Aurelius 73
Catarin 55
Cecchini, Tomaso, Veronese 63, 104—106, 109, 112
Cecchino gl. Cecchini
Cesena, Pellegrino 88
Cherubini, Luigi 133, 135
Chomatianos, Demetrios 24
Chopin, Frédéric-François 146
Chrisman gl. Križman
Chrismanni gl. Križman
Chrön gl. Hren
Chrysaphes, Manuel 31
Chrysippus gl. Slatkonja
Ciglič, Zvonimir 223
Cimarosa, Domenico 126, 133
Cipra, Milo 220, 248
Ciril, apostol gl. Konstantin
Colombani, Orazio 88
Comnenus, Vincentinus 100
Coq gl. Gallus
Coq, le gl. Gallus
Cortellini, Camillo 89
Cortois gl. Courtoys
Courtois gl. Courtoys
Courtois, Guillaume 99
Courtois, Henry gl. Courtoys, Henrik
Courtois, Jean (Jehan, Ian) 99
Courtoys, Henrik (Henryk) 100
Courtoys, Lambertus st. 99, 100
Courtoys, Lambert ml. 95, 100
Crequillon, Thomas 88
Crisanius gl. Križanić
Crisman gl. Križman
Cristman gl. Križman
Croce, Giovanni 88

Čadež, Marijan (Marian) 120
Čajkovski, Peter Iljič 161
Čolić, Dragutin 239, 244

Danon, Oskar 188
Danzi, Franz (Francesco) 125, 133
David Redestinos 29
Dernschwamm, H. 55
Dernschwan gl. Dernschwamm
Desprez gl. Josquin Desprez
Detoni, Dubravko 251
Dev, Janez Damascen 146
Dev, Oskar 182
Devčić, Natko 188, 199, 220, 248
Dimov, Božidar 258
Dittersdorf, Karl Ditters von 133, 135, 141, 142
Diversis, Filip de 40
Djoudjeff gl. Djudjev
Djudjev, S. 33
Djurić, J. M. 12
Djurković, Nikola 170
Dobronić, Antun 196, 197
Dolar, Joannes Baptista (Janez Krstnik) 116—118
Dollar gl. Dolar
Domini, Marcantonio de 63
Donfried, Johannes 101
Donizetti, Gaetano 162
Doubek, Hugo 171
Dragan iz Prizrena 39
Draudius, Georg 74
Driesch, Gerhold Cornelius 56
Duc, Philippe le 71
Dugan, Franjo 195, 197
Dukas, Paul 206, 214
Dusík gl. Dussik, F. J. B.
Dussek gl. Dussik, F. J. B.
Dussik, Franz (Francesco, František) Josef Benedikt 133, 148, 149
Dussik, Jan Ladislav 148
Dušan, car 39

Eftim, patriarh 28
Elias, muzik 40
Elze, Theodor 171
Erbach, J. Christian 89

Feliciani, Andrea 89
Fellerer, Karl Gustav 25
Fenarolo, Girolamo 88
Ferdinand I., cesar 67
Ferrabosco, Mathias 106
Fétis, François-Joseph 99, 146
Finetti, Giacomo 101
Fioravanti, Valentino 135
Firfov, Živko 187
Florius, Georgius 88
Foconio, Giovanni 63
Foerster, Anton 180, 181
Fortner, Wolfgang 247
Franc I., cesar 128
Franciscus de Pavonibus 41
Frescobaldi, Girolamo 88
Frezza, Angiolo Maria 126
Fribec, Krešimir 249
Friedrich Wilhelm II. 141
Fuchs, Ignac gl. Lisinski
Fuchs, Robert 191, 195, 214

Gabrieli, Andrea 88, 89
Gabrieli, Giovanni 88, 89
Gajdov, Stefan 187
Gall Anonymus 46
Gallus, Jakob (Jacobus), Carniolus 75—79, 86
Gattus, Simon 88, 89
Gaudencije gl. Gaudentius
Gaudentius, Nicola 80
Gazzaniga, Giuseppe 133
Georgiceo gl. Georgiceus
Georgiceus, Atanazije (Athanasius) 87
Gerbec gl. Gerbič
Gerbic gl. Gerbič
Gerbič, Fran 180, 181
Gerbić gl. Gerbič
Gerlach, Stephan 54, 55, 56
Gernovick, Giovanni Maria 141
Giornovichi gl. Jarnović
Giovanelli, Ruggero 88
Glabocker de Reifnitz gl. Globogger, M.
Globogger, Michael (Ivan?) 73, 74
Globokar gl. Globogger, M.
Globokar, Vinko 251—252
Gluck, Christoph Willibald 133
Goethe, Johann Wolfgang 179
Golabovski, Sotir 222
Goleminov 208
Gorzanis, Giacomo 71
Goschell, Johann Caspar 98, 121
Gosswin, Anton 88
Gostuški, Dragutin 221
Gotovac, Jakov 198
Gotscheer gl. Hočevar
Gottscheer gl. Hočevar
Grandi, Alessandro de 88
Gregoras, Nicephoras 46
Grétry, André-Ernest-Modeste 135
Grgičević gl. Georgiceus
Grgošević, Zlatko 200
Guetfreund gl. Bonamico
Guetfreundt gl. Bonamico
Gundulić, Ivo 95
Gussago, Cesario 88
Gyrowetz, Adalbert 133, 135, 141

Hába, Alois 227, 237, 239
Hadžiev, Paraškev 208
Haehn gl. Gallus
Hagius, Conrad 88
Haibel, Petrus Jakob 171
Halévy, Jacques 162
Handelius gl. Gallus
Handelius, Georgius, Carniolus 76
Handl gl. Gallus
Händl gl. Gallus
Hänel gl. Gallus
Hann gl. Gallus
Hans, muzik 40
Hänsel, Peter 133
Harsianites, Joan (Joannes) 29
Hasse, Johann Adolf 97
Hassler, Hans Leo 76, 88, 89
Hatze, Josip 181
Haydn, Joseph 133, 134, 173
Helbling, Seifried 47
Hercigonja, Nikola 188
Herder, Johann Gottfried 166
Hermenryk iz Elwangena 46
Herold, Johannes 71
Heroldt gl. Herold
Hindemith, Paul 228, 236, 237, 239, 247
Hočevar, Janez Jurij (Johann Georg) 118, 119, 120
Höffer, Johann Berthold pl. 95, 121
Hoffmeister, Franz Anton 133
Hofhaimer, Paul 73
Hollander, Christian 89
Höller, Anton 149
Honegger, Arthur 228
Horac 77
Horvat, Stanko 251
Hozhevar gl. Hočevar
Hren, Tomaž 86, 88, 89, 90
Hristić, Stevan 209, 210, 212
Hristić, Zoran 256
Hristov Dimit'r 222, 258
Hristov, Dobri 178, 203

Ibn-Dasta 17
Ibn-Fadlan 17
Ikonomov, Bojan 207, 208
Iliev, Konstantin 257, 258
Indy, Vincent d' 193, 214
Iosaf, menih 57
Ipavec, Alojzij 165
Ipavec, Benjamin 180, 181
Ipavec, Josip 190
Isaac, Heinrich 73
Isaija Srb 31
Isnardi, Paolo 88
Isouard, Nicolò 135
Ivancic gl. Ivančič
Ivančič, Amandus 143, 144
Ivanschitz gl. Ivančič
Ivanschiz gl. Ivančič
Ivanov, Georgi 222

Janáček, Leoš 211
Janez XIII., papež 24
Jarnovich gl. Jarnović
Jarnović, Ivan Mane (Giovanni Mane) 140—143
Jarnowick gl. Jarnović

Jarnowitsch gl. Jarnović
Jelich gl. Jelić
Jelicich gl. Jelić
Jelić, Vinko (Vincentinus, Vinzenz) 106—109, 112, 121
Jenko, Davorin 175, 176
Jerkovič, Inocencije 98
Jež, Jakob 255
Jírák, Karel Boleslav 227
Joakim, menih 29
Johannes, muzik 40
Joksimović, Božidar 181
Josquin Desprez 88
Jožef II., cesar 127
Jurjević gl. Georgiceus

Kalik, S. 176
Karel Veliki 20
Kastelec, Matija 86
Katarin gl. Catarin
Katarina II., carica 142
Katul 77
Kazandžiev, Vasilij 258
Kelemen, Milko 249
Kelly, Michael 142
Kerle, Jacob de 89
Khisel, Giovanni Giacomo 74
Khisl, Georg 66
Khisl, Hans 71
Khisl, Johann Jakob 71
Khisl, Karl 71
Khnes, Georg 74
Khness gl. Khnes
Khnies gl. Khnes
Khom, Alfred 171
Kiraly, Ernö 256
Kirigin, Ivo 199, 200
Klement Ohridski 23, 24, 27
Klerr, Ludwig 171
Knez gl. Khnes
Knežević, Petar 112
Koch gl. Kuhač
Köck, Johann N. 171
Kodály, Zoltan 201
Kogoj, Marij 193, 224—226, 228, 234, 235, 236
Kohoutek gl. Gallus
Komnen gl. Comnenus
König, W. 252
Konjović, Petar 211—213, 231, 232, 233, 234
Konstantin, apostol 20, 23, 24
Konstantin Porfirogenet 17, 39
Koporc, Srečko 236
Kosmas, duhovnik 25
Kostić, Dušan 256
Kovačević, Toma 123
Kozina, Marjan 188, 194
Krajačević, Nikola (Nikolaus) 86, 87
Krek, Gojmir 179
Krek, Uroš 222, 223
Krekwitz, Friedrich 56
Krisanich gl. Križanić
Krisman gl. Križman
Križanić, Juraj (Georgius) 123 do 124
Križman, Frančišek Ksaver (Franz Xaver) 125
Krommer, Franz 133
Kr'stev, Aleksander 182
Krstić, Petar 181, 182
Kuentz, Georg 98
Kuglman, Georgius 89
Kuhač, Franjo 172, 173, 175, 196
Kukuzel, Joan 30, 31, 32, 33
Kukuzeles gl. Kukuzel
Kuljerić, Igor 251
Kunc, Božidar 214
Kunc, G. gl. Kuentz
Kuntz gl. Kuentz G.
Kunz, muzik 40
Kutev, Filip 207

Labassar, Johann Jakob v. Laubenburg 120
Lackner gl. Lagkhner
Lagkhner, Daniel 114—115
Lajovic, Aleksander 223
Lajovic, Anton 191—192, 214
Lamberg, J. 56
Lampadarios, Peter 59
Lamperini, Giuseppe 171
Lamperini, Marcantonio 171
Lange, Gregor 78
Lappi, Pietro 88
Lasso, Orlando di 76, 85, 88
Lazar Branković 30
Lebič, Lojze 255
Lebrun, Louis-Sébastien 135
Legrenzi, Giovanni 110
Lehmann, D. 38
Leibowitz, René 247
Leoni, Leone 88
Leopold I., cesar 96
Leski, de, škof in senator 140
Leslie, comes de 56
Ligeti, György 247
Lhotka, Fran 198, 199
Lhotka-Kalinski, Ivo 219
Lichtenstein, Heinrich von 38, 55
Linhart, Anton Tomaž 147
Lipovšek, Marijan 238, 241
Lisinski, Vatroslav 158, 167, 168, 169, 171, 196
Liszt, Franz 169, 173
Livadić-Wiesner, Ferdo 170

Logar, Mihovil 214
Lolli, Antonio 141
Lovec, Vladimir 223
Lucacich gl. Lukačić
Lučić, Franjo 197
Lukačić, Ivan (Giovanni) 100, 101, 102, 103, 104, 106, 109, 112

Macerata, Josephus de 98
Maderna, Bruno 247
Mahler, Gustav 160
Makedonski, Kiril 221
Maksimilijan I., cesar 72
Maksimović, Rajko 256
Malec, Ivo 249, 250, 251
Manojlović, Kosta 210, 211
Manolov, Emanuil 178, 203
Marenzio, Luca 88
Marić, Ljubica 239, 244
Marija Terezija, cesarica 127
Marinković, Josif 176, 220
Marinov, Ivan 222
Martial 77
Marx, Joseph 193, 214
Maschek gl. Mašek
Massonneau, Louis 133
Mašek, Gašper (Gašpar, Caspar) 150, 165, 171
Mašek, Kamilo 170
Matečić-Ronjgov, Ivan 199, 200
Mathes, Singer von Cilla 74
Matičič, Janez 223, 251
Mattei, Djordje (Giorgio) 98
Matthäus Theutonicus 40
Mauritius, cesar 17
Maximian 77
Mazzarelli, G. 63
Méhul, Étienne-Nicolas 135
Menčetić gl. Menzi
Menzi, Vladislav 98
Merkù, Pavle 255
Merulo, Claudio 89
Metastasio, Pietro 146
Metod, apostol 20, 21, 23, 24
Miaskowski, Wojciech 56
Michéux gl. Mihevec
Micheuz gl. Mihevec
Michna, Adam 78
Mihevec, Jurij 145, 146, 165
Milojević, Miloje 210, 212, 214, 231, 233, 234, 238
Milošević, Predrag 214
Milovuk, Milan 170
Mingotti, Angelo 97
Mingotti, Pietro 97
Modest, škof 19
Mokranjac, Stevan 176—177, 210, 211, 214
Mokranjac, Vasilije 221
Molino, Antonio 84
Monte, Philippe de 88
Monteverdi, Claudio 104
Moser, A. 141
Mozart, Wolfgang Amadeus 133, 134, 135, 142, 144, 147
Mugerle, Johann Andreas v. Edelheim 98
Müller, Wenzel 135
Musorgski, Modest P. 201, 206, 211
Mysliveček, Josef 133

Nachini gl. Nakić
Nacchini gl. Nakić
Nakić, Pietro (Petar) 124, 125
Nanchini gl. Nakić
Nasolini, Sebastiano 133
Naum sv. 23
Nedvěd, Anton 171
Nenov, Dimit'r 208
Neofit Rilski, 57
Neubaeur, Franz Christoph 133
Neukomm, Sigismund 133
Nicoletti, Marc Antonio 19, 20
Nikola Srb 31
Nikolov, Lazar 257
Nikolovski, Vlastimir 221
Nogarol, L. 56
Nono, Luigi 247
Novak, Janez Krstnik 146—148
Novak, Vilko 181
Novak, Vítězslav 196, 201, 214, 239

Obradovič, Aleksandar 255, 256
Obretenov, Svetoslav 208, 214
Odak, Krsto 198
Odonti (Odontius), Matthaeus 88
Omersa gl. Omerza
Omerza, Mihael 120
Orehovnik-Nussbaumer 179
Osghian, Petar 256
Osterc, Slavko 193, 227—230, 232, 234, 235, 236, 237, 238, 247
Ovid 77

Pacelli, Asprilio 89
Padovano, Annibale 88
Padovec, Ivan 170
Paër, Ferdinando 133
Pahor, Karol 188, 189, 199, 237, 243
Paisiello, Giovanni 133, 135
Palestrina, Giovanni Pierluigi da 88
Palikarova-Verdeil, R. 33
Palmotić, Junije 95

Papandopulo, Boris 200, 241
Parać, Ivo 197
Parma, Viktor 182
Patricij, Andrea (Andrija) 82, 83, 85
Pavčič, Josip 182
Pavesi, Stefano 133
Pejačević, Dora 195
Pellizzari, Benedikt (Benedetto) 126
Penderecki, Krzystof 247
Peričić, Vlastimir 220
Perini, Annibale 89
Peruaneo, Gabriele (Gabriello) 109
Petelin gl. Gallus
Petrić, A. gl. Patricij
Petrić, Ivo 252, 254
Petris gl. Patricij
Petrucci, Ottaviano (Ottavio) 81
Petrus de Colonia 40
Piccini, Niccolò 129
Pietro Carlo iz Caorle 36, 41
Pipkov, Ljubomir 206—207, 208, 214, 232, 241
Pipkov, Panajot 182
Pironkov, Simeon 258
Plamenac, Dragan 113
Platz gl. Plautzius
Plautius gl. Plautzius
Plautz gl. Plautzius
Plautzius, Gabriel, Carniolus 115 do 116
Plavec gl. Plautzius
Pleyel, Ignaz 133
Pokorni, Franjo 170
Polec, Janez Krstnik (Johann Baptista) 122
Poliz gl. Polec
Pollini, Franc (Franz, Francesco) 144, 145, 146
Polz gl. Polec
Ponzoni, Sforza 101
Porta, Constanzo 89
Portogallo, Marcos António 133
Posch, Isaac 88, 93, 113, 114
Poschius gl. Posch
Poš gl. Posch
Poullet, A. 56
Pozajić, Mladen 200
Praenestinus gl. Palestrina
Praetorius, Hieronymus 89
Praetorius, Michael 88, 106
Praspergiurs, Balthasar, Merspurgensis 73
Prokofjev, Sergej S. 219, 237, 247
Prokopiev, Trajko 187
Prošev, Toma 222, 256
Prvan gl. Peruaneo
Prvanić gl. Peruaneo
Prvanović gl. Peruaneo
Puliti, Gabriello 88, 112, 113, 144

Quiclet 53, 63
Qviclet gl. Quiclet

Radenković, Milutin 221
Radica, Ruben 251
Radić, Dušan 221
Radoičić gl. Gaudentius
Radovanović, Vladan 256
Raffaelli, Josip (Giuseppe) 139
Rajčev, Aleksander 222
Rajičić, Stanojlo 220, 239, 243, 244
Rameau, Jean-Philippe 145
Ramovš, Primož 237, 238, 241, 242, 243, 251
Ravnik, Janko 192, 193
Razzi, Serafin 63
Rechfeld, Philipp Jacob 171
Regnart, Jakob 89
Reinhardt, Max 204
Reschen, Mathias 98
Resti, Tommaso 140
Rihar, Gregor 170
Rinuccini, Ottavio 95
Ristić, Milan 220, 238, 239, 244
Roo, Gerhard de 74
Rore, Cipriano de 70, 76, 88
Rosenberg-Ružić, Vjekoslav 181, 195
Rösler, Franz Anton gl. Rossetti
Rossetti, Francesco Antonio 133
Rossini, Gioacchino 135
Rovigo, Francesco 89
Runjanin, Josip 170

Sacchini, Antonio 129
Sakać, Branimir 249
Salieri, Antonio 129
Santonino, Paolo 36, 37, 41
Sarazzo gl. Soranzo
Sarri, Domenico 97
Sartorius gl. Krajačević
Sattner, Hugolin 182
Sava sv. 24
Savin, Risto 190—191, 214
Savorgnano, Girolamo 84
Sayve, Lambertus de 89
Scalichius gl. Skalić
Scalitz gl. Skalić
Scarlatti, Alessandro 97
Schantroch, Georg 149
Scherchen, Hermann 236
Schiavetti, Giulio (Julije) 83—85
Schiavetto gl. Schiavetti
Schönberg, Arnold 224, 228, 236, 237, 239, 246, 247
Schreker, Franz 224

Schubert, Franz 132
Schwaiger gl. Schweiger
Schweiger, Salomon 52, 55
Schweigger gl. Schweiger
Schweikard, Johann v. Kronberg 115
Schwerdt, Ferdinand 149, 150
Sebenico, Giovanni 110—112
Sechter, Simon 169
Senfl, Ludwig 73
Serafim, metropolit 58, 59
Siberau, Wolffgangus Conradus Andreas 98, 121, 122
Simeon sv. 29
Simeon, car 39
Simocattes, Theophylaktus 17
Simoniti, Rado 188
Skalić, Paulus 123
Skalovski, Todor 187, 188
Skjavetić gl. Schiavetti
Slakana gl. Slatkonja
Slakany gl. Slatkonja
Slakeny gl. Slatkonja
Slatkonia gl. Slatkonja
Slatkonja, Jurij 73
Slavenski, Josip 200—203, 226, 227, 232, 233, 234, 238, 247
Smetana, Bedřich
Solié, Jean Pierre 135
Solinat, Peter 55
Sommaripa, Gregorio Alasia da 20
Soranzo, Jacopo (Jacobo) 62
Sorgo gl. Sorkočević
Sorgovich gl. Sorkočević
Sorkočević, Antun 138, 139, 140
Sorkočević, Luka 137, 138
Sorranzo gl. Soranzo
Spadina, Stephano (Stefano, Stjepan) N. 140
Spasov, Ivan 258
Spontoni, Bartolomeo 88
Srebotnjak, Alojz 254, 255
Stadlmayr, Johann 88
Stajnov, Petko 203, 204, 207
Stamitz, J. W. A. 137
Stanković, Kornelije 169
Stefan Lazarević 39
Stefan Nemanja gl. Simeon sv.
Stefan Srb 30
Stefanović, Dimitrije 58
Stibilj, Milan 252
Stivorius, Franciscus 88
Stockhausen, Karlheinz 247
Stoin, Vasil 178, 203
Stojanov, Veselin 207
Strauss, Richard 191
Stravinski, Igor 219, 228, 237
Striccius, Wolfgang 68, 69
Strusnig, Marija 113
Stružnik gl. Strusnig
Suk, Josef 194, 214, 239
Suppan gl. Zupan
Suppantz, Andreas 98

Šafranek-Kavić, Lujo 197
Širca, Friderik gl. Savin
Širola, Božidar 198
Šivic, Pavel 188, 189, 237, 241
Škerjanc, Lucijan Marija 193, 214, 241
Škerl, Dane 223
Šlezinger, Josif 170
Štolcer gl. Slavenski
Štuhec, Igor 255
Šturm, Franc 189, 237
Šulek, Stjepan 220
Švara, Danilo 199, 236

Tafernier gl. Tavernier
Tafferneri gl. Tavernier
Tajčević, Marko 213
Talich, Václav 160
Tamparica gl. Tamparizza
Tamparizza, Gabriel (Gavro) 80
Tartini, Giuseppe 144, 173, 179
Tavernier, Jean Baptiste 52
Tempariciius gl. Tamparizza
Temparičić gl. Tamparizza
Tevernier gl. Tavernier
Thalberg, Sigismund 169
Thollar gl. Dolar
Tolar gl. Dolar
Tolinger, Robert 171
Tollar gl. Dolar
Tomaževec, Josip 170
Torre e Valvassina, Francesco Antonio Sigifrido della 122
Trefler, Wolfgang 73
Trojan Turnovský, Jan 78
Trubar, Primož 65, 66
Tshadesh gl. Čadež
Tudošević, Marinko Frana 95
Tuksar, Stanislav 62

Ukmar, Vilko 235, 236

Vaet, Jacob 88
Varkony, Amadé 128
Vecchi, Orfeo 88
Velimirović, Miloš 33
Venosa, Carlo Gesualdo di 88
Vento, Ivo de 88
Verdelot, Philippe 88
Verdi, Giuseppe 174
Viadana, Lodovico 88, 114, 116
Vidaković, Albe 106
Vilhar, Fran Serafin 173, 175, 190

Vilhar, Miroslav 170
Vinci, Leonardo 97
Virgil, opat 19
Vladigerov, Pančo 204—206, 208, 214, 232, 238
Voglar gl. Carbonarius
Vogler, Georg Joseph 145
Vranický, Pavel 133
Vučković, Vojislav 220, 238, 239, 240
Vukdragović, Mihailo 213, 214, 220

Wagner, Richard 191
Walther, Johann 65, 66, 100
Weber, Carl Maria von 135, 136
Webern, Anton 246, 247
Weigl, Joseph 135
Weiss, Michael 65
Wenner, Adam 56
Willaert, Adrian 88
Winter, Joseph 133, 135
Wisner-Morgenstern, Juraj 171
Wlatnig gl. Blatnik
Wolf, Hugo 179
Wolkenstein, Oswald v. 38, 255
Wratny, Wenzel 133

Zabolio, Giuseppe 126
Zajc, Ivan 173, 174, 175, 195
Zaridas, Andronico 46
Zarlino, Gioseffo 124
Zaytz gl. Zajc
Zberaski, Kristofor 56
Zingarelli, Nicola Antonio 145
Zlatić, Slavko 188, 199, 200
Zografski, Tomislav 222, 256
Zois, Žiga pl. Edelstein 144
Zucchini, Gregorio 88
Zupan, Jakob 146
Zupanc gl. Suppantz
Zweiller, Andreas 89

Žebrè, Demetrij 237, 243
Živković, Milenko 213, 214, 220

KRATICE

Am	Arti musices
AMl	Acta musicologica
AMS	American Musicological Society
BE	Enciklopedija na b'lgarskata muzikalna kultura (1967)
CG	Cerkveni glasbenik
ČHS	Československý hudební slovník I (1963), II (1965)
DCM	Dictionary of Contemporary Music (1974)
DTÖ	Denkmäler der Tonkunst in Österreich
Eitner Q	R. Eitner, Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten, 2. izd. (1959—1960)
EMS	Enciklopedičeskij muzykal'nyj slovar' (1966)
Fasquelle	Encyclopédie de la musique, ed. Fasquelle, I (1957), II (1959), III (1961)
Fétis	F.-J. Fétis, Biographie universelle des musiciens, 2. izd. (1963)
Gerber	E. L. Gerber, Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, izd. 1966
Grove's D	Grove's Dictionary of Music and Musicians, 5. izd.
IBAN	Izvestija na instituta za muzika oz. muzikoznanie Bolgarske akademije znanosti
IMS	International Musicological Society
IRASM	International Review of the Aesthetics and Sociology of Music
JAMS	Journal of AMS
JAZU	Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti
JIFMC	Journal of the International Folk Music Council
KmJb	Kirchenmusikalisches Jahrbuch
LaM	La Musica: Dizionario I (1968), II (1971), Enciclopedia storica III (1966)
Larousse	Larousse de la musique I (1957), II (1958)
MA	Musica Antiqua Europae Orientalis, Acta scientifica
ME	Muzička enciklopedija, 2. izd., I (1971), II (1974), III (1977)
Mf	Musikforschung
MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart
MQ	The Musical Quarterly
ms.	manuskript
MZ	Muzikološki zbornik (Musicological Annual)

NUKLj	Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani
op.	opomba, opus
rev.	revizija, revidirano
Ricordi	Enciclopedia della musica, ed. Ricordi, I (1963), II—IV (1964)
RiemannL	H. Riemann, Musiklexikon, 12. izd. (1, 2), supl. 1 (1972), 2 (1975)
RILM	Répertoire International de Littérature musicale
RISM	Répertoire International des Sources musicales
rkp.	rokopis
SANU	Srpska akademija nauka i umetnosti
sC.	Sveta Cecilija
Seeger ML	H. Seeger, Musiklexikon I, II (1966)
SGR	Slovenska glasbena revija
SHGp	Spomenici hrvatske glazbene prošlosti
spart.	spartiral
SR	Slavonic Review
StMw	Studien zur Musikwissenschaft
supl.	suplement
ur.	uredil, urednik
vol.	volume
Walther	J. G. Walther, Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek, 1732, reprint: Documenta musicologica, III, 1953
zv.	zvezek

VSEBINA

Predgovor 5
Uvod 9

I. RAZVOJ DO KONCA 15. STOLETJA 15

II. POMEMBNE SPREMEMBE V NADALJEVANJU GLASBENEGA DELA

A. Srbski, bolgarski in makedonski prostor od 15. do 19. stoletja 51
B. Slovenska in hrvatska sfera od 16. do vstopa v 19. stoletje
1. Glasbeno delo do začetka 17. stoletja 60
2. Situacija v 17. in prvi polovici 18. stoletja 85
3. Storitev izza sredine 18. do tridesetih let 19. stoletja . . 125

III. SPREMINJANJE GLASBENIH RAZMER SREDI IN V DRUGI POLOVICI 19. STOLETJA 155
A. Vzroki in posledice 156
B. Prvi ustvarjalni dosežki 164
C. Obdobje razrasle romantike 172

IV. STILNA GIBANJA V 20. STOLETJU 187
A. Iz 19. v 20. stoletje 189
B. Prelom s tradicijo 215

V. MESTO V EVROPSKEM PROSTORU 259

LITERATURA 271
Seznam faksimilov in slik 277
Seznam osebnih imen 279
Kratice 287

Narodna in univerzitetna knjižnica LJUBLJANA

Dragotin Cvetko

JUŽNI SLOVANI V ZGODOVINI EVROPSKE GLASBE

Notograf Marina Polanc

Opremila Breda Varl

Založila Založba Obzorja Maribor

Za založbo Drago Simončič

Natisnila tiskarna Ljudske pravice v Ljubljani 1981

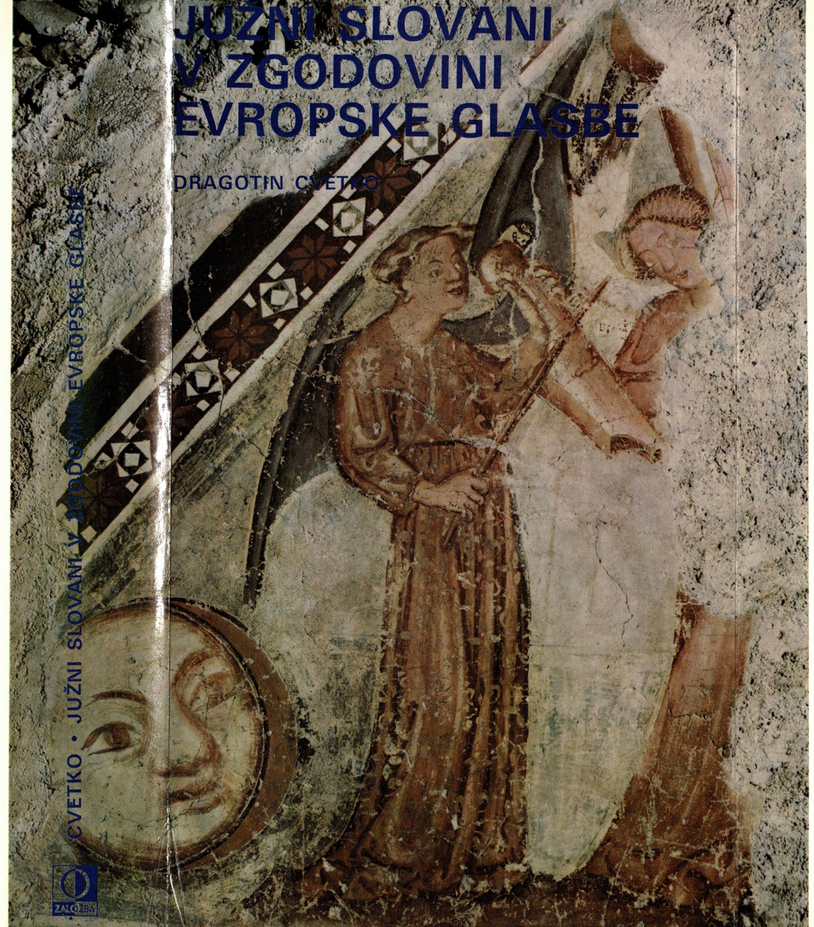
JUŽNI SLOVANI V ZGODOVINI EVROPSKE GLASBE

DRAGOTIN CVETKO



JUŽNI SLOVANI V ZGODOVINI EVROPSKE GLASBE

DRAGOTIN CVETKO



CVETKO • JUŽNI SLOVANI V ZGODOVINI EVROPSKE GLASBE

ZALOŽBA

Angel z violo, detajl Poslednje sodbe, 1. pol, 15. st., cerkev sv. Nikolaja na Godešiču

Narodna in univerzitetna knjižnica
v Ljubljani

319321