

**MUZIKOLOŠKI ZBORNIK**  
**MUSICOLOGICAL ANNUAL**

**LJUBLJANA 1965**

**ZVEZEK - VOLUME I**

Uredniški odbor — Editorial Board: Marijan Lipovšek, Andrej Rijavec,  
Jože Sivec, Vilko Ukmar

Urednik — Editor: Dragotin Cvetko

Uredništvo — Editorial Address: Filozofska fakulteta — Oddelek za mu-  
zikologijo, Ljubljana, Aškerčeva 12

Izdal — Edited by: Oddelek za muzikologijo filozofske fakultete —  
Department of Musicology, University of Ljubljana

Izdajo zbornika je omogočil Sklad SRS za pospeševanje založniške, časopisne, knjigo-  
trške in tiskarske dejavnosti v Ljubljani

## VSEBINA

Dragotin Cvetko: Uvodna beseda . . . . .	5
Andrej Rijavec: Glasba v šolskih redih ljubljanske protestantske stanovske šole . . . . .	9
Primož Kuret: Slovenski glasbeniki v graškem Ferdinandeju . . . . .	21
Jože Sivec: Rossinijeve opere na odru Stanovskega gledališča v Ljubljani . . . . .	37
Miloš M. Velimirović: Giovanni Sebenico . . . . .	49
Marijan Lipovšek: O bachovski trobenti . . . . .	59
Zmaga Kumer: »Vti vishi kakor ta odsgoraj« . . . . .	77
Štefka Bulovec: Prešeren v glasbi . . . . .	90

## CONTENTS

Dragotin Cvetko: Preface . . . . .	5
Andrej Rijavec: Music in the Curricular of the Protestant School in Ljubljana . . . . .	9
Primož Kuret: Slovene Musicians in the Ferdinandeum of Graz . . . . .	21
Jože Sivec: Rossini's Operas in the Ljubljana Theater . . . . .	37
Miloš M. Velimirović: Giovanni Sebenico . . . . .	49
Marijan Lipovšek: Bach Trumpet . . . . .	59
Zmaga Kumer: »Vti vishi kakor ta odsgoraj« . . . . .	77
Štefka Bulovec: Musical Settings of Prešeren's Poems . . . . .	90



## UVODNA BESEDA

*Med vedami, ki preučujejo posamezne umetnostne veje, je bila, in je v nekem smislu še danes, muzikologija v slovenski znanosti najbolj v zaostanku. Vzroki za to so različni. Predvsem jih je treba iskati v pomanjkanju ustreznih znanstvenih delavcev, to pa spet v pomanjkanju možnosti za muzikološko izobraževanje. To in ono je za situacijo, ki se kaže na Slovenskem vse do polpreteklosti, nekako razumljivo. Glasba ni imela takega mesta v splošnem izobraževanju kot na primer literatura, razen tega je bil poudarek na njeni produkciji in reprodukciji. Kolikor so o njej razpravljali, se je to omejilo na glasbeno kritiko in kvečjemu še na esejistiko. Torej na publicistiko, v kateri so bili prispevki znanstvenega značaja, pomena in vrednosti, redki, osamljeni. Tudi glasbeni revialni tisk jim ni nudil potrebne opore; kolikor ga je bilo, je upošteval le publicistiko v širšem smislu, tehnično in idejno pa ni spodbujal k znanstvenemu delu, ki bi se usmerilo v sistematično raziskovanje posameznih glasbenih disciplin.*

*To stanje je bilo negativno za slovensko glasbo in za slovensko kulturo nasploh. Bilo je v očitnem nasprotju s tem, kar se je dogajalo na področju glasbene znanosti v raznih tujih deželah, kjer se je ta veja znanstvenega raziskovanja in preučevanja marsikje dvignila na visoko raven in dala sijajne rezultate za zgodovino, estetiko, akustiko, sociologijo, psihologijo, pedagogiko, filozofijo, teorijo glasbe in glasbeno folkloristiko. Pri nas pa kakor da ni bilo teh potreb. Le tu in tam so se pokazali nekateri utrinki (Mantuani, Vurnik, Marolt). Ti pa še zdaleč niso dali in niso mogli dati rezultatov, kakršni bi v resnici bili potrebni. Zato brez tehničnih pogojev tudi razvojno niso mogli razločneje in uspešneje učinkovati.*

*Potrebe pa so bile čedalje večje in so zahtevale rešitev. Ta seveda ni bila mogoča v trenutku, ampak je bilo treba k njej pristopati postopno. Kazala se je in se kaže v nekaj razvojnih fazah.*

*Prvo označuje izobraževanje muzikološkega naraščaja, ki je dobilo osnovno možnost z oddelkom za glasbeno zgodovino na ljubljanski Akademiji za glasbo. Sprva je bilo zasnovano na širši podlagi v treh smereh leta 1946 in je zajelo zgodovino glasbe, folkloristiko in teorijo glasbene vzgoje. Vendar čas še ni bil dozorel za tako širok načrt, zato se je delo v praksi omejilo na zgodovino glasbe in je dalo pozitivne rezultate. Postopno so se oblikovali pedagoški delavci, a tudi taki, ki bi bili*

sposobni za sistematično znanstveno delo, če bi imeli na voljo ustrezne tehnične pogoje.

V drugi razvojni fazi se je osnoval odderek za muzikologijo in v njegovem okviru katedra za zgodovino starejše svetovne glasbe in katedra za zgodovino slovanske in novejše svetovne glasbe na filozofski fakulteti univerze v Ljubljani (1962). S tem se je ureditev muzikološkega študija uravnala tako kot drugod na raznih tujih univerzah, obenem pa je ta študij dobil trdno osnovo za končni cilj, za razvijanje muzikoloških delavcev na stopnjo, ki omogoča samostojno znanstveno delo in ima za ta namen tudi potrebne tehnične pogoje.

Po drugi svetovni vojni so se razmere za razvoj glasbene znanosti na Slovenskem v primerjavi s preteklostjo korenito spremenile. To kažejo že prizadevanja za izobraževanje muzikološkega naraščaja. Nadalje je to razvidno iz uvedbe umetnostne vzgoje v višje razrede gimnazij, ki sicer še dolgo ni rešena, kakor bi bilo treba, a zanjo je reforma storila vsaj prvi korak. Tudi naziranje o tem, ali je in koliko je potrebna slovenski kulturi muzikologija, se je spremenilo. Na temelju dosedanjih rezultatov in spoznanj je postalo jasno, da je tudi ta znanstvena veja neobhodno potrebna, ki ji je treba posvetiti pozornost in razvojno pomoč.

V teh prizadevanjih pa je ostalo nekaj popolnoma nerešeno: vprašanje ustreznega tiska, v katerem bi mladi ljudje mogli objavljati svoje prispevke, ki po obsegu in značaju niso za samostojno publikacijo in bi s tem za svoje znanstveno delo dobili tudi spodbudo. Dosedanji in sedanji slovenski in tudi jugoslovanski glasbeni revialni tisk v tej smeri ni nudil in ne nudi dovolj. Zato je bilo že dlje časa živo vprašanje posebne revije, ki bi bila namenjena objavljanju muzikoloških razprav. Tudi to pa zaradi materialnih in drugih tehničnih objektivnih težav še ni mogoče realizirati tako, kot so to storili v raznih tujih kulturah.

Tako se kot najbolj realen kaže v tej razvojni stopnji Muzikološki zbornik, ki bo skušal zadostiti prvim in temeljnim potrebam. Njegov namen je in bo objavljanje znanstvenih prispevkov vseh in predvsem mladih slovenskih muzikologov. K sodelovanju bo pritegnil tudi muzikologe drugih narodnosti na področju naše države in izven nje, kolikor bi njihovi prispevki sodelovali v realizaciji njegovih ciljev.

Seveda bo težišče Muzikološkega zbornika na prispevkih k zgodovini slovenske glasbe. Vsak narod si mora namreč sam oskrbeti zgodovino lastne nacionalne glasbene kulture, ki naj bo dostopna spoznavanju na domačih tleh in naj postane sestavni del zgodovine svetovne glasbe. V tej smeri smo storili Slovenci doslej razmeroma malo. Zato ni čudno, da smo v mednarodnem okviru s te strani malo znani. Krivda za to je naša in naša dolžnost je, da popravimo, kar smo zamudili. Muzikološki zbornik lahko k temu marsikaj prispeva z razpravami in tudi s povzetki vsebine posameznih razprav v tujem jeziku, ki naj omogočijo večjo dostopnost rezultatov naših raziskovanj tujemu bralcu.

Muzikološki zbornik bo upošteval tudi izvirne prispevke s področja zgodovine drugih slovanskih glasbenih kultur, zgodovine glasbe nasploh in drugih muzikoloških disciplin. Njegova naloga je, da pospešuje razvoj

vseh muzikoloških disciplin, v katerih smo Slovenci v primerjavi z dosežki drugod v zaostanku. Naša dolžnost je, da z vsemi sredstvi pomagamo, da se povsod čimprej približamo in tudi vzpnemo na kvaliteto in kvantiteto, na katerih je muzikologija drugod, kjer je dosegla razcvet in se izenačila z rezultati drugih znanstvenih disciplin. Ta vidik velja tudi za vzporeditev slovenske muzikologije z znanostjo nasploh v slovenskem in svetovnem merilu. Naloge in cilji so obsežni in visoki. Uresničevati jih bo treba postopno in skupaj z vsemi drugimi prizadevanji, ki se kažejo ali se še bodo morali pojaviti na področju slovenske muzikologije. Pričujoči zvezek je izhodišče in naj bo dokaz prizadevanj sodobne slovenske muzikološke generacije in njene trdne volje, da uresničimo postopno to, za kar v preteklosti ni bilo priložnosti. Skladu SRS za pospeševanje založniške, časopisne, knjigotrške in tiskarske dejavnosti velja zahvala, da je s subvencijo omogočil izdajo prvega zvezka Muzikološkega zbornika in želja, da omogoči tudi njegovo vedno obsežnejše in popolnejše nadaljevanje, Društvu slovenskih skladateljev pa zahvala za razumevanje, ki ga je pokazalo za uresničitev pričujočega zvezka.

Dragotin Cvetko





## GLASBA V ŠOLSKIH REDIH LJUBLJANSKE PROTESTANTSKE STANOVSKÉ ŠOLE

Andrej Rijavec

V protestantizmu, ki se je v 16. stoletju iz nemških dežel razširil tudi k nam in se utrdil za nekaj desetletij, je imela glasba zelo važno vlogo. Pomen, ki se ji je pripisoval, je iskati tako v naziranjih o glasbi, kakor jih je formuliral Martin Luther in so jih dopolnjevali še drugi nemški reformatorji, kot v idejah, ki so jih od slednjih prevzeli Trubar in drugi protestanti in jih v skladu z domačimi potrebami, možnostmi in specifičnostmi tako ali drugače prenašali v slovenski protestantski okvir. Novo gibanje je glasbo podredilo svojim interesom. Osnovna vloga, ki jo je imela glasba na vseh toriščih protestanske dejavnosti, predvsem pa v šoli in v cerkvi, je bila s tem jasno določena: poleg pridige in nabožnih knjig je postala glavno sredstvo za širjenje protestantskega nauka. Takim ciljem seveda ni mogla slediti umetna instrumentalna glasba, ampak predvsem vokalna, in če gremo še eno stopnjo nižje, zlasti enoglasno petje nabožnih pesmi, seveda ne v latinščini, temveč v ljudskem, vsakomur razumljivem jeziku. Melodija je bila samo nositeljica novih naukov; protestantsko pesem so verniki »pobožno peli in uporabljali v božjo čast, za dograditev in razširitev prave cerkve«,<sup>1</sup> ob njej so se poglobljali v novi veri, ki je imela globlje ekonomsko in politično ozadje.

Enoglasno nabožno petje je postalo osnovna značilnost protestantskih glasbenih prizadevanj na Slovenskem v drugi polovici 16. stoletja. Samo tam, kjer se je reformacija prehodno nekoliko bolj utrdila in kjer so bile na voljo materialne možnosti in sposobni glasbeniki, so protestanti gledali širše na funkcijo glasbe v javnem življenju in idejnem, utilitarnosti usmerjenim vodilom priključevali tudi umetnostna. To se je v svojih posledicah kazalo v večji raznovrstnosti glasbene prakse: v gojitvi večglasne vokalne in instrumentalne cerkvene in posvetne produkcije, ki je v posameznih središčih dosegla precejšnjo umetniško stopnjo in začinjala vzpodbudno delovati na glasbeno produkcijo. Poleg Celovca je na slovenskem teritoriju v tem smislu in za nakazano razdobje najzanimivejša Ljubljana, ker je zanjo v primerjavi z ostalimi kraji ohranjenega največ gradiva, glede na temo pričujočega sestavka pa precej

več, kolikor so dosedanja raziskovanja na tem področju pokazala za ostala važnejša središča v nekdanjih notranjeavstrijskih deželah.<sup>2</sup>

Glavna ustanova, ki je dajala ton protestantskim glasbenim prizadevanjem v samem mestu in ki je svoj glasbeni vpliv izžarevala prek meja mestnega obzidja, je bila protestantska stanovska šola (1563—1598). Med vzroki, ki so pripeljali do njene ustanovitve,<sup>3</sup> je bila tudi velika potreba po predikantih in učiteljih, ki jih je reformacija nujno potrebovala, če se je hotela utrditi na Slovenskem, saj so bili oboji glavni nosilci reformacijskih idej. Ker jim je bila glasba eno izmed osnovnih sredstev za utrjevanje novega nauka, so morali biti v njej dobro podkovani. Znani Luthrov izrek »Ein Schulmeister muss singen können, sonst sehe ich ihn nicht an«<sup>4</sup> je pač veljal tudi v naših slovenskih deželah. Gotovo je to bil eden izmed vzrokov, da se je glasba tudi na ljubljanski stanovski šoli tako upoštevala in zavzemala tako odlično mesto med drugimi predmeti. A to ni bil edini vzrok. Le-temu jih lahko prištejemo še nekaj; prvi je bil etični, v skladu s protestantskimi naziranjmi o vzgojnih vrednotah glasbe, z njim se je v določeni meri družil še estetski in končno, a ne nazadnje čisto praktični: kakor na katoliški strani, tako sta bili tudi v protestantskem okviru cerkev in šola kar najtesneje povezani in je bil zato šolski zbor obenem cerkveni zbor, se pravi tisto glasbeno telo, ki je omogočalo bogatejšo in kakovostnejšo glasbeno stran bogoslužja.

Med ohranjenim arhivskim gradivom, ki more služiti za osvetlitev mesta in vloge glasbe v okviru glasbenih prizadevanj protestantske stanovske šole v Ljubljani, sta odločilnega pomena dva dragocena dokumenta: drugi, revidirani šolski red stanovske šole, ki ga je leta 1575 sestavil Adam Bohorič, in tretji, Frischlinov šolski red iz leta 1584.<sup>5</sup> Prvi, tudi Bohoričev šolski red iz leta 1568 se ni ohranil,<sup>6</sup> pač pa sta v zvezi s tretjim šolskim redom na voljo njegov drugi (september 1582) in tretji osnutek (avgust 1583),<sup>7</sup> oba izpod peresa Nikodema Frischlina, ki bistveno dopolnjujeta potek njegovega nastajanja.

Do julija leta 1575, ko je Bohorič predložil svoj drugi šolski red, je v ljubljanskem protestantskem okviru že delovalo nekaj poklicnih glasbenikov: Werner Feurer (1569—1579), Jakob Schott (1572—1573), Philipp Lang (1573) in Caspar Gastelius (1574—1575), če izvzamemo glasbeno razgledanost Bohoriča kot rektorja (1566—1582),<sup>8</sup> organista protestantske cerkve sv. Elizabete v mestnem špitalu in mestne oziroma deželne muzike.<sup>9</sup> Ob njihovem delu in upoštevanju njihovih zmožnosti, kakor ob upoštevanju dela kolaboratorjev, je lahko Bohorič dodobra spoznal, kje so realne meje protestantskih glasbenih prizadevanj v Ljubljani. Ustvaril si je jasno sliko o mestu in potrebah glasbene prakse v špitalski cerkvi in na stanovski šoli. Vse to je pripomoglo do tega, da je glasbeni pouk v šoli, ki jo je vodil, oblikoval tako, da je le-ta lahko na eni strani neposredno prispeval protestantski glasbeni reprodukciji v mestu, na drugi strani pa je v skladu z vzgojnimi cilji šole in protestantskimi naziranjmi o glasbi lahko koristil učencem in njihovem poznejšemu delu. Zato Bohoričev revidirani šolski red, ki je v praksi veljal do 15. februarja 1584, ko je deželni zbor sprejel tretji, Frischlinov

šolski red, ne odseva nekih tihih, neizvedljivih Bohoričevih želja, kako oblikovati glasbeni pouk, ampak se je rodil iz dejanskih potreb in možnosti. Prav zaradi tega je toliko bolj zanesljiv, da lahko nudi poučen vpogled v podobo organizacije in obsega glasbenega pouka na stanovski šoli v Ljubljani.

Pesem je tudi izven glasbenega pouka spremljala latinskega učenca. Tako je red določal, da morajo učenci zjutraj in popoldne pred začetkom pouka zapeti »Pridi Stvarnik sveti duh« s skupno molitvijo, nato kak psalm, medtem ko so dopoldanski in popoldanski pouk zaključili s pesmijo »Ohrani Bog«. <sup>10</sup> To je bilo v skladu s podobnimi določbami v nemških deželah. Zahtevo, da dijaki pojejo pred poukom, se najprej najde v wittenberskem šolskem redu (1533). <sup>11</sup> Temu so sledili tudi ostali; zelo podrobno npr. saški šolski red (1580). <sup>12</sup>

Šolski glasbeni pouk je bil določen za prvo popoldansko uro od dvanajstih do enih. To je bil zahteval že saški šolski red (1528), ki je bil skupaj z braunschweigškim iz istega leta vzor, po katerem so se ravnali mnogi redi v nemških deželah, čeprav so prilagajali osnovna pravila svojim potrebam. <sup>13</sup> Vzrok izbora prve popoldanske ure za pouk glasbe je treba iskati v takratnih dietetičnih naziranjih, ki so se obdržala vse tja v 18. stoletje in po katerih je zelo koristilo prebavi, če se je takoj po jedi glasno bralo ali pelo. <sup>14</sup> Glasbeni pouk je bil štirikrat tedensko, <sup>15</sup> kar je toliko, kolikor je znašalo povprečje v nemških protestantskih šolah. <sup>16</sup>

Kot na vseh podobnih zavodih so tudi na ljubljanski stanovski šoli posvečali pozornost tako koralnemu kot figuralnemu petju. Prvo je dijake seznanilo s protestantsko duhovno pesmijo. Z njo so utrjevali zlasti verske nauke. To je najbolj jasno izrazil jachimovski cerkveni red iz leta 1551, ki je zahteval, da se pri koralnem petju dijakom eksponira tekst in pokaže, kako je bil vzet iz svetega pisma. <sup>17</sup> Še pravi, da je bilo petje protestantskih pesmi pravzaprav nadaljevanje verouka, tokrat v povezavi z enoglasno melodijo, ki naj bi olajšala prisvajanje idejne vsebine besedila. Čeprav Bohoričev šolski red takih ali podobnih določb nima, se je v bistvu moralo dogajati isto. Pri pouku koralnega petja so uporabljali slovenske in nemške pesmarice. V tej zvezi je šolski red zahteval naslednje: »Ko je treba iti k pridigi, naj imajo učenci s seboj nemške in slovenske pesmarice in vanje naj gledajo, ko bo v cerkvi pred pridigo ali po njej treba peti.« <sup>18</sup> A ne samo v cerkvi, tudi takrat, »kadar je pogreb, naj učenci spodobno stopajo po dva in dva in med potjo uporabljajo pesmarice, od koder naj pojo pogrebne pesmi.« <sup>19</sup>

Organiziran glasbeni pouk se je začel s tretjim razredom, in sicer tako, da so ga imeli dijaki tega razreda skupaj s tistimi iz četrtega. <sup>20</sup> Tudi to je bil odsev prakse v nemških deželah. Že saški red iz leta 1528 je določil, naj imata »der andere und der dritte haufen« ta predmet skupaj. <sup>21</sup> Od dvanajstih do trinajstih od vključno srede do sobote je Bohorič vodil glasbeni pouk. Pri tem so mu morali pomagati pomožni učitelji, saj je šolski red to od njih izrecno zahteval. <sup>22</sup> Pa tudi učencem je šolski red posvetil poseben člen, v katerem je določil, kako naj se učenec vede med pevskim poukom. Tako pravi: »Pesmi, ki jih še ne

zna, naj rajši poslušā, kakor da bi s svojim neizučenim glasom druge oviral in jim kvaril simfonijo; in to toliko časa, dokler se jih tudi sam ne nauči, da jih more skupaj z drugimi brez težav zapeti. Ko jim učitelj pesem naprej poje, naj ne blodi z očmi drugod, temveč naj bo popolnoma duševno prisoten in naj navaja uho, da ne bo zaznavalo samo intervalov, ampak tudi sladkobo glasu. Učenec mora biti prizadeven in zelo vnet za učenje, kakor pri vsakem študiju, tako zlasti pri učenju glasbe. Tako bo namreč s slastjo in hitreje dosegel, kar se mu je zdelo ob prvem poskusu nedosegljivo.«<sup>23</sup>

Poleg koralne glasbe so na šoli gojili tudi figuralno. O njej pravi šolski red naslednje: »Da bo v cerkvi slajša harmonija petja, mora kantor Werner Feuerer vsak teden dvakrat, in sicer ob sredah in sobotah (če je takrat praznik, pa namesto v sredo na dan pred praznikom) vaditi po običajnem popoldanskem pouku z glasbe večimi učenci, če jih ima v deželni šoli, tisto pesem, ki je določena za petje naslednji dan v cerkvi, da se vsi glasovi ujemajo v harmonijo.« V zvezi z omenjenim členom se pojavlja določena nejasnost glede razdelitve glasbenega pouka na šoli, širine poučevanja figuralne glasbe ter sodelovanja učencev v večglasnem zboru stanovske šole. Iz stilizacije je namreč razvidno, da v zboru niso sodelovali vsi gojenci, ampak samo nekateri, izbrani, glasbe večji (»periti«) in da je Bohorič celo predvideval možnost, da takih na šoli ne bi bilo. Do tu se omenjeno določilo sklada z načeli v drugih protestantskih deželah, da nihče ni izvzet iz glasbenega pouka in da samo tistim, »qui natura . . . ad percipiendas harmonias se minime idoneos esse voce et cantu testentur«, ni treba sodelovati v šolskem figuralnem zboru. Tako je dejal Melanchthon,<sup>25</sup> ki ga je Bohorič za svojega bivanja v Wittenbergu poznal in poslušal na univerzi.<sup>26</sup> Ko je postal rektor v Ljubljani, se je pri sestavljanju šolskega reda verjetno oprl nanj. Melanchthonova naziranja so bila v naslednjem: pouka koralne in tudi figuralne glasbe naj se udeležujejo vsi dijaki, da si pridobe določeno praktično in teoretično znanje, medtem ko naj v šolskem figuralnem zboru, ki je bil obenem cerkveni zbor, sodelujejo samo tisti, ki imajo višjo stopnjo muzikalnih dispozicij in katerih petje ne samo tehnično, ampak zlasti estetsko zadovoljuje. Kot je mogoče razbrati iz navedenega člena, se je takega naziranja oprijel tudi Bohorič. Tako je Feuerer svoji dve uri na teden posvetil predvsem praktični vadbi figuralne kompozicije, seveda samo s tistimi pevci, ki so jo nato peli na koro špitalske cerkve. Po potrebi je moral sicer tudi ob praktični vadbi utrjevati določena teoretična vprašanja s področja menzuralne glasbe, vendar se more iz povedanega sklepati, da so k njegovim uram prihajali gojenci v načelu že z zadostnim praktičnim in teoretičnim znanjem. Tega pa so mogli dobiti samo pri rednem glasbenem pouku. V sredo in soboto Feuerer pač ni mogel obdelati celotne teorije figuralnega večglasja. Na eni strani mu je primanjkovalo časa, ker sta bili njegovi uri izrazito usmerjeni v pevsko reprodukcijo, na drugi strani pa bi to pomenilo zapostavljanje ostalih dijakov, ki so se morali po vzgojnih načelih protestantov in po določenih šolskih redov za šole te vrste seznaniti tako s koralno kot s figuralno glasbo (»beide Musiken«).<sup>27</sup>

Po šolskem redu iz 1575 so v tretjem razredu uporabljali knjigo »Musica Henrici Fabri«, medtem ko je za četrti razred navedena tudi »Musica«, skoraj gotovo istega avtorja.<sup>28</sup> Ob tem se kaže pomuditi, ker vsebina Faberjevih učbenikov osvetljuje stopnjo glasbenega dela na stanovski šoli. Heinrich Faber<sup>29</sup> je napisal dva pomembna teoretična priročnika: »Compendiolum Musicae pro incipientibus« (Nürnberg 1548) in »Ad musicam practicam introductio« (Nürnberg 1530). Pri tem je zanimivo ugotoviti, da je bil Faberjev Compendiolum najbolj razširjen učbenik na protestantskih latinskih šolah v Nemčiji in da je ljubljanska stanovska šola tudi v tem sledila praksi v nemških deželah.<sup>30</sup> Ni nobenega dvoma torej, da bi Bohorič ne določil uporabe Faberjevega Compendioluma, ki je bil namenjen začetnemu pevskeemu pouku. Obvladanju koralnega petja ustreza tudi razdelitev snovi: Claves, Vox, Cantus, Mutatio in Figura. To zadnje poglavje pa je že vodilo k pravi figuralni glasbi (»musica figuralis«).<sup>31</sup> Ker pa je ljubljanska stanovska šola gojila tudi figuralno večglasje, je nujno, da pevski pouk ni ostal na teoretični stopnji Compendioluma, ampak da je Bohorič poglobljal znanje svojih gojencev tudi z zahtevnejšim, domnevno Faberjevim priročnikom »Ad musicam practicam introductio«.<sup>32</sup> Brez tega bi bilo namreč nemogoče, da bi se bil glasbeni pouk povzpел do stopnje, ki je omogočala sodelovanje figuralnega zbora pri bogoslužju v špitalski cerkvi sv. Elizabete.

Sodeč po glasbenih določbah Bohoričevega šolskega reda iz leta 1575 sta se vsebina in oblika pevskega dela na ljubljanski stanovski šoli bolj ali manj pokrivali z istima na tovrstnih zavodih v nemških protestantskih deželah. Razumljivo. Nameni, ki so jih z glasbo želeli doseči, so bili tu in tam enaki. Zato sta tudi vloga glasbe in njeno mesto v okviru glasbenih prizadevanj protestantske stanovske šole bila taka kot na Nemškem. Pojavljajo pa se specifične poteze, ki so zrasle iz krajevnih potreb in razmer. Najprej je treba poudariti, da so na stanovski šoli po določilih Bohoričevega šolskega reda med drugim gojili tudi slovensko protestantsko pesem, kar je analogija naziranja nemških reformatorjev, naj se goji duhovna pesem tudi v domačem, razumljivem jeziku. V primerjavi s prakso tovrstnih šol drugod, kjer se je pevski pouk začel navadno v drugem razredu,<sup>33</sup> se je v ljubljanski stanovski šoli takrat začel šele v tretjem; to je verjetno vplivalo na njegov potek in na končne dosežke. Vendar že samo dejstvo, da je stanovski šoli uspelo zagotoviti sodelovanje lastnega figuralnega zbora v cerkvi mestnega špitala, dokazuje, da se je v Ljubljani delalo tako kot drugod.

Avgusta 1582 je bil Bohorič upokojen. Njegovo mesto je zasedel široko razgledani pedagog in pesnik Nikodem Frischlin, ki je bil od leta 1568 dalje profesor v Tübingenu. Pod novim rektorjem je stanovska šola z uvedbo petega razreda dosegla stopnjo gimnazije, zavoda, ki je usposabljal učence za direkten prehod na univerzo.<sup>34</sup> Ni dvoma, da je Frischlinovo dvoletno rektorovanje stanovsko šolo vsebinsko in organizacijsko okrepilo in ji s tretjim šolskim letom iz leta 1584 zagotovilo trdne okvire za uspešno delo vse do njenega naglega konca leta 1598. Preden je nastal tretji šolski red, je Frischlin sestavil tri osnutke. Prvi (julij 1582) se ni ohranil, zato ne vemo, kakšne so bile njegove določbe

glede pevskega pouka. Ali kaže mnenje, da je bil prezahteven za ljubljanske razmere, razširiti tudi na njegova glasbena določila, se iz skopega vira ne more ugotoviti.<sup>35</sup> Vsiljuje se domnevno negativen odgovor, ker sta deloma tretji osnutek predvsem pa dokončna redakcija šolskega reda zahtevnejša. Pri tem je končna redakcija zahtevnejša zlasti glede najtežavnjšega dela glasbenega pouka — figuralnega petja. Zato ni mogoče verjeti, da bi Frischlin zniževal zahteve pri sestavljanju svojega drugega osnutka (september 1582).<sup>36</sup> Za glasbeni pouk je določil drugo popoldansko uro od enih do dveh, kar je bilo redko tudi na nemških šolah.<sup>37</sup> V IV. členu prvega, didaktičnega dela osnutka pravi med drugim, da mora kantor, ki je obenem razredni učitelj drugega razreda, vsak dan s sposobnimi dijaki iz vseh razredov vaditi koralno in figuralno glasbo. Pri tem naj jim razloži samo najnujnejša pravila, kajti zavedati se mora, da se to umetnost uči in nauči bolj z vajami kakor s pravili. Učno uro naj si razdeli tako, da bo z učenci približno pol ure pel najvažnejše psalme, druge pol ure pa naj vadi figuralno glasbo, in to samo s tistimi, ki so nadarjeni in imajo dobre glasove.<sup>38</sup> Za soboto od dvanajstih do ene je novi rektor predvidel skupno petje cerkvenih pesmi, ki naj bi se ga pod kantorjevim vodstvom udeležili vsi dijaki in pedagogi.<sup>39</sup> Osnutku je priključil še seznam knjig, ki naj jih v šoli uporabljajo in za tretji oziroma četrti razred določil »Compendium Musicae« oziroma »Musicae compendium«.<sup>40</sup>

Podrobnejša primerjava z Bohoričevim šolskim redom pokaže, da bi bila po tem osnutku kvečjemu ena ura več posvečena večglasnemu petju. Pevski pouk bi zajel tudi glasbeno sposobne prvošolce in drugošolce. Kljub temu pa je omenjeni osnutek pomenil korak nazaj. Po Bohoričevem šolskem redu je bil glasbeni pouk sicer res predviden od tretjega razreda dalje, vendar pa je bil namenjen vsem. V tem osnutku pa bi se vsi učenci udeležili samo skupnega sobotnega petja, medtem ko bi bil pevski pouk — ne samo figuralni, ampak celo koralni — namenjen samo izbranim (»den taugenlichen Knaben«). Da Frischlin pri tem ni mislil samo na tiste prvošolce ali drugošolce, ki morda ne bi bili dospeli, ampak tudi na dijake tretjega in četrtega razreda potrjuje tretji osnutek, ki je od drugega v tem smislu podoben.

Ker je Frischlin 1. avgusta 1583 dokončal tretji osnutek, je mogoče sklepati, da šolski nadzorniki z njegovim drugim predosnutkom niso bili zadovoljni. Slednjega so podrobno pretresli še v decembru, ko je poseben odbor sprejemal nov šolski red.<sup>41</sup> Vse odklonitve Frischlinovih osnutkov so nadzorniki utemeljevali s prenatrpanostjo, preveliko zahtevnostjo in podobnim.<sup>42</sup> Tega ne bi mogli trditi za določbe, ki zadevajo glasbo, ker so zahteve rasle od drugega osnutka pa vse do končne redakcije šolskega reda.

Ena izmed osnovnih značilnosti tretjega osnutka je v tem, da je Frischlin postavil začetek pevskega pouka v drugi razred, s čimer bi bil gojenec za svojega šolanja v primerjavi z Bohoričevim šolskim redom deležen daljše glasbene vzgoje. Tako je pri navodilih za drugi razred določil, naj gredo učenci v ponedeljek, torek in četrtek k figuralni glashi,

v petek in soboto pa h koralni. Tisti pa, ki ne gredo k figuralni, naj se medtem vadijo v pisanju.<sup>43</sup> Ker se zadnja določba ponovi tudi pri členih, ki naj bi urejali pouk v tretjem, četrtem in petem razredu, zaostaja omenjeni osnutek glede tega za šolskim redom iz leta 1575. Pri Bohoriču je namreč figuralni šolski zbor, ki je bil sestavljen iz glasbeno bolj nadarjenih gojencev, imel sicer dve vaji posebej, vendar je bil pevski pouk — koralni z osnovami figuralne glasbe — vedno skupen za vse. Tukaj pa je Frischlin samo nekaterim naklonil obiskovanje figuralne glasbe. Z večjo selekcijo bi bil, podobno kot z drugim osnutkom, sicer dosegel večjo kvaliteto manjšega števila gojencev (»wenn dass beschieht, werden wir in khurzer zeit guette Musicos haben«),<sup>44</sup> kar pa je bilo v nasprotju z večjo demokratičnostjo Bohoričevega reda in glasbeno vzgojnimi nazori reformacije. In vendar je Frischlin v primerjavi z drugim osnutkom napredoval vsaj v eni točki: ob isti količini figuralnega pouka je bilo koralnega sicer manj, a vsaj ta je bil namenjen vsem.

V tem osnutku je Frischlin prvič podrobneje opisal, kako si zamišlja učno uro figuralne glasbe. Ker je bil omenjeni del osnutka z nebitnimi spremembami sprejet v tretji šolski red, ga na tem mestu ne kaže posebej obdelati.<sup>45</sup>

Tretji šolski red stanovske šole, ki ga je 15. februarja 1584 sprejel deželni zbor in ki je veljal do konca obstoja tega protestanskega zavoda, je doživel svojo dokončno redakcijo šele decembra 1583. Sestavil ga je poseben odbor na temelju Frischlinovih osnutkov, poročil nadzornikov in popravkov, dopolnil ter mnenj članov odbora. V nekaterih stvareh se je oprl na Frischlina, v drugih pa je rektorjeva določila še celo razširil, predvsem pa prilagodil glasbeni praksi v Ljubljani.

Kot Bohorič, tako je tudi novi šolski red zahteval, naj dijaki začno in zaključijo pouk s pesmijo, in sicer naj pojo »Pridi sveti Duh«. Čeprav je Frischlin v obeh osnutkih določil drugo popoldansko uro za pouk glasbe, in to vse do sprejetja novega šolskega reda prehodno tudi izvajal,<sup>46</sup> je stanovski odbor ponovno vpeljal staro prakso.<sup>47</sup>

V naslednji določbi je opaziti napredek tako v primerjavi s Frischlinovimi osnutki, kaj šele z Bohoričevim šolskim redom iz leta 1575. V členu, ki ureja pouk v prvem razredu, je že govora tudi o glasbenem pouku. Med drugim pravi, naj se petja odslej udeležujejo učenci tretje in četrte dekurije prvega razreda, »ki se zdijo za to sposobni...«<sup>48</sup> S tem se je ljubljanska stanovska šola tudi v tem oziru lahko merila z večjimi glasbenimi sistemi v nemških deželah,<sup>49</sup> saj se je sistematični pevski pouk pomaknil za cela dva razreda nazaj. To pa je praktično pomenilo tri do štiri leta več kontinuirane pevske vzgoje<sup>50</sup> — od višjih dekurij prvega razreda do vključno petega razreda.

Novi šolski red je glasbi posvetil poseben člen in sicer skupaj z aritmetiko (»Von der Musica vnd Arithmetica«). Redakcijski odbor je pri tem sprejel večino Frischlinovih navodil za pouk glasbe, ki jih je nakazal v obeh osnutkih, vendar jih je tukaj strnil v posebno določbo.<sup>51</sup> Navodila 14. člena »O glasbi in aritmetiki« pravijo, da sodi v šolo ne le glasba, ampak tudi aritmetika, ki naj se vsako sredo in soboto popoldne od dvanajstih do trinajstih brez ugovora vežba in uči. Videti je,

da je v tem šolskem redu v skladu s tradicijo, ki se je vlekla iz srednjega veka, glasba nastopala skupaj z aritmetiko. Zato je kantor obenem tudi njo poučeval.<sup>52</sup> Osnova srednjeveškega vzgojstva so bile, kot je znano, septem artes liberales. Pripadnost glasbe k matematičnim disciplinam kvadrivija pa se je obdržala daleč v 16. stoletje, seveda samo kot zunanji okvir, ki so mu glede na različna glasbena naziranja podeljevali različno vsebino.<sup>53</sup> Vendar pa je glasba postajala vse manj predmet spekulativnega teoretiziranja. Zato je pod pojmom »musica« razumeti predvsem »usus« in »exercitium«. V omenjenem členu namreč beremo med drugim tudi naslednje: »In ker se te umetnosti lažje naučimo s praktičnimi vajami kot pa s pravili in predpisi, zato je popolnoma nepotrebno obteževati učence z mnogimi pravili ali predpisi, da jim tako učenje olajšamo in jim omogočimo večji napredek v omenjeni umetnosti.«<sup>54</sup>

Glavna načela 14. člena, ki je podrobno predpisoval delo v okviru ene pevske ure, so sestavljali prevzeli iz tretjega Frischlinovega osnutka. Ta je kantorju nalagal med drugim naslednje: »Najprej naj vadi kantor, ki je sicer tudi razredni učitelj, glasbo v ponedeljek, torek, četrtek in petek ob navedeni uri in naj se pri tem ravna po tehle navodilih. Učencem, ki so še začetniki, naj v ponedeljek, torek in četrtek napiše neko večglasno skladbo in jim ob tem pokaže in razloži ritmično vrednost not in intervalne postope navzgor in navzdol skupno s ključi. To skladbo naj jim da prepisati, jo nekajkrat skupno z učenci zapoje, naslednji dan pa jo od njih zahteva in sprašuje. Učencem pa, ki znajo že precej peti in dobro obvladajo temeljne pojme, naj napiše kaj težjega in jih to tudi sprašuje, pri čemer naj bodo navzoči tudi začetniki, da bi se drug od drugega kaj naučili.«<sup>55</sup> Pri tem je treba poudariti dvoje: prvič, da se je Frischlin dobro zavedal pomena izpraševanja, se pravi kontrole, kajti samo tako se je mogla doseči samostojnost vsakega posameznega učenca, in drugič, da so uredniki novega šolskega reda vsebino 14. člena spravili v sklad s preteklo prakso; glede na večje število ur, ki so bile posvečene figuralnemu petju, pa so le-to pravzaprav še razširili in zaostri. Po Bohoričevem šolskem redu so bili vsi gojenci deležni tako koralne kot osnov figuralne glasbe. To prakso je sprejel tudi novi šolski red, čeprav so bili uspehi posameznikov kot prej pač v skladu z njihovimi osebnimi zmožnostmi. Da si je bil Frischlin to nekoliko drugače zamišljal, sta že pokazala oba ohranjena osnutka.

Podobno kot že Bohoričev red je tudi Frischlinov šolski red v skladu s splošno prakso tovrstnih protestantskih šol ločil med pevskim poukom v ožjem pomenu besede in pevsкими vajami, kjer so se dijaki pripravljali za cerkveno petje naslednje nedelje ali praznika.<sup>56</sup> Zato je določal, naj kantor v petek pokaže, »kako je treba peti koral, kot npr. najobičajnejše nemške psalme ali druge duhovne pesmi, eno ali dve, ki naj jih učenci naslednjo nedeljo ali praznik pojejo v cerkvi, nato pa naj z učenci, ki so za to sposobni, vadi figuralno petje, kar naj pojejo v cerkvi naslednjo nedeljo ali praznik.«<sup>57</sup> To pa so bili tisti, ki so imeli ne le višjo stopnjo glasbenega znanja, ampak tudi nadarjenosti, tako da so figuralno večglasje mogli podajati na dostojni estetski višini. Figuralni glasbi so



odborniki primaknili še eno uro za zaključno pevsko vajo. Protokol sej odbora kaže, da je bila ta določba plod truda redaktorjev novega šolskega reda, kako bi šolsko figuralno vzgojo čimbolj izkoristili na koru špitalske cerkve in s tem obenem zagotovili kvalitetno glasbeno reprodukcijo.<sup>58</sup> Kar so sklenili na seji, so sprejeli tudi v šolski red, kjer beremo: »Ob sobotah, kakor tudi ob drugih popoldnevih pred praznikom, pa naj pridejo po vajah iz aritmetike k petju od ene do dveh istočasno pričastiti deželi stalno nameščeni organist, kdorkoli je že (pa tudi piskači, saj jih mesto plačuje) in se pri skupni vaji pripravijo za figuralno spremljavo petja.«<sup>59</sup>

V primerjavi s Frischlinovimi osnutki in Bohoričevim redom iz leta 1575 je novi šolski red precej skrčil čas, ki naj bi bil posvečen koralnemu petju; temu je služil samo petek, in še to le delno, ker je precejšnji del učne ure kantor posvetil vadbi figuralnega šolskega zbora. Poudarek je bil torej na figuralnem večglasju, kar je razumljivo, ker je bilo temu zaradi njegove zahtevnosti treba posvetiti več časa. Četudi je bilo po novem šolskem redu glasbi oziroma petju posvečenih vsega skupaj pet ur, če seštejemo skupaj tako figuralni pouk, koralno petje ter vaje figuralnega šolskega zbora, po Bohoričevem pa šest, tega ne bi mogli imeti za stagnacijo glasbeno-pedagoških prizadevanj na šoli. Bohoričev šolski red prekaša Frischlinovega samo v enourni vaji figuralnega zbora sposobnejših dijakov, kar pa ne odtehta razširitve pevskega pouka do obeh višjih dekurij prvega razreda in poudarka na figuralni glasbi. Težko bi bilo trditi, da je to bila izključno zasluga novega rektorja. Po ohranjenem gradivu kaže trditi, da je bil Frischlin sicer tisti, ki je prenesel težo na figuralno pevsko vzgojo; vendar, če je to namenil samo bolj sposobnim, je redakcijski odbor Frischlina določila obravnaval širše: prav vsi naj bodo deležni tako koralne kot figuralne glasbene vzgoje, s čimer je obveljala praksa, ki ji je vsaj od Bohoričevega reda sem, če že ne prej, sledila ljubljanska stanovska šola.

Čeprav je Frischlinov šolski red iz leta 1584 precej podrobno segel v pevski pouk, pa ni nikjer določil, kateri pevski učbenik naj dijaki uporabljajo. Ni mogoče verjeti, da bi ne bili uporabljali nobenega priročnika. Da bi učenci odslej prav vse pisali in da bi jim kantor narekoval pravila, je malo verjetno, ker bi bilo to preveč zamudno. Frischlin je že v drugem osnutku predlagal uporabo priročnika »Musicae compendium« oziroma »Compendium Musicae«, ki je bil domnevno najbolj verjetno Fabrov »Compendiolum«.

Ker je Frischlinov predlog glede pevske učbenikov ostal v drugem osnutku nekomentiran,<sup>60</sup> bi mogli domnevati, da so se odborniki pri oblikovanju dokončne redakcije strinjali s Frischlinovo izbiro, ki je bila verjetno nadaljevanje pretekle prakse.

Oba ohranjena šolska reda protestantske stanovske šole, Bohoričev iz leta 1575 in zlasti Frischlinov iz leta 1584, se moreta glede podrobnosti, s katerimi urejmeta glasbeni pouk na šoli, meriti z najbolj razvejanimi redi za tovrstne šole v drugih deželah — npr. z württemberskim (1559) ali saškim (1580).<sup>61</sup> Sukcesivna primerjava posameznih določil glede mesta in pomembnosti glasbe med ostalimi predmeti, glede

dejstva, da kolaboratorji sodelujejo pri pevskem pouku, glede števila ur, predpisanega učbenika, glede tega, da figuralni zbor sodeluje pri bogoslužju, glede odnosa med teorijo in prakso, ter končno glede cilja pevskega pouka, to je obvladanja tako koralne kot tudi figuralne glasbe — je pokazala, da sta v vseh teh in takih določbah ljubljanska protestantska šolska reda dosegala vsebino in širino glasbene vzgoje na podobnih protestantskih zavodih v nemških in avstrijskih deželah.

#### OPOMBE

<sup>1</sup> Rupel M., Slovenski protestantski pisci, Ljubljana 1934, 103.

<sup>2</sup> Braumüller H., Zur Geschichte des Klagenfurter Schulwesens in der Reformationzeit, Carinthia 114/1921, 15 sl.; Federhofer H., Die Musikpflege an der evangelischen Stiftskirche in Graz, JGGPÖ 68/69-1953, 72; Federhofer H., Beiträge zur älteren Musikgeschichte Kärntens, Carinthia 145/1955, 380 sl.; Lebinger N., Zur Geschichte des Gymnasiums in Klagenfurt, Klagenfurt 1892, XLII. Program des Staats-Obergymnasiums zu Klagenfurt, 1891/92, 10 sl.; Loserth J., Die protestantischen Schulen der Steiermark im sechszehnten Jahrhundert, Monumenta Germaniae Paedagogica, Bd. 55, Berlin 1916, 30 sl.; Moser H. J., Die Musik im frühevangelischen Österreich, Kassel 1954, 56 sl.; Moser H. J., Die Musik der deutschen Stämme, Wien & Stuttgart 1957, 849; Peinlich R., Die evangelische Stiftsschule zu Graz, Jahresbericht des k. k. Ober-Gymnasiums zu Graz, Graz 1866, 15 sl.; Schenk E., Musik in Kärnten, Klagenfurt 1941, 13.

<sup>3</sup> Schmidt V., Zgodovina šolstva in pedagogike na Slovenskem, Ljubljana 1963, 70—72; Schmidt V., Pedagoško delo protestantov na Slovenskem v XVI. stoletju, Ljubljana 1952, 25 sl.

<sup>4</sup> Blume F., Die evangelische Kirschenmusik, Potsdam 1931, 7.

<sup>5</sup> DAS: St. A. f. 54/14, 1—24 in 125—270.

<sup>6</sup> Prim. Schmidt V., ib., 31.

<sup>7</sup> 2. osnutek je v celoti objavil Wallner J., Jahresbericht des k. k. Obergymnasiums zu Laibach, 1888; sicer, DAS: St. A. f. 54/14, 83—106; 3. osnutek je v DAS: ib., 33—50, medtem ko se 1. osnutek ni ohranil. Gl. Schmidt V., ib., 69—70.

<sup>8</sup> Prim. Cvetko D., Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem I, Ljubljana 1958, 113, 119; Cvetko D., Stoletje slovenske glasbe, Ljubljana 1964, 55.

<sup>9</sup> Prim. zadevno gradivo v DAS in MAL.

<sup>10</sup> Tako pravi člen »Die ratione precandi« naslednje: »Mane cantetur: Veni creator spiritus sancte. Deinde aliquis psalmus . . . , ac sub finem Serua Deus cantetur. A Meridie: Veni sancte Spiritus cum collecta.« Originalni tekst šolskega reda kakor tudi njegov slovenski prevod sta objavljena v Schmidtovi študiji Pedagoško delo protestantov na Slovenskem v XVI. stoletju. Oboje, original in prevod, prevzemam iz omenjenega dela. Gl. ib., 50, 51, 196.

<sup>11</sup> Vormbaum R., Die evangelischen Schulordnungen des sechszehnten Jahrhunderts, Gütersloh 1860, 28.

<sup>12</sup> Vormbaum R., ib., 247.

<sup>13</sup> Vormbaum R., ib., 6; Sannemann F., Die Musik als Unterrichtsgegenstand in den Evangelischen Latein-Schulen des 16. Jahrhundert (Musikwissenschaftliche Studien, 4), Berlin 1904, 8.

<sup>14</sup> Schünemann G., Geschichte der deutschen Schulmusik, Leipzig 1928, 93—94.

<sup>15</sup> Schmidt V., ib., 46.

<sup>16</sup> Sannemann F., ib., 16—18.

<sup>17</sup> Loesche G., Die evangelischen Kirchenordnungen Oesterreichs, JGGPÖ XV/1894, 53.

<sup>18</sup> »Hora instantis contionis pueri secum habeant hymnarios et germanicos et slauonicos, quos inspiciant, tum, cum in templo aliquid uel ante uel post contionem erit canendum.« Schmidt V., ib., 56, 200.

<sup>19</sup> »Quando effertur funus, pueri bini decenter incedentes, inter eundum libellulis hymnariis videntur: funebres psalmodias inde canentes.« Schmidt V., ib.

<sup>20</sup> Gl. ib., 46, 48.

<sup>21</sup> Vormbaum R., ib., 6—7.

<sup>22</sup> »In Musica docenda et exercenda, suam operam hypodidascali prompte ac diligenter paedagogus praestet.« Schmidt V., ib., 198.

<sup>23</sup> Inter canendum: »Cantiunculas, quorum ipse nondum gnarus est, magis obseruet, quam ut ipse, suo indocto stridore alios impediatur, ac symphoniam deformet aliorum, donec et ipse eas edoctus, etiam expedite una canere possit. Inter praecipiendum non alio vagetur oculis, sed omnino animo praesenti sit, atque aures assuescat, vt non solum vocum interualla excipiant, verum vt et ipsam suauitatem arripiant. Alacrem animum ac percupidum discendi adferre puer debet, cum omnia studia, tum praecipue ad Musicam discendam. Sic enim et cum voluptate et citius, quae sibi prima fronte abstrusa visa sunt assequatur.« Schmidt V., ib., 54, 199.

<sup>24</sup> »Vt in templo suauior sit concentus harmoniae Musicae, singulis septimanis bis, Vuernerus Feuer Cantor diebus scilicet Mercurii et sabati (uel si feriae incidant, loco Mercurii in vigilia feriarum) post consuetas operas scholasticas pomeridianas sum suis, si quos habet Musicis peritos pueros, in schola prouinciali, Cationem illam, quam postridie in templo decantandam decreuit, coaptatis omnibus vocibus, modulari, et sic in canendo pueros praexercere tenetur.« Ib., 57, 201.

<sup>25</sup> Sannemann F., ib., 22.

<sup>26</sup> Kidrič F., Adam Bohorič, SBL I, 49.

<sup>27</sup> Loesche G., ib., 53.

<sup>28</sup> Schmidt V., ib., 193, 195.

<sup>29</sup> MGG III/1684—1688.

<sup>30</sup> Sannemann F., ib., 41.

<sup>31</sup> Prim. ib., 37, 74.

<sup>32</sup> Ib., 40.

<sup>33</sup> Ib., 46.

<sup>34</sup> Schmidt V., ib., 78; Gestrin F., Dr. Vlado Schmidt, Pedagoško delo protestantov na Slovenskem v 16. stoletju. (Ocena.) ZČ VIII/1954, 285—286; Schmidt V., Zgodovina šolstva in pedagogike na Slovenskem, Ljubljana 1963, 65 sl.

<sup>35</sup> Schmidt V., Pedagoško delo protestantov na Slovenskem v 16. stoletju, Ljubljana 1952, 69—70.

<sup>36</sup> Gl. op. 7.

<sup>37</sup> Sannemann F., ib., 15.

<sup>38</sup> Wallner J., ib., 7—8.

<sup>39</sup> Ib., 11.

<sup>40</sup> Ib., 19.

<sup>41</sup> DAS: St. A. f. 54/14, 82—118, 51—71.

<sup>42</sup> Schmidt V., ib., 69 sl.

<sup>43</sup> DAS: ib., 41, 43, 47, 48.

<sup>44</sup> Ib., 42.

<sup>45</sup> Ib., 41—42.

<sup>46</sup> Prim. ib., 25—32.

<sup>47</sup> Ib., 59.

<sup>48</sup> Original in prevod Frischlinovega šolskega reda iz 1584 je objavil že Schmidt v svoji študiji Pedagoško delo protestantov na Slovenskem v XVI. stoletju. Zato citiram po omenjeni knjigi. Gl. str. 100, 212.

<sup>49</sup> Sannemann F., ib., 46; Schmidt V., ib., 114—115.

<sup>50</sup> Ib., 80—81.

<sup>51</sup> DAS: ib., 59.

<sup>52</sup> Sannemann F., ib., 20; Vormbaum R., ib., 243; Schünemann G., ib., 94.

<sup>53</sup> Niemöller K. W., Die Musik im Bildungsideal der allgemeinen Pädagogik des 16. Jahrhunderts, AfMw XVII/1960, 244.

<sup>54</sup> »Vnd dieweill dise Khunst magis Vsus et Exercitatione quam regulis et Praeceptis gelernt wirdet, Ist dizfals die Khnaben mit villen regulis oder Praeceptis zu beschwaren (vmb Ihrer Verschonnung, auch mehrern progress willen in den obbenenten fürnembern artibus) ganz Vnd gar vnnot.« Schmidt V., ib., 108, 220.

<sup>55</sup> »Erstlichen soll die Musica durch den Cantorem, der auch sonst Ainer Classis Paedagogus ist, Am Montag, Erichtag, Phinnstag vnd Freyttag zu benennter Stund Exercirt vnd darinnen dise beschaidenhait gehalten werden. Den Khnaben so noch rudes, soll Cantor am Montag Erichtag vnd Phinstag ein leichte fugam fürsreiben, Innen daraus Valorem Notarum et Mensurarum, dessgleichen die Interualla Vocum ascendentium uel Descendentium sambt den Clauibus anzaigen, vnd gemain machen, solche fugam auch allsbald abschreiben lassen, dieselb sambt Innen etlich mall Vbersingen, Vnd volgunden Tags von Innen fordern, vnd Sie daraus Examiniren. — Den Andern aber so numer Zimblich singen khüenen vnd guette Principia haben, mag er was schwärres fürsreiben, vnd Sy darinnen Exerciren, dabey aber nicht weniger auch die rudiores bleiben lassen, damit also ainer von dem Andern Lehrnen mögen.« Ib., 108, 219—220.

<sup>56</sup> Vormbaum R., ib., 28.

<sup>57</sup> »Am Freyttag soll Innen der Cantor den Coral gesang als nemblich der gebreüchigsten Teütschen Psallmen oder annder Gebett Lieder, Aines oder Zway nach gelegenheit der Zeit, welche man auf khunfftigen Sontag oder Vest in den Khirchen singen soll, mit Vleiss vorsingen, Volgundts mit den Khnaben, so darzue qualificiert, auch den figural, so khunfftigen Son: oder Fest Tag in der Khirchen gesungen werden soll, Exerciren vnd vbersingen.« Schmidt V., ib., 108—109, 220.

<sup>58</sup> DAS: ib., 70.

<sup>59</sup> »Am Sambstag aber post exercitium Arithmeticae, wie auch an Andern Feyer Abenten, Von Ain Vhr biss auf Zway soll zur Musica auch Ainer Ersamen Landschaft bestelter vnd Prouisionirter Organist, wer der Jederzeit ist, (Vnnd sowol die Turner Vermög Irer von gemainer Statt habunden Gestallung) sich zugleich zuuerfüegen, vnd auf solchen khünftigen figural in der Besamblung notturftiglich zu praepariren schuldig sein.« Schmidt V., ib., 109, 220.

<sup>60</sup> DAS: ib., 83—117.

<sup>61</sup> Moser H. J., Die Musik im frühevangelischen Österreich, Kassel 1954, 35; Vormbaum R., ib., 71 sl., 234 sl.

#### KRATICE

AfMw — Archiv für Musikwissenschaft

DAS — Državni arhiv Slovenije

JGGPÖ — Jahrbuch der Gesellschaft für die Geschichte des Protestantismus in Österreich

MAL — Mestni arhiv v Ljubljani

MGG — Die Musik in Geschichte und Gegenwart

SBL — Slovenski biografski leksikon

ZČ — Zgodovinski časopis

#### SUMMARY

Much the same influences which led to the Reformation in the German countries were in the middle and second half of the 16th century also operative in Slovenia. Thus the local Protestants attributed to music the same function as Martin Luther had stressed in his view on music. As an art closely allied with theology, music became an important means of spreading and strengthening the new doctrine. Instructors and preachers, the chief protagonists of reformation ideas, had to be well versed in music. Many of them were educated in the Protestant School in Ljubljana (1563—1598). As its choir was obliged to take part in the services of the Church of St. Elizabeth and the City Hospital, as well as in other church and religious occasions, music was one of the main subjects, together with languages and religious instruction. This is confirmed by the detailed directions found in the second teaching

plan, compiled by Adam Bohorič in 1575 and the third teaching plan, worked out by Nikodemus Frischlin in 1584.

An analysis of these musical directives shows the following: in the school, plainsong and part music were taught. Slovene and German song books were used, and the text-book used for singing was the »Compendiolum Musicae pro incipientibus« by Heinrich Faber (Nürnberg 1548) and almost certainly also the »Ad musicam practicam introductio« (Nürnberg 1530) by the same author. In the teaching of music, the cantor was helped by assistants. Bohorič's teaching plan laid stress also on the aesthetic side of singing. According to this teaching plan, musical instruction was introduced in the third class, and took place four times weekly from noon until one o'clock. The polyphonic choir had two additional rehearsals. In Frischlin's teaching plan more importance and time were given to figured music, and instruction in singing was already begun in the first class. At the final rehearsal for Sunday or some other feast, the choir was augmented by the town musicians and the city organist. The comparison of Ljubljana's teaching methods with similar ones elsewhere reveals that in all these matters the Protestant school in Ljubljana maintained a high standard of musical education, comparable to that found in similar Protestant institutions in Austria and Germany.

## SLOVENSKI GLASBENIKI V GRAŠKEM FERDINANDEJU

Primož Kuret

Rokopisni oddelek Univerzitetne knjižnice v Gradcu hrani doslej pri nas neznan dokument, ki za našo glasbeno zgodovino ni brez pomena. Ta dokument je katalog gojencev »Ferdinandeja« za čas od 1589—1684.<sup>1</sup> Med gojenci je bilo namreč v tem razdobju nad sto slovenskih dijakov, ki so kot pevci in instrumentalisti skoraj vsi uživali brezplačno oskrbo v zavodu in si tako omogočali študij v Gradcu.

Začetki »Ferdinandeja« sodijo v čas nadvojvode Karla II. Ustanova je bila vzgojni in izobraževalni zavod za študente na graški univerzi in jezuitski gimnaziji. Vodil ga je jezuitski kolegij.<sup>2</sup> Vsakega novega gojenca so vpisali v vpisno knjigo, »Catalogus«. Ohranjeni zvezek sicer ne obsega niti polnih prvih sto let jezuitskega delovanja v Gradcu, vendar pa bi bila podoba za naslednjih sto let — do razpusta reda v Gradcu — najbrž precej podobna. Zato imamo opravka z zanimivim kulturnozgodovinskim, a nič manj tudi muzikološkim virom.<sup>3</sup>

Gojenci »Ferdinandeja« so morali sodelovati vsako nedeljo in praznik v dvorni in jezuitski cerkvi v Gradcu, bodisi kot pevci, bodisi kot instrumentalisti. Dokler je bil v Gradcu dvor (1564—1619), je skrbel za cerkveno glasbo dvorna kapela. Ferdinandisti so ji le pomagali. Ko pa je postal nadvojvoda Ferdinand 1619 nemški cesar, je odšla tudi dvorna kapela z dvorom vred na Dunaj, ferdinandistom pa je ostala prepuščena skrb za cerkveno glasbo.

»Catalogus« obsega več kot 2400 imen dečkov in mladeničev v starosti od 10 do 28 let. V »Ferdinandej« so prišli ne samo iz vseh dežel tedanje Notranje Avstrije, ampak tudi iz južne Nemčije, iz Šlezije, Češke in

Moravske, iz Ogrske, Hrvatske, Bosne, Italije, Lotaringije, Švice in Poljske.

Rokopis v formatu 32 × 21 cm obsega 179 listov (prvi list manjka). Prvotnih platnic ni več. Spravljen je v bogato okrašenem ovitku iz 16. stol. Naslov se glasi: »CATALOGUS ALUMNORUM FERDINANDEI GRAECENSIS AB ANNO 1558 USQUE AD A. 1684 SUSCEPTORUM ET DIMISSORUM«. Sedanja sig. je Ms 486.

Vpisovalcev v katalog je bilo mnogo, način njihovega vpisovanja pa priča, da njihovo vpisovanje ni bilo enotno. Podatke o gojencih so namreč zapisovali zelo svobodno. Krstnemu imenu in priimku, ki je bil po tedanji šegi dostikrat polatinjen (tako je bil npr. Lepus gotovo Zajec, Piscator — Ribič, Kobalius — Kobal ipd.) ali popačen (Summerekar nam. Smrekar, Musitz — Mušič, Schlibnighk — Žlebnik ipd.) je sledilo — ali pa tudi ne — ime gojenčevega rojstnega kraja, skoraj vedno dežela, iz katere je prihajal, starost (v letih, a ne dosledno), razred ali stopnja študija (po jezuitskem šolskem sistemu). Nato sledijo drugi podatki, kakor so se zdeli vpisovalcu važni: ali je muzik, kdo ga je priporočil (le tu in tam), kako se vzdržuje, kdo ga je sprejel (v izjemnih primerih), kako (in kdaj) je odšel. Vpisovalci od 1662 dalje so tudi skrbno beležili, ali je dobil gojenec zavodsko posteljnino. Od 1644 do 1650 srečujemo namesto rednega vpisa osebnih podatkov gojenčevo lastnoročno napisano ali podpisano izjavo, ki vsebuje njegove naloge in dolžnosti. Patri so, kakor je videti, zasledovali tudi nadaljnjo življenjsko pot bivših gojencev. Pri marsikaterem so namreč pripisi, ki povedo, kaj je gojenec postal in celo, kot kaj in kdaj je umrl. Več kot enkrat imamo vtis, da se ni vpisovalo sproti, ampak naknadno po spominu, zato je na nekaterih mestih vrstni red (po letih) zmešan.

Izvirna paginacija je tekoča, a je ponekod prekinjena. Poznejša roka je zato s svinčnikom paginirala posamezne liste.

V naslednjem podajam vpise tistih gojencev, ki so bili nesporno Slovenci ali so prišli s slovenskega ozemlja (in Istre); pri nekaterih redkih, kjer je vpis v tem pogledu pomanjkljiv, sem se ravnal po priimkih.

Orig. pag. 3, nova s svinčnikom (1)

[1592]<sup>5</sup>

[1]<sup>6</sup> Johannes Stabo [Stabè?] Carniolus Lapidensis Syntaxista susceptus circa festum S. Michaelis anno 92, annorum 22, *Cantor*, fraudulenter discessit simulato reditu.

Pag. 3 (1<sup>v</sup>)

[1589]

[2] Silvester Alimanus Carniolus legitimus 17 annorum syntaxista, per annum hic fuit *Cantor* commendatus ab Episcopo Labacensi gratis alitur 26 Januarii anno 89. Discessit 28 Februarii ejusdem anni. Rediit & receptus rursus 26 Martii anni 89. Discessit die 7 mensis Februarii anni 90.

Pag. 4 (2)

[1589]

[3] Nicolaus Troyer, Carniolus, legitimus, annorum 16 syntaxista [črtano: per duos annos hic] fuit *Cantor* admissus gratis alitur 26 Januarii anno 89 eiectus propter evagationes nocturnas 18 februarii 94.

[1589]

[4] Johannes Apfel Carniolus legitimus annorum 18 Syntaxista per unum annum cum dimidio hic fuit *Cantor* admissus gratis alitur 26 Januarii anno 89. Discessit insalutato hospite anno 92.

Pag. 4 (2v)

[1589]

[5] Bartholomaeus Lepus, Carniolus, legitimus, annorum 18, Syntaxista venit 20 octob. *Cantor* admissus gratis alitur 26 Janu. anno 89.

Pag. 11 (5)

[1589]

[6] Ambrosius Piscator Carniolus legitimus annorum 16 Humanitatis studiosus *Cantor* admissus gratis alitur venit 12 die Feb. anno 90. Insalutato hospite abiit die 26 Aprilis ejusdem anni.

[7] Nicolaus Tratnick Carinthius Legittimus annorum 26 Syntaxista *Cantor* victum sibi curaverit admissus die 12 octob. anno 89.

Pag. 12 (5v)

[1589]

[8] Michael Novack Carniolus Legittimus 13 annorum Principista, *Cantor*, sibi curaverit, venit 10 Novemb. anno 89.

[1589]

[9] Philippus Adaquarius Carniolus Legittimus annorum 17 principista *Cantor*, gratis alitur, venit die 3 Novemb. anno 89.

[1589]

[10] Martinus Virtus Carniolus Legittimus 18 annorum principista *Cantor*, sibi curaverit, venit in festo omnium Sanctorum anno 89.

Pag. 13 (6)

[1589]

[11] Silvester Schelesnick, Carniolus, Illegittimus annorum 12 principista *Cantor*, sibi curaverit 4. Decemb. anno 89.

Pag. 14 (7)

[1592]

[12] Johannes Stabe, Carniolus an. 19, Legittimus Syntaxeos studiosus gratis alitur, *Cantor* susceptus à P. Marcello vice praefecto an. 92.

Pag. 15 (7)

[1592]

[13] Adamus Sontnerus Carniolus Legittimus an. 13 Principista *Discantista* gratis alitur receptus [sic!] à P. Marcello an. 92.

[1592]

[14] Bartholomaeus Strukl Carniolus Legittimus an. 14, *Discantista*. Grammatista, receptus à P. Nic. anno 92 gratis alitur.

Pag. 16 (7v)

[1592?]

[15] Michael Codra Carniolus Legitt. an. 22. Poeta susceptus à P. Nico[lao] *Campanator*. an. 92. discessit in patriam ibidem Sacris initiatur.

[1592]

[16] Thomas Pomponius Carniolus Legittimus annorum 20 à P. Nico. *Campanator* anno 92. Poëta nunquam [?] habitavit in schola. 24 Nov. rursus susceptus est.

Pag. 18 (8v)

[1593]

[17] Johannes Baptista Fakinitich *Cantor* Grammatista admissus 6. Novemb. anno 93.

Pag. 21 (10)

[1595]

[18] Adamus Sonfnerus Labacensis annorum 17 Poeta Susceptus 28. Novemb. 95. *Cantor*, alitur gratis. [Pripis:] promotus Baccalaureus.

- Pag. 22 (10) [1595?]  
 [19] Mathaeus Latornus Carniolus frater Superioris susceptus est etiam [?] eiusdem R. Abbatis commendatore, habet annos 15. *Discantista*, principista. [1595]
- [20] Joannes Sceschka Carniolus annorum 23. Syntaxista alitur gratis *cantor* venit 21. Aprilis. Anno 1595. [Pripis:] 25 Aprilis paedagogiam suscepit.
- Pag. 23 (11) [1597]  
 [21] Georgius Planina Carniolus Annorum 12 Abecedarius receptus 12 Junij 97 alitur gratis. *discantista*.
- Pag. 28 (13v) [1595]  
 [22] Andreas Nepokej Goritiensis Logicus, *cantor*, susceptus est Anno 95, discessit An. 1600 8 April. propriis sumptibus vixit in civitate, Oberburgi iam concionator 1602. [1600]
- [23] Michael Summereker Carniolus Syntaxista *Cantor* [...] Anno 1600 susceptus 21 Feb. deinde 14 Septem. anni 1602 missus est Brunna. [Pripis:] Societatis Jesu f. [?] Provinciam Austriam [?] principatus [?] a. 1634.
- Pag. 34 (16v) [1604]  
 [24] Augustinus Illeeritz [?] Carniolus Crainburgensis 16. an. aetatis suae. grammatista susceptus pro *discantista* 7. Septemb. 1604. alitur gratis.
- Pag. 36 (17v) [1604?]  
 [25] Jacobus Gigler Marpurgensis Styrius *cantor aliquis* 13 annorum infimae classis susceptus est 8 Novembris pro quo parens eius quotannis dabit unum stertin vini Marpurgensis. [Pripis:] Discessit in patriam 22 [29?] Aprilis et redijt 4 Aprilis [?]. [Nov pripis:] Tandem aufugit. [1604?]
- [26] Jacobus Stöter Marpurgensis Styrius *cantor nullus* 12 annorum infimista susceptus est 8 Novembris, [...] quo parens eius etiam [?] quotannis dabit stertin vini Marpurgensis.
- Pag. 37 [18] [1606]  
 [27] Benedictus Kotschan Marpurgensis Styrius Rhetor, *cantor nullus*, annorum 20 susceptus 6 Januarij. [Pripis:] Curavit sibi conditionem postea in civitate.
- Pag. 38 (18v) [1606?]  
 [28] Casparus Besiack vent 30 Aprilis Rhetor solvet in annum 20 fl. annorum 18 *cantor nullus*. [Pripis:] Dedit pro victu suo et fratris 18 fl. [Pripis:] Abijt bonus.
- Pag. 40 (19v) [1606?]  
 [29] Balthasar Strainer Carniolus Novastatiensis Logicus venit ad Ferdinandeum 4 Martij *Cantor aliquis* a P. Santino promotus. [Pripis:] Promotus magister venia bona ivit in patriam medio Julij Annj 1610.
- Pag. 41 (20) [1606?]  
 [30] Joannes Ottava Crainburg. Carniolus Logicus ann. 19 alitur gratis venit 26 Julij *cantor nullus*.
- Pag. 42 (20v) [1606?]  
 [31] Matthias Ranko Crainburgensis Carniolus Grammatista annorum 17. receptus 9. Novembris ad Commendationem Serenissimi Ferdinandi. *Cantor*.



- Pag. 96 (49) [1620]  
 [32] Nicolaus Sellegelius [Schlegelius?], Carniolus Litopolitanus. *Cantor Tu- bicen*. Logicus, susceptus est 24 Novembris Annorum [...prazno] gratis alitur.
- Pag. 98 (50) [1624]  
 [33] Alexius Dragar, Carniolus, annorum 20. Crainburgensis, Promotus ad Ferdinand. à R. P. Clario, Poeta, *fidicen et organista*, ingressus est die 20 maij 1624.
- Pag. 127 (62) [1630]  
 [34] Carolus Wenzl. Styrius ex Windisch Grätz. Commendatus à Dno. suo parente venit tertia Novembris. Vivit gratis. *Discantista*. Parvista, annorum 13.  
 [1630]  
 [35] Paulus Musitz Styrius Gonobicensis annorum 25. Commendatus à patrueli suo Parocho. *Musicus instrumentalis*. venit 5<sup>a</sup> Novembris. Casista. Vivit gratis. [Pripis:] Factus sacerdos 1631.
- Pag. 129 (63) [1630]  
 [36] Joannes Wriz. Carinthus. annorum 19, commendatus à P. Brucellerio [?]. *Musicus*. Logicus. gratis. ivit ad Societatem mense Decembri eodem anno.  
 [1630?]
- [37] Joannes Vnderperger Carniolus Meechstadensis, annorum 20. Commendatus à M. Kuglman. Venit 1<sup>a</sup> Decembris. *Musicus*. gratis. Rhetor. Ob infirmitatem eodem anno dimissus.
- Pag. 130 (63<sup>v</sup>) [1630?]  
 [38] Joannes Weisl Carniolus Cranburgensis annorum 20. Commendatus à M. Posarell. *Musicus*. Logicus. gratis. [Pripis:] Dimissus est 19 Maij ob malos mores. 1631.
- Pag. 134 (65<sup>v</sup>) [1631]  
 [39] Joannes Trattner. Styrius Marpurgensis annorum 15. *Musicus*. venit 30 Octobris 1631. Grammatista. Commendatus à P. Superiore Millestadiensis. Vivit gratis. [Pripis:] 6. novembris 1631 acceptus est ad convictum.
- Pag. 135 (66) [1631]  
 [40] Joann. Antonius Poludnik Carinthus. 17 annorum. venit 16 novembris 1631. Commendatus à Magistro Andrea Sisero. vivit gratis. est *Fidicen*. et Poëta. [Pripis:] Factus canonicus regularis Secovij.
- Pag. 137 (67) [1632]  
 [41] Andreas Belasik »Istrianus« Pisinensis civis, annorum 13, parvista, *discan- tista*, commendatus à R. P. Rampelio, susceptus ad Domum cum dispensatione R. P. Provincialis P. Foro. Solvit; ad ingressum 50 fl. deposuit. Venit ad Ferdinandum 31. Augustij 1632.
- Pag. 138 (67<sup>v</sup>) [1632]  
 [42] Andreas Novak, Carniolus Crainburgensis, Civis, ann. 22. Logicus, *Altista*, commendatur à P. Joan Legato Superiore Millstadiensis. vivit planè gratis, ingressus domum. 25. octobris 632. [Pripis:] Factus sacerdos.  
 [1632]
- [43] Andreas Wobitsch, Carniolus Radtmonstorfensis, ciuis, annorum vigintj, Logicus, *Tenorista*, commendatus à P. Matthaeo Pressero, ingressus domum 15. octo- bris, vivit planè gratis. [Pripis:] Factus sacerdos.

Pag. 139 (68)

[1632]

[44] Michaël Divinar Carniolus Littopolitanus, ciuis, annorum 19, Logicus, *Tubicen*, commendatus à R. P. Rectore Labacensj. intravit domum 7. novembris 1632. vivit omnino gratis.

Pag. 141 (72)

[1637]

[45] Joannes Franz. Carniolus Stainnensis, ciuis, ann. 15. Parvista, *discantista*. commendatus à R. D. Maximiliano Troyer Parocho et Decano in Wolffsperg, intravit 20 Febr. 1637.

[1634]

[46] Chrystophorus Gmaner Styru Marpurgensis, ciuis ann. 18, syntaxista, *Cantor*, commendatus à Dnò. Joann. Lochner, intravit domum 2. Martij 1634. [Pripis:] gratis.

Pag. 142 (72v)

[1634]

[47] Sebastianus Lebitsch Carniolus Stainnensis, ciuis, ann. 21. Logicus, *Tubista*, commendatus à suo Professore, intravit 9. Martij. 1634. vivit titulo cantoris. [Pripis:] Ivit ad Conditionem.

Pag. 156 (76v)

[1536]

[48] Andreas Sigismundus Winkler Carniolus Kamnicensis, 23. annorum. Logicus intravit domum 8. Novemb. commendatus à R. P. Rectore Graetiensi [?]. *Vivit titulo cantoris*. [Pripis:] Duxit uxorem. *Bassista. Vienna ad S. Stephanum*.

Pag. 162 (79)

[1638]

[49] Antonius Kerbiz Carinthus Eberndorffensis, aetatis 21 annorum Logicus. Admissus est ad Ferdinandaeum 8 Novembris. commendatus similiter à P. Rectore Clagenfurtensi. *Vivit titulo Musici gratis*.

[1638]

[50] Andreas Staidler Styru Oberburgensis aetatis 19. annorum, Logicus ingressus est Ferdinandaeum 11. Novembris. Commendatus à P. Rectore Labacensi. *Alitur gratis titulo Musici*. [Pripis:] Factus sacerdos.

Pag. 166 (81v)

[1639]

[51] Laurentius Kobalius Carniolus Stainensis 19. annorum Logicus intravit Ferdinandaeum 17. Novemb. 1639. *Alitur gratis titulo Musici*. [Pripis:] Duxit uxorem.

[1639]

[52] Joannes Textor Carniolus Crainburgensis, 19 annorum. Logicus. Intravit Ferdinandaeum 17. Novemb. 1639. *Alitur gratis titulo Musici*.

[1639]

[53] Fridericus Schrott. Cileensis. Nobilis. annorum 16 Logicus. Intravit Ferdinandaeum 24. Novemb. 1639. *Alitur titulo Musici*. [Pripis:] Doctor iuris.

Pag. 168 (82v)

[1640]

[54] Christophorus Schimpfius Marispurgensis [...nečtljivo]. 23 annorum. Physicus. Intravit Ferdinandaeum 25. Novemb. 1640. *Alitur gratis titulo Musici*.

Pag. 172 [84]

[1641?]

[55] Petrus Franciscus Pistorius Carniolus Labacensis annorum 18 Poëta, ingressus est Ferdinandaeum 7. Maij *titulo Musici*, obligavit se ad manendum usque dum absolvat Rhetoricam et Physicam, si necessaria habuerit. idem qui signat manu propria se ipsum exclusit promissa [...?] Fernandaeo.

Od pag. 176 (86) dalje sledi nekaj lastnoročno pisanih izjav te vrste:

Pag. 185 (91)

[1644]

[56] Ego Joannes Bap. Starouasnik Carniolus Staniensis An. 24. Ingressus sum Ferdinandaeum 3. Novemb. [1644] *Titulo Musici gratis alendus* ex commendatione Reverendi Patris Rectoris Labacensis Andreae Mikez obligo proinde me non solum ad servandam disciplinam domus eiusque consuetudines, & ad manendum in Ferdinandaeo per 3. An. verum etiam ad *chorum Musicorum* omnibus dominicis et festis, alijsque consuetis officiorum diebus, in templo Collegij Soc. is Jesu sedulo frequentandam, praesertim autumnalium vacationum tempore nec unquam praeter communem omnibus victum me à Ferdinandaeo quidquam praetensurum, sed meram benevolentiam et gratiam tum R. P. Rectoris Collegij, tum Ferdinandaei Superioris patienter expectaturum. [Pripis:] Actum ut supra. [Nov pripis:] Factus sacerdos.

[1644?]

[57] Ego Casparus Anshitz Carniolus Staniensis An. 20 Ingressus sum Ferdinandaeum 3 Novemb. *Titulo Musici gratis alendus* ex commendatione Reverendi Patris Rectoris Labacensis Andreae Mikez, obligo proinde me non solum ad servandam domus, eiusque consuetudines et ad manendam in Ferdinandaeo per 2 An. verum etiam ad *chorum Musicorum* omnibus Dominicis, et Festis, alijsque consuetis officiorum diebus in templo Collegij Soc. is Jesu sedulo frequentandam; praesertim autumnalium vacationum tempore, nec unquam praeter communem omnibus uictum me à Ferdinandaeo quidquam praetensurum, sed meram benevolentiam et gratiam tum R. P. Rectoris Collegij, tum Ferdinandaei Superioris patienter expectaturum. Actum ut supra. [Pripis:] Factus sacerdos Graecij bona venia in patriam profectus est Labaci Vicarius.

Pag. 186 (92v)

[1646]

[58] Ego Martinus Nachtingal Carniolus Litopolitanus annorum 20 Rhetor ingressus sum Ferdinandaeum 23 Martii 1646 *titulo Musicj*, commendatione P. Superioris Ferdinandaei apud R. P. Rectorem collegii, obligo proinde me non solum ad servandam disciplinam domus eiusque consuetudines et ad manendum in Ferdinandaeo usque ad finem philosophiae verum et ad *chorum musicorum* omnibus Dominicis et festis alijsque consuetis officiorum diebus, praesertim Autumnalium vacationum tempore, nec unquam praeter communem victum me a Ferdinandaeo quicquam praetensurum, sed meram benevolentiam et gratiam tum R. P. Rectoris, tum Ferdinandaei Superioris patienter expectaturum. Actum ut super. [Pripis vmes:] Discessit in Patriam, post duos annos redivit. [Podpis:] Martinus Nachtingal — propria Manu

Pag. 187 (92v)

[1646]

[59] Ego Georgius Ludwig Carniolus Stainensis annorum 18 Syntaxista ingressus Ferdinandaeum 12 Junii 1646 *Titulo musici gratis alendus*. Obligo proinde me... [kakor zgoraj]. [Pripis:] Discessit bona venia et duxit uxorem.

Pag. 189 (93v)

[1646]

[60] Ego Andreas Fogk Carniolus Stainensis annorum 22 Ingressus sum Ferdinandaeum 9 Decembris 1646 *titulo musici gratis alendus* ex commendatione R. P. Laurentii Marcouitch Seminarii Labacensis regentis. Obligo proinde me... [kakor zgoraj!] M. P. [Pripis 1:] Factus sacerdos Graecii ivit ad Conditionem ad Dominum Comitem ab Herberstein. [Pripis 2:] Mortuus in Patria.

- Pag. 193 (95v) [1647]  
 [61] Ego Petrus Voltsching Carniolus Stainensis Annorum 18 ingressus sum Ferdinandaem 28 Octobris Anno 1647. *Titulo Musici* Obligo me... [kakor zgoraj!] M. P. [Pripis:] Futurus Princeps.
- Pag. 196 [97] [1647]  
 [62] Ego Georgius Selnighk Carniolus Rudolphsberthensis Annorum 21 Logicus ex commendatione Dni Saiser Provinciae Secretarij et aliorum ingressus sum Ferdinandaem 11 Decembris 1647. *Titulo Musici*. Obligo me... [kakor zgoraj!] [Pripis:] Abijt in patriam, ibi factus sacerdos.
- Pag. 201 (100v) [1648]  
 [63] Ego Melchior Richter Carinthus ex S. Paulo Logicus annorum 20 ingressus sum Ferdinandaem vigesima octava Octobris 1648 *titulo Musici gratis alendus*. Promitto me... [kakor zgoraj!] [Pripis:] Factus benedictinus ad S. Paulum in Carinth.
- Pag. 210 (103) [1650]  
 [64] Joannes Christianus Wolff Carniolus Labacensis intravit Ferdinandaem 8 Novembris *Musicus* Anno 1650 eiectus ob malos mores. [Pripis:] Factus exterius sacerdos.
- [1651]  
 [65] Georgius Stëer Carniolus Staniensis annorum 19 Logicus intravi Ferdinandaem 1651 die 2 Novembris ex commendatione Rdi patris Stëer & patris Raner *titulo Musici*. [Pripis:] Duxit uxorem in Patria.
- Pag. 214 (104) [1653]  
 [66] Laurentius Pevez Logicus Carniolus Lithopolitanus ingressus Ferdinandaem 5. Novembris Anno 1653. [Pripis:] Factus miles, *et ex milite musicus Cilleensis*.
- Pag. 216 (105) [1655]  
 [67] Alexander Starouasnigk Carniolus Lythopolitanus Logicus intravit Ferdinandaem *titulo Musici* 1655. in Februario. [Pripis:] Abivit insalutato hospite.
- Pag. 221 (107v) [1656]  
 [68] Gregorius Sima Carniolus Stainensis Logicus *Musicus* ingressus A<sup>o</sup> 1656 in octobri. [Pripis:] Obijt Anno 1665. In Eysenstadt Civis.
- Pag. 224 (109) [1657]  
 [69] Matthias Kokel Styru Petouiensis Parvista annorum 12 solvit 40 fl etiam [?] medium cent. Butyri nunc *Musicus Discantista* ingressus in Novemb. 1657. [Pripis:] 8 Maij 1663 debuit abire ex Ferdinandaem et Civitate quia in domo turbas excitavit.
- [1658]  
 [70] Joannes Juvanitsch Carniolus Cramburgensis Logicus an: 19. *Musicus Tenorista*, ingressus est in Novemb: 1658. [Pripis:] Profectus [?] in patriam curaturus valetudinem.
- [1658]  
 [71] Joannes Killer Carniolus Labacensis Logicus an. 20. *Musicus Tubista* ingressus est in Novemb. 1658. [Pripis:] Exivit contumax.
- [1658]  
 [72] Matth. Joannes Wark Carniolus Stainensis Logicus an. 23 *Musicus Tubista* igressus in Novemb. Anno 1658.

- Pag. 225 (109<sup>v</sup>) [1659]  
 [73] Andreas Bastianchich Carniolus Lythopolitanus an. 22 *titulo musici* ingressus in octobri 1659. [Pripis:] Factus sacerdos 1663. Abivit insalutato Hospite.
- [1659]  
 [74] Joannes Krüll Carniolus Cramburgensis logicus an: 19 *tit. musici* ingressus 1659 in 9bri. [Pripis:] Abivit in Patriam 1662.
- Pag. 226 (110) [1660]  
 [75] Rupertus Eder Carinthus Tarvisianus parvista annorum 14 *titulo musici* ingressus 1660 in Junio. [Pripis:] Dimissus est, quia inutilis fuit 1663.
- [1660]  
 [76] Joannes Fider Stainensis Carniolus Logicus 19 annorum *tit. musici* ingressus 1660 die 3 9bris. [Pripis:] Abiit bono titulo, quia necessarius non fuit.
- [1660]  
 [77] Martinus Schlibnigh Carniolus Lythopolitanus Logicus an. 21 *tit. musici* ingressus 29 Octobris 1660. [Pripis:] Abivit dolosè insalutato hospite 1663.
- Pag. 227 (110<sup>v</sup>) [1661]  
 [78] Dominicus Franciscus Solar Styrus marpurgensis an: 14 *grammatista tit. musici* ingressus 2 Februarij 1661.
- [79] Gregorius Gossiagg Carniolus Rudolphswertensis parvista an: 12 *tit. musici* Ingressus 22 Martij 1661. [Pripis:] Abivit velut in [nečitljivo]... ad musicam.
- Pag. 228 (111) [1662]  
 [80] Michaël Gladich Carniolus Labacensis Logicus ingressus est 3. Nov. 1662: *acceptus est pro musico*. data sunt ei lectisternia, et par linteaminum.
- Pag. — (115) [1661]  
 [81] Joannes Wolff. Carniolus, Logicus, commendatus à Nostris Labaci et susceptus in *Musicum Tubistam*. Data illi Lectisternia. Venit 2. Novembris.
- Pag. — (115<sup>v</sup>) [1666]  
 [82] Petrus Sorosina, Tergestinus, futurus Logicus, venit 9. 9bris susceptus in *Musicum Organistam*. Curata ipsi nova lectisternia.
- Pag. — (116) [1667]  
 [83] Joannes Kräner. Carniolus, Logicus susceptus in *Musicum*. Data illi lectisternia ex Domo. Intravit 15. Septembris. [Pripis:] Profugus et eliminatus ex scholis.
- [1667?]  
 [84] Sebastianus Shumj Carniolus. Logicus, susceptus in *Musicum Tenoristam*. Venit 23. octobris. Et accepit ex Domo nostra necessaria lectisternia.
- Pag. — (116<sup>v</sup>) [1668]  
 [85] Felix Isanz missus Eberndorfio pro *discantista*: accipit interim lectisternia ex nostra Domo, donec ei aliunde provideatur. Venit 25 Martij. [Pripis:] 21. Julij dimissus ob morbum et ineptitudinem.
- Pag. — (117) [1668]  
 [86] Valentinus Flego, Philosophus absolutus Goritiae, susceptus in *Musicum Altistam*. Venit 7 octobris.
- [1668?]  
 [87] Gasparus Goshell Carniolus susceptus *titulo Musices in Organistam*. Venit 22. octobris, auditurus Logicam.

[1669]

[88] 30. Octob: Joannes Zeball Carniolus, futurus Logicus susceptus *titulo Musices*. Accepit lectisternia ex nostro Domo.

[1669]

[89] 9. Nov. Sebastianus Turck Carniolus futurus Logicus susceptus *titulo Musices inter Tubistas*. [Pripis:] abijt... [dalje nečitljivo]

Pag. — (120)

[1669]

[90] Decemb: 13 Jacobus Wagner, Carniolus Rhetor, *susceptus titulo Musices*, commendatione Nostrorum et consensu R. P. Rectoris. [Pripis:] Factus Cisterciensis in Sittich Anno 1670.

Pag. — (122)

[1671]

[91] Octob: 23 Matthias Scubiz uenit Labaco, commendatus et susceptus *pro Musico*.

Pag. — (122<sup>v</sup>)

[1671]

[92] Nov: 30. Andreas Gladik. Carniolus Locopolitanus, futurus Logicus, susceptus in *Musicum Tubicinem et tubistam*.

Pag. — (123<sup>v</sup>)

[1672]

[93] Novemb: 10 Michaël Majetich. Logicus Carniolus commendatus Zagrabia à Nostris et susceptus in Alumnum Ferdinandaei *inter Musicos*. [Pripis:] Missus paulo post ad Novitatum Societatis nostrae.

[1672]

[94] Novemb: 17. Gregorius Meduesh. Carniolus, *Musicus Tubista*, susceptus ut se perficiat in arte, et interim solutionem pro victu praestit, donec sit idoneus.

Pag. — (125)

[1673]

[95] Dec: 14. Michael Troppar Carniolus Logicus venit in Decembri susceptus in *Organistam* evocatus ad Soc. à P. Regente Klagenfurti. Data sunt ei omnia lectisternia. [Pripis:] Factus Societatis Jesu.

Pag. — (125<sup>v</sup>)

[1674]

[96] Februar: 20. Thomas Khenta Carniolus 1 anni Theologus venit Labaco in Febuario susceptus in *Musicum Tubicinem et Tubistam*. Data sunt ei lectisternia.

Pag. — (126<sup>v</sup>)

[1674]

[97] Joannes Herbaldus Carniolus Logicus susceptus in *musicum Organistam* data sunt ei lectisternia, venit in Novembri. [Pripis:] Optima venia discessit in patriam.

Pag. — (127)

[1674]

[98] Jacobus Clobotschnig Carniolus Logicus, susceptus in *Tubicinem* venit in Octobri data sunt ei lectisternia. [Pripis:] Discessit finitâ Philosophia cum licentia.

[1674?]

[99] Stephanus Kovaschiz Carniolus Parvista susceptus in *musicum Discantistam* venit in Novembri. non sunt data ei lectisternia. [Vrinek z drugo pisavo:] Quisivit deinde praedicatum Domini de Schmidhoffen, factus dives, et reliquit unicum filium, qui est factus Canonicus Stainzensis. [Pripis:] Discessit ad Finem anni factus ephebus apud Juvenes à Purgstal.

- Pag. — (127<sup>v</sup>) [1675]  
 [100] Josephus Gladich Grammatista Carniolus *Susceptus in Musicum* venit in Junio data sunt ei lectisternia. [Pripis:] Pie mortuus et sepultus cum musica apud S. Georgium in Febuario 1677.
- [101] Sebastianus Scaller 2di Anni Theologus Carniolus *Susceptus in Musicum* venit in Augusto data sunt ei lectisternia. [Pripis:] Discessit in licentia. [1675?]
- Pag. — (128<sup>v</sup>) [1675?]  
 [102] Georgius Isänz Carniolus Physicus venit in Novembri susceptus in socium *organista* habet lectisternia domus. [Pripisi raznih rok, komaj čitljivo:] ... apud Sanctum Georgium ... traiectus [?] à militibus ...
- Pag. — (128) [1675?]  
 [103] Georgius Rumpler Carniolus Logicus susceptus in *Musicum Fidicinem* venit in Decembri habet lectisternia ex domo.
- Pag. — (129<sup>v</sup>) [1675?]  
 [104] Carolus Seiz venit in Novembri anno priori *susceptus in musicum* commendatus à P. Henrico Sölner. habet lectisternia domus. physicus.
- Pag. — (131<sup>v</sup>) [leto?]  
 [105] Michael Zeball 15 oct. Logicus futurus *Tenorista et violinista*. Alumnus Ferdinandaei Commendatus à P. Gregorio Wento [?], qui illum huc Labaco promovit, habet lectisternia domus. [leto?]
- [106] Georgius Trättinig 18 oct. Logicus futurus, *Bassista et organista*, Alumnus Ferdinandaei commendatus Labaco huc à P. Gregorio Wento [?], habet lectisternia domus.
- Pag. — (132<sup>v</sup>) [1682]  
 [107] 14 [sc. octobris] venit Labaco Joannes Turek *Clarinista* Logicus commendatus à P. Jacomin. Habet lectisternia domus.
- Pag. — (133) [1683]  
 [108] 4<sup>a</sup> Novembri Casparus Zeball *organista* absoluit Philosophiam Lincij commendatus à P. Stasnitio [?] Regente ibidem habet Lectisternia Domus Alumnus Ferdinandaei.

Pri pretresu podatkov teh 108 dijakov glasbenikov, ki so bili Slovenci ali pa so prišli s Slovenskega, ugotavljamo najpoprej, da jih je bila pretežna večina, skoraj 75 %, s Kranjskega (85). Kranjski sledi Štajerska z 12 dijaki, nato Koroška s 5, Goriška z dvema, Istra in Trst s po enim. Nedoločena ostaja ožja domovina za dva dijaka. Pri dobri polovici dijakov (točno: pri 59) je naveden domači kraj. Preseneča, da je med njimi 21, skoraj ena tretjina, Kamničanov. Zakaj tolikšen dotok ravno iz Kamnika, je še uganka. Navedeni so kot Carniolus Lapidensis, Litolopolitanus, Stainensis (ali Staniensis) in celo Kamnicensis. Kamniku sledi Kranj z 39 dijaki, Maribor s 7, Ljubljana s komaj 5 in Novo mesto s 3 dijaki. Po enega dijaka glasbenika so poslali v Gradec (kolikor je razvidno iz vpisov): Radovljica, Škofja Loka, Slovenj Gradec, Konjice, Gornji grad, Celje, Ptuj, Dobrla ves, Št. Pavel na Kor., Trbiž, Trst, Gorica, Pazin.

Zanimiva je starost dijakov. Podatki segajo le od l. 1589 do l. 1662, pozneje vpisovalci starosti ne navajajo več. Zato nam je znana starost le za 70 dijakov. Giblje se med 12 in 26 letom. Poučno je tudi število vpisov po letih. Prvi slovenski dijaki, 9 po številu, se pojavijo l. 1589. Naslednje leto je sicer en sam, zato pa je l. 1592 spet 5 vpisov, l. 1595 so 4. Število vpisov niha, 5 jih je bilo spet šele l. 1606 in l. 1630, 4 pa l. 1632. Vmes so leta brez slovenskega imena ali pa zasledimo eno samo. Večja vrzel zija med leti 1607—1619, 1625—1629 in 1676—1681, ko ni bilo nobenega vpisanega slovenskega dijaka. Večje število zasledimo šele l. 1675 (4 dijake).

Kakšno je bilo njihovo glasbeno udejstvovanje? Do začetka 17. stol. se v »Catalogu« omenjajo sploh samo pevci (»cantor«, »discantista«).<sup>8</sup> Prvi instrumentalist se pojavi šele 1604,<sup>9</sup> med slovenskimi dijaki pa šele 1622. To je bil Kamničan Nikolaj Sellegelius (Šlegel?), ki je vpisan kot »cantor«, a tudi že kot »tubicen« [32].<sup>10</sup>

Splošna oznaka »cantor« je zlasti spočetka najštevilnejša (22 primerov). Izrecno se omenja »discantista« v 11 primerih. Tenoristi so med dijaki s Slovenskega trije. Vpisovalec v l. 1604—1606 je, kdo ve zakaj, pripisal o nekaterih pevcih tudi ocene. Povprečna pevca sta bila po njegovem 13-letni Mariborčan Jakob Gigler [25] in Novomeščan Boltežar Strajnar [29]. Slabi pevci (»cantor nullus«) so bili štirje dijaki.

Jezuitje so do l. 1600 v glavnem odklanjali figuralno in instrumentalno glasbo. Pozneje so se vdali. Zlasti so se prilagajali krajevnim razmeram. Prvič je že dvor v Gradcu terjal slovesnejše obhajanje cerkvenih opravil, na drugi strani pa jezuitje niso hoteli zaostajati za protestanti, ki so k službi božji v graški Stiftskirche znali pritegniti stanovske trobentače.<sup>11</sup> Po odhodu dvora iz Gradca na Dunaj (1619) je ostal Gradec brez instrumentalistov dvorne kapele. Zdaj so morali jezuitje tem bolj skrbeti za muziko v cerkvi in pridobivati dijake instrumentaliste.

V 17. stol. so pri vpisih zato vedno številnejše oznake »Musicus« (tudi »Musices«, redkeje »Musicus instrumentalis«).

Zanimivo je ugotavljati, katere vrste instrumentalisti so bili sploh zastopani<sup>12</sup>: »violinista« ali »fidicen«, »braccista«, »tubicen« (trobentač), »tubista« (pozavnist), »cornetista«, »fagotista«, »theorbista« idr. Med slovenskimi dijaki prav vsi ti instrumenti niso zastopani. V seznamu zasledimo naslednje:

8 pozavnistov (»tubistae«): l. 1634 kamniški »meščan« 21 letni Boštjan Lebič [47]; l. 1658 Ljubljčan, 20 letni Janez Killer [71]; istega leta 23 letni Kamničan Matija Janez Wark [72]; l. 1666 iz Ljubljane priporočeni »logicus« Janez Wolf [81]; l. 1669 »futurus logicus« Boštjan Turk [89]; l. 1671 Škofjeločan Andrej Gladič [92], tudi »futurus logicus« in hkrati trobentač; l. 1672 Gregor Medveš [94], ki se je šele učil pozavne in l. 1674 Ljubljčan [?] Tomaž Kenta [96], bogoslovec prvoletnik in hkrati trobentač.

5 trobentačev (»tubices«): l. 1620 Škofjeločan Nikolaj Sellegelius (Šlegel?) [32]; l. 1632 prav tako Ločan Miha Divinar [44]; l. 1671 Ločan Andrej Gladik (Gladič?) [92], ki je bil tudi pozavnist; l. 1674 bogoslovec prvoletnik Ljubljan-



čan (?) Tomaž Kenta [96], ki je bil prav tako pozavnist; in l. 1674 Jakob Globočnik, »logicus« [98], ki homo o njem še govorili.

4 *violinisti*: l. 1624 »Fidices« Aleš Dragar, 20 letni Kranjčan, ki je bil hkrati organist [33], in l. 1631 Korošec Janez Anton Poludnik, 17-letni »poeta« [40]; »logicus« Jurij Rumppler [103] ter po l. 1675 iz Ljubljane prišli »violinista« Mihael Cebal »logicus futurus«, hkrati tudi pevec tenorist [105].

1 *clarinist*<sup>13</sup> — 1682 iz Ljubljane prišli Janez Turk, »logicus« [107].

Med instrumentalisti se navajata tudi 2 »altista«. »Altist« Andrej Novak [42], iz Kranja, je bil star 22 let in v tej starosti pač ni pel alta. Goričan Valentin Flego [86] se omenja kot »Musicus altista«. Gre pač za »alto«, ki ga C. Sax pozna kot »alto clarinet«,<sup>14</sup> kot »alto flute«,<sup>15</sup> kot »alto horn«<sup>16</sup> in kot »alto oboe«.<sup>17</sup> Kateri izmed teh primerov je mišljen pri omenjenih treh »altistih«, ni mogoče ugotoviti.

8 *organistov*. Že omenjeni Aleš Dragar [33], l. 1624, ni bil le violinist, ampak tudi organist. Dosti pozneje, l. 1666, se pojavi kot organist Tržačan Peter Sorosina [82]. Leta 1668 (?) mu sledi Gašpar Koželj [87], za njim so: l. 1673 Mihael Tropar [95]; l. 1674 Janez Herbald (?) [97]; l. 1675 (?) Jurij Ižanec [102]; po l. 1675 Jurij Tratnik [106], ki je bil, kakor sem že omenil, tudi basist; in zadnji Gašper Cebal [108].

Nekateri dijaki so bili hkrati *pevci in instrumentalisti*: že omenjeni Kamničan Nikolaj Šlegel (?) je bil »Cantor et (?) tubices« [32]; dalje 12 letni Ptujčan Matija Kokalj [69] in »parvista« Štefan Kovačič [99], ki sta oba omenjena kot »musicus (et?) discantista«; Janez Juvanič [70] in Boštjan Šumi [84] sta zapisana kot »musicus (et?) tenorista«; prav tako Mihael Cebal [105], ki je bil »tenorista et violinista«, Jurij Tratnik [106] pa »basista et organista«.

Posamezni dijaki so igrali kar *dva instrumenta*: Kranjčan Aleš Dragar [33] je bil violinist (»fidices«) in organist, Ločan Andrej Gladik (Gladič?) [92] in Ljubljančan Tomaž Kenta [96] sta bila trobentača in pozavnista.

Da so bili dijaki dobri muziki, pričajo pritožbe vojnih pavkistov, ki so se, na primer, leta 1708 pritožili deželnim stanovom, češ da jim dijaki kvarijo zaslužek in da ferdinandisti piskajo celo po ulicah, »was die, so nit ordentlich gelehrnet, nit thun derfen.«<sup>18</sup> Pritožba je bila menda zaman, zakaj že l. 1711 se pritožujejo tudi deželni trobentači, da igrajo studentje po ulicah in celo po gostilnah, »so niemals zulässig gewesen«.<sup>19</sup>

Iz vrst dijakov pevcev in instrumentalistov ferdinandistov pa se je razvil tudi ta ali oni talent, ki ga omenja glasbena zgodovina. Takšen je bil, na primer, najpomembnejši avstrijski komponist baročne dobe Johann Josef Fux (r. 1660 na Štajerskem). Tudi nekaj drugih, manj slavnih, a vendar znanih imen srečujemo med vpisi v »Catalogu«.<sup>20</sup> Za našo glasbeno zgodovino so zanimiva zlasti naslednja imena.

Kranjski rojak je bil Jakob Globočnik [98]. Vpis v »Catalogu« žal ne pove, kje je bil doma. Iz skopega zapiska izvemo samo, da je bil sprejet v »Ferdinandej« oktobra l. 1674 kot trobentač (»in Tubicinem«). Pripis še dodaja, da je odšel, lko je končal študij filozofije. H. F e d e r h o f e r<sup>21</sup> ugotavlja, da je bil Globočnik štajerski deželni trobentač (1683—1702). Neko poročilo pravi, da je bil »ein stattlicher, wollexercierter, in der Musik und sonst gelehrter Trompeter, der dreyer Sprachen (windisch oder kroatisch, deutsch und italienisch) kundig«. Bil

je dodeljen v vojaško službo in je služboval šest let v Križevcih. Umrli je v Gradcu, kjer je bil pokopan 19. februarja 1702.<sup>22</sup>

Tudi Kamničan Žiga Winkler [48], ki je bil l. 1636 kot 23-letnik sprejet v »Ferdinandej« in je tam živel »titulo cantoris«, si je ustvaril lepo kariero, Pripis pove, da je postal »bassista in Vienna ad S. Stephanum«.

Zanimiv je Kamničan Lovrenc Pevec [66], ki je bil sprejet kot »logicus« v »Ferdinandej« 5. novembra 1653. Zapis ne omenja, da bi bil pevec ali instrumentalist, toda iz pripisa izvemo, da je bil »factus miles, et ex milite musicus Cilleensis«. Iz tega podatka sklepamo, da je po letu 1653 morala v Celju obstajati mestna muzika. Kaj več za zdaj o tej muziki ne vemo.

Gašparja Gošela (Koželja?) [87], navaja tudi Thalnitscher.<sup>23</sup> Gošel je prišel v ljubljansko stolnico kot organist. »Catalogus« ne navaja kraja njegovega rojstva, niti točne letnice vstopa v »Ferdinandej«, pač pa datum, 22. oktober (najbrž leta 1668), ko je prišel v Gradec kot »auditurus logicus«. Pozneje je v Ljubljani kot direktor Academiae Philharmonicorum, komponist in instrumentalist moral imeti važno vlogo v ljubljanskem glasbenem življenju.<sup>24</sup>

Od dijakov, ki so prebili nekaj časa med svojim študijem v »Ferdinandeju« v Gradcu, so se glasbenemu življenju doma posvetili še nekateri.

O Janezu Fidru [76] poroča D. Cvetko,<sup>25</sup> da je deloval v Ljubljani v začetku druge polovice 17. stol., in sklepa na temelju gradiva, da se s svojimi tovariši ni ravno odlikoval. V »Ferdinandej« je prišel l. 1660. Iz pripisa bi sklepali, da je kmalu odšel, da pa je bil takrat vendar dober muzik, a je bil »Ferdinandeju« trenutno (?) nepotreben.

(Jurij) Andrej Gladič (Gladik) [92] je bil pozneje kot ljubljanski kanonik, kakor sklepamo po podatkih v ljubljanskem Kapiteljskem arhivu,<sup>26</sup> med ljubitelji glasbe, ki so se zbirali okoli Janeza K. Prešerna in med katerimi je bil Janez Bertold Höfer, ustanovitelj Academiae Philharmonicorum.<sup>27</sup> V »Catalogu« ni nobenega pripisa, ki bi omenil Gladičevo kariero.

Tudi o bodoči življenjski poti Jurija Planine [21], ki je vstopil v »Ferdinandej« l. 1597, ne zvemo iz »Cataloga« ničesar. D. Cvetko ugotavlja<sup>28</sup> po podatkih v ljubljanskem Škofijskem arhivu, da je bil s svojima bratoma Janezom in Martinom diskantist na nadvojvodskem in cesarskem dvoru Ferdinanda II. Pozneje je bil tajnik škofa Hrena, nato pa škofijski notar in zapriseženi odvetnik kranjskih deželnih stanov.

Neki Jurij Tratnik je kot organist deloval v Crngrobu od l. 1664 do 1698,<sup>29</sup> a ne more biti identičen z basistom in organistom Jurijem Tratnikom [106], ki je bil v tem času še gojenec »Ferdinandeja«. Žal, je datacija v »Catalogu« zanj in za nekatere druge gojenec v tistih letih zelo pomanjkljiva (po 1675?).

Oskrbo je večina ferdinandistov dobivala zastonj. Nekaj časa se pri vsakem celo izrecno omenja, da dobiva hrano kot glasbenik — »titulo cantoris gratis alitur« ali »titulo Musici gratis alitur«. Gregor Medveš s Kranjskega [94] je bil sprejet kot »musicus tubista«, da bi se v umet-

nosti izpopolnil. Plačeval je hrano, dokler se ni izučil v igranju. Mari-  
borčan Benedikt Kočan [27], ki je bil slab pevec, si je našel službo  
pozneje v mestu.

Marsikaterega izmed ferdinandistov je premamilo poulično igranje,  
ki jim ga, kakor je videti, zavodsko vodstvo ni branilo ali ni moglo  
ubraniti. Mnogo jih je najbrž prav zaradi tega obesilo šolo na klin in  
odšlo »brez slovesa«. Edini dokumentirani ukrep zavodskega vodstva so  
izjave, ki so jih morali gojenci nekaj let (1641—1650) lastnoročno  
napisati in podpisati. Te izjave nam tudi nekoliko pojasnijo, katere so  
bile dolžnosti ferdinandistov. »Obligo me«, je zapisal vsak, »non solum  
ad servandam disciplinam domus eiusque consuetudines, et ad manendum  
in Ferdinandaeo per 3 annos, verum etiam ad chorum Musicorum  
omnibus dominicis et festis aliisque consuetis officiorum diebus in  
templo Collegij Societatis Jesu sedulo frequentandum, praesertim autum-  
narium vacationum tempore (podčrtal P. K.), nec unquam praeter com-  
munem victum me à Ferdinandaeo quidquam praetensurum, sed meram  
benevolentiam et gratiam tum R. P. Rectoris Collegij, tum Ferdinandaei  
Superioris, patienter expectaturum.« Vsak gojenec se je torej obvezal, da  
bo tri leta ostal v zavodu, kjer naj bi ob nedeljah in praznikih in drugih  
slovesnostih sodeloval na koru.<sup>30</sup>

Pripisi pričajo, da so patri včasih zasledovali poznejšo usodo svojih  
gojencev. Marsikje so zabeležili končni uspeh njihovega študija. Vendar  
so ti pripisi pomanjkljivi in v večini primerov manjkajo.

Za dobo pičlih sto let, 1589—1683, smo tako dobili v evidenco nad  
sto slovenskih dijakov, ki so bili večji glasbe in glasbeno toliko izobra-  
ženi, da so jih prav zato sprejeli v »Ferdinandej«. Po podatkih, ki jih  
navaja »Catalogus«, lahko sklepamo, da je bilo glasbeno znanje gojencev  
v večini primerov takšno, da so mogli sodelovati v zboru kot pevci ali kot  
instrumentalisti v raznih instrumentalnih skupinah. To nam dokazuje,  
da je bila tedaj glasbena vzgoja v naših deželah na precejšnji višini.  
Veliko število gojencev iz Kamnika daje slutiti, da so bile v Kamniku  
tedaj izredno ugodne okoliščine za glasbeno izobraževanje mladine.  
Kakšne so bile in komu ali čemu gre za to zasluga, še ne vemo. Kamni-  
čan je bil tudi Janez Krstnik D o l a r.

Tako nam doslej neznan spis gojencev graškega »Ferdinandeja«  
po svoje osvetljuje delček slovenske glasbene preteklosti.

#### OPOMBE

<sup>1</sup> Opozorjen sem bil nanj med svojim študijskim bivanjem v Avstriji spo-  
mladi 1963.

<sup>2</sup> Več o Ferdinandeju gl. K r o n e s, Geschichte der Karl-Franzens-Universität  
in Graz, Graz 1886, str. 655. — Krones »Cataloga« ni poznal.

<sup>3</sup> Tako ga je ocenil tudi H. F e d e r h o f e r, Zur Musikpflege der Jesuiten  
in Graz im 17. Jahrhundert, v: Aus Archiv und Chronik II/4 (Graz 1949), str.  
126—136.

<sup>4</sup> Prim. A. K e r n, Die Handschriften der Universitätsbibliothek Graz, Bd. I,  
I. Leipzig 1939, str. 287.

<sup>5</sup> Določanje leta vpisa ni vedno lahko.

- <sup>6</sup> Tekoča numeracija in pripombe v oglatih oklepajih so moje.
- <sup>7</sup> Podčrtal tu in v nadaljnjem P. K.
- <sup>8</sup> »Discantistae« so bili sopranisti pred mutacijo. Najstarejši med našimi dijaki [24] je bil 16 let star. Znano je sicer, da so diskant peli tudi pevci po mutaciji (s falzetom). Takšni pevci so bili npr. naš Jurij Planina [21] in njegova dva brata Janez in Martin (gl. op. 28).
- <sup>9</sup> Gl. Federhofer, n. d. 135.
- <sup>10</sup> Številke v oglatem oklepaju pomenijo tekoče številke v mojem seznamu (gl. op. 6).
- <sup>11</sup> Prim. Federhofer, prav tam.
- <sup>12</sup> Prim. Federhofer, n. d. 130.
- <sup>13</sup> Clarino je vmesna oblika med chalumeaujem in klarinetom (gl. C. Sachs, *The History of Musical Instruments*. New York 1940, str. 412), pomeni lahko visoko trobento, v Italiji pa tudi klarinet.
- <sup>14</sup> Sachs, n. d., 414.
- <sup>15</sup> Prav tam, 410.
- <sup>16</sup> Prav tam, 429.
- <sup>17</sup> Prav tam, 383.
- <sup>18</sup> Navaja Federhofer, n. d. 132, kjer je tudi vir.
- <sup>19</sup> Prav tam, 133.
- <sup>20</sup> Federhofer opozarja v n. d. str. 129 in 133 na Canciana Cividina iz Gorice, Vincenca Jeličiča z Reke, Baltazarja Heuchelheimba iz Erfurta in druge.
- <sup>21</sup> Federhofer, n. d., 133 in 134, ki navaja tudi vire.
- <sup>22</sup> SBL ga ne navaja.
- <sup>23</sup> Gl. Thalnitscher, J. Gr., *Bibliotheca Labacensis publica*, v: IMK X, 1900, 160; in Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem I*, Ljubljana 1958, 300.
- <sup>24</sup> Prav tam.
- <sup>25</sup> Gl. Cvetko, 181.
- <sup>26</sup> Gl. Cvetko, 281.
- <sup>27</sup> Gl. tudi D. Cvetko, *Academia Philharmonicorum Labacensis*. Ljubljana 1962, 33.
- <sup>28</sup> Gl. Cvetko, 174.
- <sup>29</sup> Gl. Cvetko, 180.
- <sup>30</sup> G. naše številke [55] do [63].

#### SUMMARY

The manuscript division of the University Library in Graz contains a »Catalogue« of students of the city's »Ferdinandeum« (1589—1684), which contains the names of many pupils of Slovene origin. From the data contained in this document, one may conclude that most of the pupils were educated and given their room and board free of charge if they could play some instrument or were good singers. Such students took part in the activities of the Jesuit Court Church in Graz. Some of these pupils subsequently even took up music professionally. The most noted of these is J. J. Fux. Of the Slovene pupils some are also important in Slovene musical history. Jakob Globočnik became a trumpeter in Styria. Žiga Winkler sang bass in St. Stephen's Cathedral in Vienna; Lovrenc Pevec was later employed as a musician in Celje; this recorded fact is the first evidence of the existence of musicians in the service of Celje in the second half of the 17th century. A former student of the »Ferdinandeum«, a certain Gašper Gošel, became director of the *Academia Philharmonicorum*, and played an important part in Ljubljana's musical life. Others who distinguished themselves musically are Janez Fider, Andrej Gladič and Jurij Planina.

The musical proficiency of the students was in most cases such that it enabled them to sing in choirs or take part in various instrumental ensembles. All of the data here cited indicates that at this time musical education in Slovenia had a relatively high standard, comparable with that of other artistically more highly developed countries in the West.

## ROSSINIJEVE OPERE NA ODRU STANOVSKEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

Jože Sivec

Mladi Rossini, ki mu je uspelo, da se je že v prvih letih svoje glasbenodramatske ustvarjalnosti prebil med vodilne italijanske operne skladatelje, se je kaj kmalu po svojih prvih uspehih v Italiji začel uveljavljati izven svoje domovine. Vse od leta 1815, potem ko so bila prvič uprizorjena skladateljeva dela v Barceloni, sledimo hitremu vključevanju njegovih oper v evropski gledališki repertoar. Tako se je mladi mojster kmalu razvil v najpomembnejšega italijanskega opernega skladatelja prve polovice 19. stoletja in prerastel v svetovno pomembno glasbeno osebnost. Prav njemu se mora Italija zahvaliti, da je obdržala na področju opere svojo vodilno vlogo, ko je že grozilo, da jo bo izgubila in morala prepustiti Franciji.

Leto 1816 predstavlja odločilen prodor Rossinija na sever. To leto so ga namreč prvič spoznali v Nemčiji, ko so v bavarski prestolnici peli njegovo »Italijanko v Alžiru«. Le nekaj mesecev zatem pa je s svojim »Tancredom«<sup>1</sup> že osvojil cesarski Dunaj. Še isto leto so izvajali njegove opere tudi v Dresdenu in Darmstadt. V naslednjih dveh letih pa se je Rossinijev sloves na severu še razširil in utrdil. Leta 1817 so izvedli »Italijanko v Alžiru«<sup>2</sup> v Parizu in »Tancreda«<sup>3</sup> v Pragi in Petrogradu, leta 1818 pa »Elizabeto«<sup>4</sup> v Londonu. Tako je bila nekako do leta 1820 večina pomembnih evropskih kulturnih središč že seznanjena s kar več operami tega velikega mojstra.

Rossini si je naglo utiral pot tudi na odre avstrijskega državnega prostora. Za Dunajem (1816) in Prago (1817) so sledila mesta kot Brno (1818), Budimpešta (1819), Gradec (1819) in druga ter med temi, kot bomo še nadalje ugotovili, leta 1820 tudi Ljubljana.<sup>1</sup>

Če torej pretehtamo navedene podatke, vidimo, da se je Rossini pojavil na odru Stanovskega gledališča v Ljubljani sicer z majhno zamudo, ki pa je utemeljena glede na takratne splošne ekonomske razmere in še posebej možnosti gledališke dejavnosti pri nas.

Avstrija je v dolgotrajnih vojnah s Francijo utrpela težke izgube in doživela leta 1809 in 1815 popoln finančni bankrot. Inflacija je povzročila obubožanje najširših krogov prebivalstva.<sup>2</sup>

Ta ekonomska izčrpanost države pa se je seveda še vse bolj občutila v že tako gospodarsko šibkejši in bolj ekspanzirani obrobni pokrajini, kot je bila tedanja Kranjska. Moč stanov je znatno upadla. Denar za vzdrževanje gledališča in gledaliških družb je dotekal v popolnoma nezadostni

meri le iz dohodkov hiš gledališkega fonda in plesnih redut. Razen tega se je gledališka direkcija postopoma pogrezala v dolgove in je mogla nuditi impresarijem le majhno denarno podporo ali pa niti te ne. V svojem težavnem položaju se je obračala na lastnike lož in prijatelje gledališča s pozivi za prostovoljne prispevke, ki pa niso bili zadostni.

Prav v letih, ko so Rossinijeve opere že začele osvajati evropske odre, je bila glasbenodramatska dejavnost v Stanovskem gledališču nastopajočih nemških družb le skromna, a se do tehnično zahtevnejših oper, kot so Rossinijeve, sploh ni povzpela.<sup>3</sup> Seveda, ko bi v tem času prišli k nam italijanski operisti, ki so bili navadno zagovorniki novosti v italijanski operni literaturi, bi imeli Ljubljanci tudi najbrž nekoliko prej priložnost, da se spoznajo z Rossinijem. Toda italijanskih gostovanj ni bilo že vse od leta 1812 dalje.<sup>4</sup> Gledališka direkcija je sicer bila leta 1817 v kontaktu z neko italijansko družbo, ki se je ponudila. Vendar pa do gostovanja ni prišlo, ker zaradi finančne šibkosti ni zmogla plačati zahtevanega daru, in ker subskripcija za prostovoljne prispevke ni dala pozitivnega rezultata.<sup>5</sup>

In tako so morali Ljubljanci počakati na prvo uprizoritev Rossinija še do sezone 1819/20, ko je v Stanovskem gledališču igrala družba Carla Waidingerja. Zdaj se je operno življenje po daljši stagnaciji zopet razmahnilo. Čas delovanja Waidingerjeve družbe (1818/20) predstavlja nedvomno prvi vzpon nemške operne reprodukcije v Stanovskem gledališču v 19. stoletju. Glasbeni repertoar, ki je postal prav presenetljivo bogat in pester, je vključeval toliko pomembnih novosti, kot jih dotlej še nismo zasledili pri nobeni drugi družbi prvih dveh decenijev 19. stol.

Prva Rossinijeva opera, ki so jo tedaj Ljubljanci poslušali, je bila »Tancred«.<sup>6</sup> Točen datum premiere ni poznan, ker lepak za to predstavo ni ohranjen, medtem ko v časopisju, kot za tisto sezono sploh, tudi ni mogoče odkriti nobene zabeleže. Vendar pa, kakor je razvidno iz zaporedja listov zbirke gledaliških lepakov v Narodnem muzeju, bi mogla ta biti le 3., 4. ali 5. januarja 1820.<sup>7</sup>

Iz stilizacije naznanila za drugo uprizoritev dne 16. januarja: »Diese mit grösstem Beyfall aufgenommene Oper, wird heute zum zweytenmahle . . . dargestellt werden«, bi bilo mogoče sklepati, da je »Tancred« naše občinstvo že takoj navdušil. Da je moral biti posebno priljubljen, govori dejstvo, da je dosegel tisto sezono največje število uprizoritev: v sorazmerno kratkem razdobju dveh in pol mesecev skupno kar pet.<sup>8</sup> Naj še nadalje omenim, da je prav »Tancred« tista Rossinijeva opera, ki jo bomo poslej na programih Stanovskega gledališča najpogosteje srečavali.

Opera »Tancred« spada v vrsto Rossinijevih resnih oper, od katerih se je do danes na repertoarju ohranil le »Viljem Tell«. Seveda je preveč lahkotnemu in nenavadno naglo ustvarjajočemu Rossiniju često manjkalo izrazne globine, ki jo zahteva drama. V svojem veselem muziciranju je rad šel mimo dramske situacije ali značaja nastopajočih oseb. Tako ni mogel ustvariti na tem področju del, ki bi vsaj kot celota trajno zadovoljila. Vendar pa njegove resne opere z nenavadnim čarom svojih melodij niso navduševale takratne publike nič manj kot komične. Pregled repertoarja Stanovskega gledališča nas tudi privede do zanimive ugotovitve, da

je bilo pri nas med Rossinijevimi operami izvedenih več kot polovica resnih.

Navzlic temu, da Rossini v svojih resnih operah večinoma ni znal ustvariti kongenialne glasbe dramskemu tekstu, pa mu nikakor ne gre odrekati pomembne zgodovinske vloge, ki jo je imel pri razvoju italijanske resne opere v prvi polovici 19. stoletja. Bil je seveda vse prej kot reformator, toda tej že ostareli zvrsti je nesporno vcepil novih življenjskih sokov.<sup>9</sup> Opera »Tancred« (Benetke 1813) predstavlja prvi prodoren Rossinijev uspeh doma in v inozemstvu. Seveda ni ta »melodramma eroica« v treh dejanjih po svoji glasbeni izraznosti še nikakršna heroična opera. Tisto, s čimer si je vsepovsod pridobila velike simpatije občinstva, je predvsem originalnost in živahnost njenih melodij. V razvoju Rossinijeve ustvarjalnosti je »Tancred« nedvomno pomembno delo, saj je to prva njegova opera seria, katere melodijska govorica je že pretežno osebna, medtem ko se je še pred tem često naslanjal na Paerja, Mayerja, Generalija in druge.<sup>10</sup>

Naslednjo sezono 1820/21 pa si je Rossini svoje pozicije v repertoarju Stanovskega gledališča še nenavadno okrepil. Že pred koncem leta 1820 je »Vereinigte Schauspieler und Sängergesellschaft der Catharine Anton unter der Leitung des Carl Waidinger« predstavila dve Rossinijevi novosti: »Othella« (30. XI. in 3. XII.) in »Seviljskega brivca« (21. XII.).<sup>11</sup>

»Othelo« (Neapelj 1816) je muzikalno ena najvrednejših Rossinijevih resnih oper. Da lje prišla docela v pozabo, je v marsičem vzrok nemogoč libreto. Ker marsikje niso prenesli tragičnega izida, so celo samovoljno spremenili konec opere: namesto da Othello Desdemono zadavi, ga nepričakovano prepriča njeno zatrjevanje nedolžnosti; in tako je opera končala s sentimentalnim duetom, vzetim iz neke druge skladateljeve opere. Če se je to morda dogodilo tudi v Ljubljani, viri ne povedo, čeprav nam po drugi strani tu in tam dajejo podatke o raznih neopravičljivih posegih, ki so jih v Stanovskem gledališču napravili pri izvedbah nekaterih drugih del.

Kar nas v »Othellu«, ako ga primerjamo z drugimi italijanskimi resnimi operami tistega časa, posebno preseneča, so recitativi. Ti so nenavadno plastični in izraziti. Spremlja jih vseskozi ves orkester in ne le godala kot v leto starejši »Elizabeti«. Sploh pa kaže glasba te opere dosti čustvenosti in toliko izrazne moči, kot je vse dotlej mladi skladatelj še ni razkril.<sup>12</sup> Rossinijev »Othello« je ena od redkih njegovih resnih oper, ki so se sorazmerno dolgo izvajale. Zadnje izvedbe beležimo še daleč v 19. stoletje vse do pojave istoimenske Verdijeve opere.<sup>12</sup>

S »Seviljskim brivcem« (Il barbiere di Siviglia, Rim 1816) pa je prispel na ljubljanski oder prvi primer skladateljeve komične opere, a hkrati tudi njegova največja in sploh ena vrhunskih stvaritev celotne tovrstne svetovne operne literature. Če Rossiniju nikakor ne moremo odrekati historične pomembnosti na področju resne opere, pa moramo priznati, da je znal mojster v vrsti nekaterih svojih komičnih oper res ustvariti tekstom komedij, ki jih je komponiral, docela kongenialno

glasbo. In tako predstavljajo prav ta dela trajne vrednosti, ki se niso odtujila tudi današnjemu občinstvu.

Če je bila prva izvedba Rossinijevega dela nekoliko zakasnela, pa se je sedaj Ljubljana časovno glede prvih uprizoritev »Othella« in »Seviljskega brivca« že v glavnem postavila ob stran vodilnim evropskim glasbenim centrom, ali pa jih je celo prehitela. Tako je na primer »Othello« doživel prvo izvedbo na Dunaju, v Pragi ali Budimpešti leto dni prej, tj. l. 1819, a zato drugje zopet pozneje, na primer v Berlinu in Parizu l. 1821 ali v Londonu l. 1822. Podobno časovno razmerje se nam pokaže tudi glede izvedb »Seviljskega brivca«.<sup>14</sup>

Ko pa so bile leta 1821 svečanosti v zvezi z Ljubljanskim kongresom, ki so se pričele v januarju, so prav Rossinijeve opere prispevale levji delež k repertoarju glasbenih predstav. Italijanska družba Antonia Cunibertija je od sedmih del, ki jih je izvedla, predstavila kar pet Rossinijevih, a med temi razen »Seviljskega brivca« same novitete.<sup>15</sup> Tedaj si je torej pridobil ta italijanski mojster v repertoarju ljubljanskega Stanovskega gledališča že močno dominanco, ki jo bo, kot bomo videli, nadalje obdržal še dolgo vrsto let. Toliko njegovih oper kot to leto — vsega skupaj kar šest — pa niso Ljubljančani v teku ene same sezone poslušali nikdar več.

Rossinijeve opere, ki so bile takrat v Ljubljani prvič uprizorjene, so bile: »Srečna prevara« (8. in 14. III.), »Italijanka v Alžiru« (7. IV.), »Pepelka« (5. in 10. IV.) in »Edvard in Kristina« (11. V.). Razen tega pa je družba Catharine Antonove 26. III. ponovila v nemškem jeziku še »Othella«.

Medtem ko je komična enodejanka »Srečna prevara« (*L'inganno felice*, Benetke 1812) še ena od tistih Rossinijevih zgodnjih oper, v katerih se kažejo še močnejši vplivi neapeljske šole, predstavlja »Italijanka v Alžiru« (*L'Italiana in Algeri*, Benetke 1813) prvo skladateljevo umetniško dovršeno delo v komičnem žanru, ki nosi že izrazito individualen stilni pečat. To opero lahko uvrstimo med najboljše njegove komične opere. Eminentna poteza »Italijanke v Alžiru« je spontanost, svežost in vedrina. Mladost in genialnost sta se le redkokdaj srečneje združili kot v tej operi, ki še danes deluje enako privlačno kot nekoč.<sup>16</sup>

Medtem ko sta navedeni operi, preden sta prišli v Ljubljano, že nekaj let krožili po raznih evropskih odrih,<sup>17</sup> pa si je nekoliko mlajša »Pepelka« (*La cenerentola*, Rim 1817) prav v tem času utirala pot v evropski repertoar. Tako so jo l. 1820 izvedli na Dunaju in v Londonu. isto leto kot v Ljubljani v Budimpešti, a leto kasneje v Parizu.<sup>18</sup> Podobno kot »Italijanka v Alžiru« ima tudi ta komična opera visoko umetniško vrednost in ne privlači nič manj s svojim presenetljivim bogastvom glasbenih misli, s stalno lahkotnostjo, eleganco in šaljivostjo. Posamezne vloge pa so pisane tehnično zelo zahtevno, še mnogo bolj zahtevno kot pri »Seviljskem brivcu«, zaradi česar je težko najti ansambel pevcev, ki bi bil tej operi dorasel; in tu je morda glavni vzrok, da jo kljub vsem njenim kvalitetaam le redko slišimo.<sup>19</sup>



Četrta novost v repertoarju družbe Antonia Cunibertija »Edvard in Kristina« (Eduardo e Cristina, Benetke, 1819), resna opera v dveh dejanjih, pa je zelo povprečna in spada v vrsto Rossinijevih nepomembnih tovrstnih del. Glasbo za to opero je skladatelj večinoma prevzel iz dveh svojih prejšnjih oper: »Adelaide« in »Ricarda«, ki predstavljata v njegovem razvoju le korak nazaj.<sup>20</sup>

Takrat imamo tudi prva poročila o izvedbi Rossinijevih oper pri nas. Knez Metternich in njegov spremljevalec publicist Gentz sta se posebej pohvalno izrazila o predstavi »Pepelke«. »Illyrisches Blatt« omenja »Seviljskega brivca«, »Srečno prevaro« in »Pepelko« le mimogrede, poslednji predstavi italijanskih operistov, operi »Edvard in Kristina« pa posveča obsežnejšo kritiko.<sup>21</sup> Kot tu beremo, je uprizoritev te opere po sijaju in umetniški popolnosti prekosila vse prejšnje predstave gostovanja in dosegla veliko odobravanje občinstva. Poročevalec pripominja, da kaj takega še ni bilo videti na našem odru. Vse kaže torej, da so bile izvedbe Rossinija v času Ljubljanskega kongresa na nenavadno visoki umetniški ravni in glede na gradivo, ki nam je za poznejša leta na razpolago, sploh najkvalitetnejše, kar jih je ta mojster kdajkoli doživel v Stanovskem gledališču.

Če vemo za gotovo, da naslednji operni sezoni nemških gledaliških družb Lorenza Gindla (1821/22) in Ferdinanda Rosenaua (1823/24) nista prinesli v repertoar, kar se tiče Rossinija, ničesar novega, ampak le že poznani skladateljevi operi »Tancred« in »Othello«,<sup>22</sup> pa je v tem času slika repertoarja italijanskih operistov manj jasna. Tako o sporedu družbe Lelija Masettija, ki je gostovala spomladi l. 1822,<sup>23</sup> ni nobenih podatkov. Je pa seveda povsem razumljivo, da je ta med ostalim morala peti tudi Rossinija, saj si italijanske operne družbe tedaj skoraj ni mogoče misliti brez njegovih oper. Neposredno gradivo manjka tudi za repertoar gostovanja družbe Masettija naslednjo pomlad.<sup>24</sup> Vendar pa je tokrat v gledaliških aktih ohranjen vsaj spored, ki ga je impresarij obetal pred svojim prihodom v Ljubljano. Tu je Rossini najštevilneje zastopan skladatelj. Med ponujenimi operami so kar tri njegove: *Il Turco in Italia*, *L'inganno felice* in *Il barbiere di Siviglia*. Gotovo je Masetti uprizoril vsaj kakšno od navedenih. Morda pa so Ljubljancani prav tedaj prvič poslušali opero »Turek v Italiji« (*Il Turco in Italia*, Milano 1814). Le-ta sicer po vrednosti ne dosega »Italijanke« ali »Pepelke«, vendar izpričuje dosti originalnosti in jo lahko uvrščamo med mojstrova kvalitetnejša dela. Posebno izvrstni so ansambli, kot kvartet in kvintet ter duet med junakinjo in njenim soprogom.<sup>25</sup>

Povsem jasna slika repertoarja se nam pokaže šele o družbi, ki jo je vodil leta 1824 Giuseppe Fiorani. Tudi ta pa je podobno kot drugi takratni italijanski impresariji dal prednost Rossiniju, saj je v času svojega gostovanja uprizoril kar štiri njegove opere: »Seviljski brivec«, »Tancred«, »Pepelka« in »Srečna prevara«.<sup>26</sup>

Če torej primerjamo repertoarje nemških in italijanskih družb, ki so igrale v začetku 20-tih let 19. stol. v Stanovskem gledališču, lahko ugotovimo, da je imel Rossini pri enih kot drugih pomembno vlogo.

Razlika je le ta, da pri Italijanih težišče na Rossiniju izrazito izstopa že tedaj, medtem ko je to opaziti pri Nemcih šele nekoliko pozneje. Seveda pa tudi ne gre prezreti značilnega dejstva, da je bila prav nemška družba tista, ki je prva uvedla Rossinija na ljubljanski oder.

Poslej italijanskih operistov ni bilo vse do leta 1841, in tako so ostale nemške gledališke družine edini posrednik Rossinijevih stvaritev. Zdaj se je pomembnost Rossinija na nemških programih znatno povečala. V času med leti 1825 in 1835 je bila predstavljena še cela vrsta mojstrovih novosti, v posameznih sezonah pa srečujemo kar po tri, štiri ali celo pet njegovih oper.

Prva nemška sezona v znamenju močne Rossinijeve dominace je bila l. 1825/26, ko je nastopala v Stanovskem gledališču družba Carla Meyerja, ki je bila repertoarno najbogatejša v vsej prvi četrtini 19. stoletja. Značilna poteza repertoarja vseh nemških družb, ki so se v večji meri posvečale izvajanju oper, namreč poudarek na italijanskih in francoskih avtorjih, se je še posebno okrepila. Potem ko je Meyer prvo sezono (l. 1824/25) svoje entreprize izvedel »Tatinsko srako« (26. X. 1824) in že poznanega »Othella«, je naslednje leto vključil v svoj repertoar kar pet Rossinijevih oper. Od teh sta bili dve novi: »Aureliano in Palmira« (20. XII. 1825) in »La donna del lago« (17. III. 1826), ostale pa so bile uprizorjene že poprej: »Tancred«, »Tatinska sraka« in »Italijanka v Alžiru«; slednjo so tokrat peli prvič v nemškem jeziku.<sup>27</sup> Kot torej vidimo iz navedenega sporeda, goji zdaj nemški impresarij tako rekoč že kar kult tega italijanskega mojstra. Med navedenimi novostmi je umetniško najvrednejša komična opera »Tatinska sraka« (La gazza ladra, Milano 1817), ki predstavlja v dotedanji Rossinijevi ustvarjalnosti nekaj novega po tem, da je njena vsebina napol komična in napol tragična, dosti čustveno poudarjena in pristno ganljiva, kar se vse tudi ustrezno odraža v glasbi. Orkestracija je izdelana tako skrbno, da se je zdelo Rossinijevemu sodobniku Stendhalu celo, da je »Tatinska sraka« primer opere, kjer je Rossini prvič definitivno žrtvoval svoje pevce orkestru. To delo odlikuje izvrstna glasbena karakterizacija in dramska enovitost med glasbo in tekstom. »Tatinska sraka« je danes, razen če izvzamemo njeno uverturo, žal skoraj docela pozabljena, čeprav tega nikakor ne zasluži.<sup>28</sup>

Resna opera »La donna del lago« sicer kljub nekaterim lepim mestom ne predstavlja trajnejše vrednosti, je pa zanimiva s historičnega vidika, ker najdemo tu prvič sledove romantike pri Rossiniju; pravo občutje za naravo in lokalni kolorit, tiste lastnosti, ki bodo pozneje karakterizirale »Viljema Tella«. In če ne pozabimo, da je nekako v tem času romantika že polagoma začela prodirati v repertoar ljubljanskega Stanovskega gledališča, je temu prispevala svoj delež tudi izvedba te opere.<sup>29</sup> Tretja novost »Aureliano in Palmira« (Milano 1813), ena od Rossinijevih zgodnjih resnih oper, pa je docela nepomembno delo, ki ni bilo niti kdove kaj uspešno že v tistem času.<sup>30</sup> Edina zanimivost te opere je v tem, da je bila prvotno zanjo napisana uvertura, ki jo danes poznamo kot znamenito uverturo »Seviljskega hrivca«.<sup>31</sup>

Po letu 1826 ni v Ljubljani polna tri leta nobene izvedbe Rossinijevih oper. Stanovsko gledališče je medtem doživelo popolen finančni zlom. Zaradi prevelikega izostanka plačevanja davkov in dolgov je bila maja 1825 uvedena sekvestracija dohodkov gledališkega fonda. Ker ni imela gledališka direkcija več na razpolago niti teh pičlih sredstev, ni tvegala, da prepusti gledališče kateremukoli od impresarijev, ki so se ponujali. Tako je Ljubljana v sezoni 1826/27 ostala brez poklicne gledališke družbe.<sup>32</sup> Le-to so poskušali nadomestiti s predstavami diletantov, ki so sicer izvedli več oper, toda presenetljivo niti ene Rossinijeve. Kaj je temu vzrok, ni mogoče odgovoriti. Tehnična nedozorelost diletantov najbrž ne, saj so imeli dokaj zahteven repertoar. Vse, kar zasledimo to sezono na repertoarju Rossinija, je le nekaj krajših odlomkov iz njegovih oper, ki so jih peli med dejanji dramskih iger.<sup>33</sup>

Naslednji dve sezoni (1827—1829) je direkcija dala gledališče Carlu Waidingerju. Vendar pa zaradi finančne šibkosti tega impresarija in nezadostne denarne pomoči, ki je bila vezana le na prostovoljne prispevke občinstva, uprizarjanje oper ni bilo mogoče.<sup>34</sup>

Ko pa se je v Stanovskem gledališču jeseni l. 1829 zopet začelo regularno predstavljanje oper, se je tudi obnovila za nekaj let prekinjena kontinuiteta uprizarjanja Rossinijevih del. Zdaj prehaja zgodovina te ustanove v 19. stoletju v obdobje svojega sijajnega umetniškega razcveta, ki je dosegel svoj vrh v drugi polovici tridesetih let. S prihodom družbe bratov Glöggel iz Salzburga, se je nemška operna reprodukcija v Ljubljani, katere prvi vzpon je bil opazen že neposredno pred kongresom, zopet znatno dvignila.<sup>35</sup>

Podobno kot pred leti Meyerjeva je tudi Glögglova družba nudila obsežen repertoar iz Rossinijeve ustvarjalnosti. V času svojega triletnega delovanja (1829—1832) je predstavila naši publiki vsako sezono po eno pri nas še nepoznano Rossinijevo delo, in to: »Elizabeto« (4. II. 1830), »Grofa Oryja« (15. XII. 1830) in »Obleganje Korinta« (15. III. 1832). Razen tega pa so tedaj Ljubljancani poslušali še vrsto v Ljubljani že uprizorjenih mojstrovih oper; l. 1829/30 »Tancreda« in »Seviljskega brivca«, l. 1830/31 »Tancreda« in »Italijanko v Alžiru« in l. 1831/32 »Tancreda«, »Seviljskega brivca«, »Tatinsko srako« in »Srečno prevaro«.<sup>36</sup>

Čeprav ima v teh in naslednjih letih Rossini na repertoarju dokaj močne tekmece v Francozih Boieldieuju, Auberu in Heroldu, ni vendar nihče od teh ogrozil njegove dominace. To pa je uspelo nekoliko pozneje šele Belliniju, čigar opere so bile že tudi prvič uprizorjene za časa Glögglove entreprize in to v sezoni l. 1831/32.

Od navedenih Rossinijevih novosti sta »Grof Ory« in »Obleganje Korinta« pomembni deli, ki spadata v skladateljevo poslednje, t. j. francosko ustvarjalno obdobje, medtem ko »Elizabeta« ne predstavlja posebne vrednosti. Partitura opere »Grof Ory« (Le Comte Ory, Paris 1828) je v celoti prvorazredna. Sicer Rossinijeva glasba tu ne kaže toliko tiste neugnanosti in nezadržljivega toka kot v »Seviljskem brivcu« ali »Italijanki v Alžiru«, vendar pa zato njena privlačnost ne utegne biti nič

manjša. Nobena njegova partitura ne izpričuje toliko elegance, pikantnosti in gracioznosti kot prav ta. »Graf Ory« je plod skladateljevega spoznavanja stila francoske komične opere. Tako se nam torej tu mojster pokaže v nekoliko drugačni luči kot v svojih italijanskih komičnih operah, a je pri tem le še ostal samobiten.<sup>37</sup>

»Obleganje Korinta« (Le Siège de Corinthe), ki je predelava skladateljeve manj uspešne italijanske opere »Maometto II«, predstavlja stilno nadaljnje zблиževanje z romantiko. Ne glede na nekaj dolgočasnih mest v prvih dveh dejanjih odlikuje to opero precejšnja dramatska intenzivnost. Zbori so izvrstni in so vedno — bodisi mračni ali živahni — vzor dramatskega izraza. Tudi recitativi so ekspresivni.<sup>38</sup>

»Elizabeta« (Elisabetta, Neapelj 1815) je prva iz vrste Rossinijevih neapeljskih oper. Na ljubljanski oder je prispela najbrž s precejšnjo zamudo, saj so jo v večjih mestih na Zahodu že spoznali med l. 1817 in 1822.<sup>39</sup> Kvaliteto dramske karakterizacije in spontanosti nadomešča tu prepogosto zunanja efektivnost in razkazovanje briljantnosti. »Elizabeta« je historično zanimiva le zato, ker je tu Rossini prvič v resni operi v celoti opremil recitative z instrumentalno spremljavo. Tokrat jih spremljajo le godala, pozneje v »Othellu« pa že ves orkester.<sup>40</sup>

Tudi v naslednjih dveh sezonah l. 1832/33 (entrepriza Neufeld & Börnstein) in l. 1833/34 (entrepriza Amalije Mašek) je ostala slika repertoarja, kar se tiče Rossinija, ista. V vsaki od navedenih sezon vodi italijanski mojster s štirimi deli, med katerimi so Ljubljančani poslušali dve novosti: »Mojzes v Egiptu« (9. III. 1833) in »Viljem Tell« (4. I. 1834).<sup>41</sup>

»Mojzes v Egiptu« (Mose in Egitto, Neapelj 1818) je starejša verzija Rossinijeve opere na biblično vsebino, ki obravnava boj med Judi in faraonom in so jo večinoma v večjih evropskih mestih uprizorili že v začetku dvajsetih let.<sup>42</sup> Ta opera spada vsekakor med najkvalitetnejše skladateljeve resne opere. Karakterizira jo dostojanstvenost in zvišenost, ki se izraža posebno v mogočnih, veličastnih in izvrstno izpeljanih zborih. Tudi vloga orkestra je pomembna. Skladatelj je s predelavo v kasnejši francoski verziji še povečal dramatski efekt in poglobil izraznost naslovnega junaka. Te verzije pa v Stanovskem gledališču nikoli niso igrali.<sup>43</sup> Z »Viljemom Tellom« (Guillaume Tell, Paris 1829) pa je naša publika, potem ko je poslušala nekoliko poprej Spontinijevo »Vestalko« (1825) in Auberovo »Nemo iz Porticija« (1831), spoznala že tretjo francosko veliko opero. Tudi »Viljem Tell« še ne sodi med tiste velike opere, ki so žrtvovale dramsko izraznost na račun zunanjega efekta. Baleti, masovne scene in orkestralne pantomime so nedvomno tipično francoski atributi, medtem ko skladatelj v kantabilni melodiki le ne more zatajiti svojega italijanskega porekla. V tej svoji poslednji mojstrovini se je Rossini izrazno še bolj zблиžal z romantiko. Glasbeno razpoložensko slikanje prirode, ki daje poseben čar uverturi, prihaja v operi še večkrat prepričljivo do izraza. Žal, da je skladatelj komponiral dokaj šibak libretto, ki je komaj nekaj več kot travestija velike Schillerjeve stvaritve. Toda ne glede na to je vrednost te opere, ki so jo čislali tudi veliki skladatelji, kot Men-

delssohn, Berlioz in Wagner, nesporno visoka. Tu sta Rossinijeva instrumentacija in melodija še bolj prefinjeni, medtem ko je postal recitativ še izrazno krepkejši. Seveda pa tudi ta najboljša Rossinijeva resna opera, ki se je obdržala na repertoarju prav do današnjih dni, po svoji kvaliteti ni izenačena. Muzikalno prvi dve dejanji znatno prekašata zadnji.<sup>44</sup> Zaradi prekomerne dolžine je Rossini l. 1831 opero reduciral na tri dejanja. Kljub temu da »Viljem Tell« zaradi sorazmerne kompliciranosti svoje zgradbe ni mogel bogve ogreti občinstva, je že naslednje leto po krstni predstavi v Parizu obšel vrsto pomembnih odrov izven Francije. Tako so ga leta 1830 izvedli v Bruslju, Budimpešti, Londonu, Dunaju, Berlinu, Brnu, Pragi in Frankfurtu.<sup>45</sup>

V Ljubljani so uprizorili opero »Viljem Tell« v trodejanski verziji, toda še z naknadnimi skrajšavami, ki so jih zahtevale prilike tukajšnjega gledališča.<sup>46</sup> Kot izvemo iz kratkega poročila v »Ilirskem listu«, ta opera tudi našega občinstva ni navdušila. Poročevalec pripisuje to tudi dejstvu, da je tu krenil skladatelj po popolnoma novi poti. Sicer pa je bila izvedba te glasbeno in scensko zahtevne opere prav uspela.<sup>47</sup>

V sezoni 1834/35, ki jo je še nadalje vodila Amalija Maškova, pa je v repertoarju že opazna oslabitev Rossinija, saj sta bili izvedeni le dve njegovi operi (»Semiramide« in »Tancred«) nasproti štirim v prejšnji sezoni.<sup>48</sup> Rossiniju sta tedaj enakovredna Auber in Herold, vsak z dvema operama, razen tega pa se po presledku dveh let zopet pojavi Bellini z opero »Montecchi in Capuleti«. Verjetno je treba omenjeno oslabitev Rossinija tudi pripisati zmanjšanju opernega repertoarja in nivoja reprodukcije v Stanovskem gledališču to sezono v zvezi s pojavljajočimi se gmotnimi neprilikami impresarija Amalije Maškove.<sup>49</sup>

Resna opera »Semiramide« (Benetke 1823) je bila tokrat prvič uprizorjena v Ljubljani (31. I. 1835). Če vemo, da so to opero peli že v prvih letih po njeni krstni predstavi v Benetkah, na Dunaju, v Münchnu, Londonu in Parizu ali l. 1826 v Budimpešti, in l. 1829 v Gradcu, ugotovimo, da je prišla k nam z zamudo.<sup>50</sup> »Semiramide« je poslednja Rossinijeva italijanska opera. Libreto, ki se naslanja na istoimensko Voltairovo tragedijo, je napisan dosti razumljivo in vsebuje dovolj dejanja. Ne glede na nekatera zelo kvalitetna mesta partiture, pa je tudi Rossinijeva glasba prepogosto neprimerna dramski situaciji. Strah in groza, ki ju imamo v obilici v libretu, sta pogosto povezana z najbolj trivialnimi glasbenimi mislimi. Skladatelj je tudi podlegel prekomernemu okraševanju pevskih linij. Posebej pa je treba omeniti izvrstno uverturo, ki je v nasprotju z večino Rossinijevih uvertur tematsko povezana z opero.<sup>51</sup>

Po letu 1835 pa presenetljivo močno upade pomembnost Rossinija v repertoarju Stanovskega gledališča. Oper tega mojstra, ki bi predstavljale za našo publiko novost, poslej več ne srečujemo, a na repertoarju posameznih sezon se navadno ne nahaja več kot le po eno njegovo delo. Minejo pa celo operne sezone, ko Rossini docela izostane; tako l. 1836/37, 1838/39, 1843, 1852/53, 1853/54 in 1855/56.

Nadalje je značilno tudi to, da so italijanski operisti po l. 1835 le še redko izvajali Rossinija. Od vrste italijanskih družb sta ga peli samo dve: otroška družba G. Vianesija spomladi l. 1844 (Pepelka in Seviljski brivec) in Sacca & Pozzesi l. 1842 (Seviljski brivec). To pa je razumljivo spričo dejstva, da so bile kratkotrajne italijanske stagione še dosti bolj kot nemške gledališke družbe usmerjene v predstavljanje novosti, v tem času predvsem Donizettija in Verdija.

Tako je torej Rossini docela izgubil svoj dominanten položaj, ki ga je imel v repertoarju Stanovskega gledališča v Ljubljani. Prepustiti ga je moral Belliniju in Donizettiju. Rossini je na vrhu svoje slave, star šele 37 let, iz razlogov, ki jih še nikomur ni uspelo povsem objasniti, za vselej odložil pero kot operni ustvarjalec. Prav tedaj pa sta na evropskem opernem obzorju zablesteli imeni omenjenih njegovih rojakov. Ta sprememba se je seveda kaj kmalu odrazila tudi pri nas. Po sezoni l. 1834/35 sledi nekaj let prevlade Bellinija, po sezoni l. 1840/41 pa prevzame za dolgo njega vrsto let vodstvo v repertoarju Donizetti, medtem ko ostane poleg njega Bellini še vedno najbolj priljubljen skladatelj.

Razdobje v zgodovini operne reprodukcije Stanovskega gledališča v letih 1820 do 1835 lahko opravičeno imenujemo razdobje Rossinija, saj ni bil v tem času, a prav tako ne tudi poprej ali pozneje noben drug operni skladatelj predstavljen s svojo ustvarjalnostjo ljubljanskemu občinstvu v tolikšnem obsegu kot prav on. Od leta 1820 do 1835 se je zvrstilo na odru Stanovskega gledališča najmanj 16 različnih njegovih del. To število pa utegne biti po vsej verjetnosti še nekoliko večje, ker zaradi pomankljivosti virov repertoar ni docela poznan. Tako Rossini tudi prekaša Donizettija, za katerega sem ugotovil, da je bil v poznejšem času od leta 1838 pa do preimenovanja Stanovskega gledališča v Deželno gledališče (1861) predstavljen s 14 različnimi operami. V času od 1820 do 1835 je bila najpogosteje izvajana Rossinijeva opera »Tancred«.<sup>52</sup> Tej pa sledi: »Seviljski brivec«,<sup>53</sup> »Italijanka v Alžiru«,<sup>54</sup> »Othello«<sup>55</sup> in »Tatinska sraka«,<sup>56</sup> medtem ko zasledimo ostale Rossinijeve opere kvečjemu v dveh ali v eni sezoni.

Po l. 1835 se je podoba repertoarja Rossinija že skoraj dokončno ustalila in dobila nekako tisto fiziognomijo, kot jo ima pravzaprav še danes. Poprej tako priljubljeni »Tancred« je bil uprizorjen le še enkrat (1850/51). »Seviljski brivec« pa je daleč najpogosteje izvajana Rossinijeva opera, edina, ki je ohranila več ali manj kontinuiteto v repertoarju, medtem ko naletimo na nekatere druge le še izjemoma (»Grof Ory« 1837/38, »Obleganje Korinta« 1839/40, »Pepelka« 1844, »Tancred« 1850/51).

Tako je uprizarjanje Rossinijevih oper na odru Stanovskega gledališča nedvomno znatno prispevalo k obogatitvi in oblikovanju stilne podobe repertoarja te ustanove, a hkrati tudi širilo glasbeno obzorje naše publike, saj je bilo med temi operami precej umetniško pomembnih stvaritev, a tudi nekaj umetnin trajne vrednosti. Stilno so pri nas predvsem utrjevale klasicizem, deloma pa so tudi že pomagale uvajati novo umetnostno smer — romantiko.

## OPOMBE

<sup>1</sup> Loewenberg A.: *Annals of Opera 1597—1940* Cambridge 1943, prim. po letnicah izvedbe Rossinijevih oper.

<sup>2</sup> Hellbling F.: *Oesterreichische Verfassungs- und Verwaltungsgeschichte*, Wien 1954, str. 332—339.

<sup>3</sup> *Comedien-Zettel Sammlung 1815-18* v knjižnici Narodnega muzeja v Ljubljani.

<sup>4</sup> Škerlj S.: *Italijanske predstave v Ljubljani od XVII. do XIX. stol.*, Ljubljana 1936, str. 160—162; Cvetko D.: *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem, II. zv.*, str. 202.

<sup>5</sup> *Theater-Acten (= ThA)* Fasc. 74 za 1816—1818, št. 32 v Državnem arhivu Slovenije.

<sup>6</sup> Škerlj S.: *ib.*, str. 163; Dimitz A.: *100 Jahre der Laibacher Bühne, Blätter aus Krain 1865*, str. 74.

<sup>7</sup> Na ohranjenem lepaku št. 77 za drugo uprizoritev *Tancreda* dne 16. jan. je namreč nekdo v rokopisu dodal opazko, da je ta identičen z manjkajočim št. 71, ki pa ustreza samo navedenim dnevom.

<sup>8</sup> *Comedien-Zettel Sammlung (= ComZS)* za 1819/20. Predstave *Tancreda* so torej bile: v začetku januarja, 16. I., 20. II. in 19. III.

<sup>9</sup> *Musik in Geschichte und Gegenwart*, geslo Rossini; Lang P. H.: *Music in Western Civilisation*, New York 1941, str. 834—836; Grout D. J.: *A Short History of Opera*, New York 1956, str. 337—340; Grout D. J.: *A History of Western Music*, New York 1960, str. 551 in 552.

<sup>10</sup> Toy F.: *Rossini, a Study in Tragi-Comedy*, New York 1934; Bie O.: *Die Oper*, Berlin 1920, str. 283; *Musik in Geschichte und Gegenwart (= MGG)* isto geslo.

<sup>11</sup> *Theater-Journal zum Jahreswechsel 1819/20* von 14. Sept. bis incl. letzten December 1820 v *ComZS*.

<sup>12</sup> Toy F.: *ib.*, 64—67; Bie O.: *ib.*, str. 203—205; MGG isto geslo.

<sup>13</sup> Loewenberg A.: *ib.*

<sup>14</sup> Loewenberg A.: *ib.*

<sup>15</sup> *ComZS 1820/21*; Cvetko D.: *ib.*, str. 203; Škerlj S.: *ib.*, str. 163; *Illyrisches Blatt 1821*, št. 11, 21.

<sup>16</sup> Toy F.: *ib.*, str. 30—31 in 43—44.

<sup>17</sup> Loewenberg A.: *ib.*

<sup>18</sup> Loewenberg: *ib.*

<sup>19</sup> Toy F.: *ib.*, str. 68—71; Brockway W., Weinstock H.: *The Opera, A History of its Creation and Performance*, New York, 1941, str. 142.

<sup>20</sup> Toy F.: *ib.*, str. 78.

<sup>21</sup> *Illyrisches Blatt (= IB) 1821*, št. 11, 21; Radics P.: *Die Entwicklung des deutschen Bühnenwesens in Laibach*, Laibach 1912, str. 97; Škerlj S.: *ib.*, str. 162—164; Cvetko D.: *ib.*, str. 203—204.

<sup>22</sup> *ComZS 1821/22* in *1823/24*.

<sup>23</sup> *ThA Fasc. 75* za 1820—1823, št. 200, 210.

<sup>24</sup> *ThA, Fasc. 75, Einladung zur Abonnement für die italienische Oper pro 1823* št. 28 in 40.

<sup>25</sup> Toy F.: *ib.*, str. 45.

<sup>26</sup> *ComZS 1823/24*; Cvetko D.: *ib.*, str. 172.

<sup>27</sup> *ComZS 1824—1826*.

<sup>28</sup> Toy F.: *ib.*, str. 72—75; Brockway W., Weinstock H.: *ib.*, str. 142—143.

<sup>29</sup> Toy F.: *ib.*, str. 80; Brockway W., Weinstock H.: str. 144; Grout D. J.: *A Short History of Opera*, str. 338.

<sup>30</sup> Loewenberg A.: *ib.*

<sup>31</sup> Toy F.: str. 44—45.

<sup>32</sup> *ThA, Fasc. 78* za 1824—1835, 1825 št. 2, 17, 1826 št. 22, 15, 20.

<sup>33</sup> *Fasc. Gledališki tiski, 1826/27* v Državnem arhivu Slovenije.

<sup>34</sup> *ComZS 1827—1829*; *ThA, Fasc. 78*, 1827 št. 4, 1828 št. 3, 4, 8.

<sup>35</sup> *ThA, Fasc. 79*, 1839 št. 306; *Fasc. 78*, 1833 št. 147, 1830 št. 39, 47, 54, 55; prim. še recenzije v I. B. za leto 1829, 1830, 1831.

- <sup>36</sup> ComZS za omenjena leta.
- <sup>37</sup> Toy F.: *ib.*, str. 133—136.
- <sup>38</sup> Toy F.: *ib.*, str. 91—92, 126—129; Brockway W., Weinstock H.: *ib.*, str. 146—147.
- <sup>39</sup> Toy F.: *ib.*, str. 46; Brockway W., Weinstock H.: *ib.*, str. 136—137.
- <sup>40</sup> Loewenberg A.: *ib.*
- <sup>41</sup> ComZS za ta leta.
- <sup>42</sup> Loewenberg A.: *ib.*
- <sup>43</sup> Toy F.: *ib.*, str. 81—83, Brockway W., Weinstock H.: *ib.*, str. 147; MGG, isto geslo.
- <sup>44</sup> Bie O.: *ib.*, str. 285—287; Gregor J.: *Kulturgeschichte der Oper*, Wien 1950, str. 298; Grout D. J.: *ib.*, str. 314.
- <sup>45</sup> Loewenberg A.: *ib.*
- <sup>46</sup> ComZS, lepaka za 4. in 6. I. 1834.
- <sup>47</sup> I. B. 1834, št. 5.
- <sup>48</sup> ComZS 1834/35.
- <sup>49</sup> ThA, Fasc. 79, 1835 št. 203, 204, 216; Fasc. 78, 1834 št. 179, 182, 196.
- <sup>50</sup> Loewenberg A.: *ib.*
- <sup>51</sup> Toy F.: *ib.*, str. 108—111.
- <sup>52</sup> uprizorjen v sezonah: 1819/20, 1821/22, 1823/24, 1825/26, 1829/30, 1830/31, 1831/32, 1832/33, 1833/34, 1834/35, 1850/51.
- <sup>53</sup> uprizorjen v sezonah: 1820/21, 1823 (?), 1829/30, 1831/32, 1832/33, 1833/34, 1840/41, 1842, 1844, 1851/52, 1856/57, 1860/61.
- <sup>54</sup> igrana v letih: 1821, 1825/26, 1830/31, 1833/34.
- <sup>55</sup> igran v letih: 1820/21, 1821/22, 1824/25.
- <sup>56</sup> uprizorjena v letih: 1824/25, 1825/26, 1831/32.

#### SUMMARY

The first performance of Rossini's music in Ljubljana took place at the beginning of January 1820, when the Carl Waidinger company sang the opera »Tancred«. Between this time and the year 1835 at least 16 operas of this master were performed at the Ljubljana Theatre. It is possible that the number was somewhat greater, but because of the lack of sources the repertoire is not entirely known. In any event the repertoire of the above mentioned establishment reveals that neither at this particular period, nor indeed, at any other time before or after, was any other composer presented in Ljubljana as often as Rossini.

In the beginning of the 1820's, when German and Italian opera companies were constantly alternating at the Ljubljana Theatre, the latter performed Rossini's operas to a greater extent than the former. When, however, between 1825 and 1841, there were no Italian opera companies in Ljubljana, the German companies were for a long time the only representatives of this master. Thus, after the year 1824 the importance of Rossini in the German programmes increased noticeably. Until the year 1835 the German companies still produced a whole series of the master's new works; in some seasons as many as three, four or even five of his operas were performed.

After the year 1835, however, Rossini completely lost the dominant position which he had held in the repertoire of the Ljubljana Theatre. In was taken over by Bellini and Donizetti. From that time on, only familiar Rossini operas are performed in Ljubljana, and in most seasons only one of his works is given. Sometimes whole seasons go by without a Rossini opera.

Recorded performances of Rossini's operas in the Ljubljana Theatre are as follows:



Tancred (First performance January 1820), Othello (November 30, 1820), II barbiere di Seviglia (December 21, 1820), L'inganno felice (March 8, 1821), L'Italiana in Algeri (April 7, 1821), La cenerentola (April 5, 1821), Eduardo e Cristina (May 11, 1821), Le gazza ladra (October 26, 1824), Aureliano in Palmira (December 20, 1825); La donna del lago (March 17, 1826), Elisabetta (February 2, 1830), Le Comté Ory (December 15, 1830), La Siege de Corinthe (March 15, 1832), Mose in Egitto (March 9, 1833), Guillaume Tell (January 4, 1834) and Semiramide (January 31, 1835).

## GIOVANNI SEBENICO

(Prispevek k biografiji)

Miloš M. Velimirović

V italijanskih in angleških glasbenozgodovinskih virih iz druge polovice sedemnajstega stoletja srečujemo ime *Giovanni Sebenico*, ki se omenja kot zelo dober tenorist, kot orglavec, »maestro di capella« in končno kot skladatelj dveh oper. Ker je Sebenico živel določen čas v Benetkah in ker so najstarejši poznani podatki o njem iz tega mesta, so seveda vsi poznejši leksikografi mislili, da gre pač za skladatelja, ki je rojen v Benetkah. Vendar pa, kot se bo še nadalje pokazalo, pojma »Benetke« ni jemati ozko in tako ni treba misliti, da se nanaša na mesto tega imena. Tolmačiti ga je kot izraz, ki vključuje celo področje, in to tako današnje pokrajine tega imena kot ozemlje, ki je v tistem času bilo pod oblastjo Beneške republike.

Znano je dejstvo, da so bili posamezni umetniki v času renesanse poznani po imenu mesta, v katerem so se rodili. Za ilustracijo take prakse lahko navedemo primer Palestrine ali pa Istrijanca Francesca Laurane. Očitno je torej, če vemo, da je italijansko ime za mesto Šibenik vedno bilo Sebenico, da obstaja logična možnost, da gre v primeru tega skladatelja lahko za človeka, ki bi bil po rodu iz Šibenika. Morda bi bil to celo neki Dalmatinec, ki se je italianiziral, kar se je tudi dogajalo v preteklih stoletjih. Toda treba je podčrtati že na začetku, da *ni* na razpolago niti enega dokumenta, ki bi podkrepil to domnevo. Namen te razprave je, da razišče do sedaj pristopne podatke o skladatelju z imenom Giovanni Sebenico in postavi vprašanje o njegovem poreklu. Že samo ime »Sebenico« je dovolj, da vzbudi med jugoslovanskimi muzikologi zanimanje za skladatelja, ki nosi to ime. To pa je bila tudi vzpodbuda za raziskovanje, ki so pripeljala do naslednjih rezultatov.

V glasbenih leksikonih in enciklopedijah, ki so navajali maloštevilne podatke o Giovanniju Sebenicu, vlada negotovost, kdaj se je rodil. Navadno se navaja, da je rojen v Benetkah okrog leta 1650.<sup>1</sup> Na podlagi nedavno objavljenega podatka pa se zdi, da bi bilo treba to domnevo popraviti in odslej soditi, da je bil Sebenico najbrž rojen okrog leta 1640, če že ne prej. Vzrok temu je, da je bil Giovanni Sebenico 14. avgusta 1660 imenovan na položaj »vice maestra« pri glasbeni kapeli katedrale

v mestu Cividale nel Friuli (Čedad), vzhodno od Vidma in nedaleč od Gorice. Na osnovi ohranjenih dokumentov o tej nastavitvi se ve, da je pri tem od 31 odbornikov 25 glasovalo zanj, medtem ko je bilo šest glasov proti.<sup>2</sup>

Kar se tiče kraja, v katerem se je Sebenico rodil, navajajo dokumenti v Čedadu znatno pozneje, da mu je bila ponudena služba v kraju Corbolo, ki se omenja kot »la sua patria«.<sup>3</sup> Edino naselje z imenom Corbolo, ki nam ga je uspelo najti, je majhna vas v delti reke Pad, okrog 35 km vzhodno od mesta Rovigo, južno od Adrie.<sup>4</sup> Vendar pa je v beneških dokumentih zanj rečeno, da je rojen v Corbolone, kar je ime enega dela mesteca Santo Stino di Livenza nedaleč od mesta Portogruaro v Furlaniji.<sup>5</sup> Ker sta obe omenjeni naselji spadali v teritorij Beneške republike, nam ti podatki v vsakem primeru potrjujejo dejstvo, da je bil Sebenico po poreklu podložnik Benetk. Če pa zdaj upoštevamo že omenjeni običaj, da so posamezni umetniki nosili imena svojih rojstnih krajev, nastane vprašanje, od kod bi se znašel človek z imenom Sebenico v okolici Benetk. Sredi sedemnajstega stoletja so se Benečani bojevali s Turki in v času Kandijske vojne je bil Šibenik izpostavljen turškemu napadom, medtem ko so Benečani branili mesto.<sup>6</sup> Tako je možno, da je neka od ogroženih družin iz Šibenika zapustila svojo domačijo in odšla v kraje, ki so bili varnejši in bolj oddaljeni od neposredne nevarnosti.

Toda dejstvo, da so najbrž nekatere družine zapustile Šibenik, še nujno ne pomeni, da so to bile družine slovanskega porekla, ker je prav tako lahko prišlo do umika italijanskih družin, ki so tedaj živele v mestu in so se po krajšem bivanju (poslovnega ali kakšnega drugega značaja) zopet vrnile v Italijo. Zanimivo je tudi omeniti, da je trdnjava v Šibeniku, okoli katere so bile bitke, poznana pod imenom sv. Ivana. Na podlagi tega se nam zdi mogoče postaviti hipotezo, da je Ivan (t. j. Giovanni) lahko bil rojen v Šibeniku in da je njegova rodbina verjetno okrog l. 1647—1648 zaradi vojnih neprilik prešla na beneško ozemlje z otrokom, ki je moral biti tedaj star okrog deset let. Poudarimo naj, da je to le domneva, vendar za nas zelo privlačna domneva, ki nas je tudi vzpodbudila k temu delu. Glede na doslej dostopne podatke se ne ve nič zanesljivega o glasbenem šolanju tega glasbenika. Caffi, eden od zgodovinarjev glasbenega življenja Benetk, navaja, da je bil Sebenico učenec znanega italijanskega skladatelja Legrenzija, in opirajoč se na Caffija, navajajo leksikoni to informacijo kot tradicijo.<sup>7</sup> Ker je bil Legrenzi poznan kot znamenit orglavec, in ker imamo podatke, da je tudi Sebenico dobro igral orgle, je verjetno ta domneva opravičena. Razen tega tudi ne smemo pozabiti, da je Legrenzi bival v Ferari med l. 1657 in 1665 (mimogrede povedano, blizu kraja Corbola!) in da je treba, kot se zdi, možnost študija pri Legrenziju omejiti na čas pred letom 1660, ko je Sebenico dobil službo v Čedadu, katera je najbrž zahtevala njegovo prisotnost v tem mestu vsaj določen čas. Medtem ko imamo za to zgodnje razdobje njegovega življenja le pičle podatke, pa so podatki od leta 1663 dalje dostopni za vsako leto vse do njegove smrti leta 1705.

Dne 29. julija 1663 je bil Sebenico sprejet kot tenorist v kapelo cerkve sv. Marka v Benetkah s plačo sedemdeset ducatov, potem ko je

bil na konkurzu boljši kot še dva kandidata za to mesto.<sup>8</sup> V Benetkah se je Sebenico mudil najmanj dve, če ne kar dve in pol leti, do februarja 1666.<sup>9</sup> Od prvega aprila 1666 pa se nahaja v Londonu kot pevec na dvoru angleškega kralja Karla II.<sup>10</sup> Kako je prišlo do tega, da je Sebenico odšel v Anglijo ni povsem jasno. Toda ker je bila l. 1665 odposlana na kontinent neka misija, ki sta jo sestavljala dva glasbenika,<sup>10a</sup> da dobi pevec za službo na angleškem dvoru, ni izključeno, da so ti glasbeniki prišli v Benetke in tam ponudili Sebenicu spremembo službe in da je ta potem izkoristil prvo priliko za odhod iz Benetk.

O življenju tako italijanskih kot angleških glasbenikov na dvoru Karla II. je precej obsežno dokumentarno gradivo, v katerem gre v večini primerov za zahteve za izplačilo zaostalih hononarjev, ki so bili tudi po nekaj let v zaostanku.<sup>11</sup> Ker je ta vladar hotel posnemati način življenja, ki ga je videl na dvoru Ludvika XIV, kjer je v tem času deloval Lully, je bilo tudi na angleškem dvoru nekaj skupin glasbenikov. Tako je bila poleg »kraljevih muzikov« tudi skupina »italijanskih muzikov«, nekateri glasbeniki pa so morali igrati tudi v privatni rimskokatoliški kapeli kraljice Katarine iz portugalske hiše Braganza.

Ohranjeni podatki kažejo, da je Sebenico pripadal »italijanskim muzikom« in da je po dveletnem bivanju zaprosil, da ga postavijo za kapelnika te skupine, kar priča, da ni bil samo pevec. Tej prošnji so ustregli in dne 29. aprila 1668 je dobil akt o nastavitvi z naslovom »Master of the Italian Music«.<sup>12</sup> Da se je Sebenico odlikoval kot pevec s svojim glasom, izpričuje poznani dnevnik Samuela Pepysa, ki je zapisal 28. septembra 1668 leta, da je slišal v času svojega obiska pri kraljici »italijansko kapelo«, ki je priplula v čolnu pod kraljičino okno in muzicirala celo uro in da se je med glasbeniki odlikoval kot pevec »seignor Joanni«, kar je gotovo popačeno ime za Giovanni.<sup>13</sup>

Položaj kapelnika, kot je videti, je prehajal od enega muzika na drugega, kajti leta 1669 se omenja na tem mestu že nekdo drug. Toda leta 1670 je Sebenico zopet dobil dekret o nastavitvi kot »italijanski muzik« v kraljevi privatni kapeli.<sup>14</sup> Istega leta, 28. oktobra, mu je bil izdan potni list za Italijo, kamor je potoval po neimenovanem opravku.<sup>15</sup> Ne vemo, koliko časa je bil na poti. Zadnji podatki o njegovem bivanju v Angliji so iz leta 1673. Prvega julija tega leta je bil izdan nalog, da se izdela zlato verižico in zlato medaljo v vrednosti okrog 70 funtov šterlingov in da se oba predmeta izroči kot dar angleškega kralja njegovemu muziku Sebenicu.<sup>16</sup> Ob pomanjkanju konkretnjših podatkov o njegovem muziciranju pokaže dejstvo, da dobiva tako dragocene darove, kako visok ugled je užival na angleškem dvoru. Pet dni pozneje mu je bil izdan potni list za povratek v Italijo, kamor se je želel vrniti.<sup>17</sup> Zdi se, da se po njegovem odhodu skupina italijanskih glasbenikov ni mogla več obdržati dolgo časa, kajti že 10. septembra istega leta je bil izdan kolektivni potni list »iz kateragakoli angleškega pristanišča za katerokoli francosko pristanišče.«<sup>18</sup>

Za časa svojega bivanja v Angliji je Sebenico tudi igral na orgle v kapeli angleške kraljice Katarine, o čemer najdemo podatke v memoarih Rogerja Northa. Iz le-teh je tudi razvidno, da je Sebenico igral

na velike orgle, medtem ko je sicer znani angleški skladatelj Matthew Locke igral pri bogoslužju na manjše komorne orgle (pozitiv).<sup>19</sup> Po nekaterih navedbah (katere pa pisec ni imel prilike preveriti), naj bi se nahajali rokopisi nekaterih Sebenicovih kompozicij iz tega časa v biblioteki glasbene šole v Oxfordu.<sup>20</sup> Glede na doslej objavljene biografske podatke moremo reči, da so leksikografi v glavnem le vedeli, da je Sebenico bival v Benetkah in Londonu, medtem ko je bilo naslednje obdobje njegovega življenja nezadostno raziskano, kar je vzbujalo vtis vrzeli. Vse, kar je bilo poznanega, je to, da se je v 80-ih letih 17. stoletja mudil v Turinu in da je pozneje prešel v Cividale nel Friuli.<sup>21</sup> Medtem ko je to v glavnem točno, so posameznosti manjkale, ker še ni bilo uporabljeno arhivsko gradivo za osvetlitev njegovega življenja. Toda arhivskega gradiva je v izobilju, tako da je danes mogoče rekonstruirati več ali manj neprekinjeno celoten potek Sebenicovega življenja in dela, potem ko je zapustil Anglijo.

Po povratku v Italijo Sebenicu ni bilo treba čakati na službo, ker se je takoj zaposlil kot »maestro di capella« na savojskem dvoru v Turinu. Če bremo najzgodnejši poznani arhivski podatek o njegovem bivanju v Turinu, dobimo dejansko vtis, da je stopil v službo še pred odhodom iz Londona. V knjigi izdatkov kraljeve hiše za leto 1673 (Conti Real Casa, vol. anno 1673, fol. 36 v, pod številko 164) se omenja izplačilo honorarja za zadnje tri četrtine leta 1673, ki se imenuje kot letna plača v višini 2250 lir. Na podlagi tega podatka se vidi, da je 19. septembra tega leta to izplačilo odobreno za drugi in tretji kvartal in da je Sebenico podpisal priznanico 4. oktobra, medtem ko je za četrti kvartal prejel plačo in podpisal priznanico 4. januarja leta 1674.

Faksimile originalnega zapisa je tu priložen kot *Fotografija št. I.*<sup>22</sup> Če za predhodno razdobje ni gotovih podatkov, da je Sebenico komponiral in da so bila njegova dela izvedena, pa je v Turinu očitno izkoristil prvo priliko, da pokaže svoje sposobnosti. Tako je bilo že 6. decembra 1673 izvedeno njegovo delo »L'Atalanta«, ki je bilo verjetno v stilu tedaj popularnih oper,<sup>23</sup> v katerih se je izkazovalo mnogo več pozornosti scen-skim trikomi in tehniki za realizacijo le-teh kot pa visoki glasbeni kvaliteti. Sebenico je bival v Turinu od 1673 do 1690, ko se njegovo ime stalno nahaja na seznamu plač glasbenikov na savojskem dvoru.<sup>24</sup> V teku dveh naslednjih let, 1674 in 1675, je prejel tudi posebni denarni nagradi, in to 300 lir dne 4. marca 1674 in 725 lir dne 24. decembra 1675.<sup>25</sup>

Ob prihodu v Turin je Sebenico stopil v službo savojskega vladarja Carla Emanuela, ki je umrl leta 1675 in ki ga je nasledil mladoletni sin Vittorio Amadeo II, v čigar imenu je vladala kot regentinja njegova mati Jeanne Baptiste de Nemours, po poreklu Francozinja,<sup>26</sup> ki je odobrila izplačilo denarnega daru v decembru leta 1675. Leto dni pozneje, 12. decembra 1676, pa je regentinja naročila dva diamantna prstana, od katerih je enega namenila za svojega »maestra di capella« Sebenica. Vendar se razvidi iz obrobne zabeležke poleg zapisa o izdatku za nabavo teh prstanov, da je Sebenico raje prejel denarno odškodnino v višini 500

lir, njemu namenjeni prstan pa so vrnilo juvelirju.<sup>27</sup> Faksimile tega zapisa je priložen temu članku kot *Fotografija št. II*.

Pritožbe o dohodkih, ki niso dovolj veliki, da krijejo izdatke zaradi draginje, ne predstavljajo novost v biografijah poklicnih glasbenikov. In tako je tudi Sebenico naslovil prošnjo za povišanje plače svojemu delodajalcu, regentinji, v francoščini.<sup>28</sup> Ni vzroka, da bi dvomili, da je pred nami originalen dokument z njegovim lastnoročnim podpisom, ki je reproduciran na *Fotografiji št. III*. Frazelogija dokumenta je tipična za tedanji čas in celotni tekst te prošnje se glasi:

Madame,

Un serviteur passioné pour le service du Prince seroit trop heureux dans l'honneur qu'il à de le rendre, si la seule gloire de servir pouvoit fournir à sa necesité. Je ne crois pas que pour tesmoigner ma passion respectueuse pour cette Royale Maison il soit besoin d'autre preuve apres mon assiduité, et application passées, que celle d'avoir preferé 500 Ducatons, que j'ay en cette Cour à 1200, que j'avois en celle de S. M. Britannique. Il m'est trop sensible de voir que cet appointment n'est pas suffisant à mon besoin, n'y me peut permettre de prevenir la necessité dans la quelle, et le temps, et les accidans me peuvent jetter en mettant quelque chose à part pour y pourvoir, affin que V. A. R. ne creut pas que l'interest prevalut à la gloire, que je fais de la servir. Je serois indigne des graces que j'ay receues de V. A. R. se je ne considerois que mon seul advantage, et je meriterois aussy d'estre le plus malheureux homme du monde si sans faire reflection de le pouvoir devenir je ne songeois de me mettre en estat de me secourir. Le peu de reputation que j'ay dans le monde m'à presenté plusieurs occasions de grande fortune en divers endroits. Si V. A. R. croit que je puisse meriter celle de quelque mediocre advantage aupres d'elle, je suis prest de rennoncer à toutes les autres, quand mesme elles seroit immenses. Si non je la supplie tres humblement de me permettre que j' en profite; et de m'accorder la grace, que si je ne part pas de ses estat riche de fortune, je parte riche de l'honneur de ses bonnes graces, et suis avec tres profond respect —

Madame

de Votre Altesse Royale

Tres humble, tres obeissant  
et très fidelles serviteur  
Giovanni Sebenico

Ker nam trenutno niso dostopni ostali arhivski podatki o njegovih dohodkih v času službovanja v Turinu, ni mogoče presoditi, ali je Sebenico s svojo prošnjo uspel. Toda dejstvo, da je Sebenico ostal v Turinu še polnih trinajst let, govori za to, ali da je bilo njegovi zahtevi ustrezno ali pa (če je dovoljena taka domneva) da so mu pokazali, naj svojih sposobnosti v primerjavi z drugimi glasbeniki ne precenjuje. Kot »maestro di capella« je Sebenico v Turinu razpolagal s precej veliko skupino glasbenikov in to s 14 pevci in 23 instrumentalisti.<sup>29</sup> Čeprav lahko mislimo, da je v tako ugodnih pogojih imel priliko razviti svojo skladateljsko kot koncertno dejavnost, pa še ne moremo z gotovostjo ugotoviti, kam je usmeril svoja prizadevanja. Zato bi bilo koristno zavoljo ugotovitve obsega in vrste njegovega ustvarjalnega dela, da se ob

priliki pregleda dokumente v turinskih arhivih in poizve, če je tam ostalo kakšno njegovo delo v rokopisu, saj nam ni znano, da bi bile njegove kompozicije objavljene.<sup>30</sup>

Kar pa se tiče dohodkov v teku naslednjih let Sebenicovega bivanja v Turinu, je zanimivo omeniti, da je bila v tem mestu v predpustu leta 1681 izvedena opera »*Lisimaco*«, za katero je napisal libreto Christophor Ivanović iz Budve, ki je bil v tem času duhovnik v cerkvi sv. Marka v Benetkah.<sup>31</sup> Vendar pa ni podatkov, na podlagi katerih bi mogli domnevati, da sta se Sebenico in Ivanović mogla ob tej priložnosti sestati.

Edini dokumentirani podatki iz tega časa se nanašajo na leto 1689, ko je Sebenico poleg svoje plače prejel potnino za potovanje v Nico.<sup>32</sup> Istega leta v predpustu pa je bila izvedena v Turinu njegova opera »*Leonida in Sparta*«. Za zdaj ni mogoče podkrepiti domnevo, da je bilo to delo izvedeno že enkrat poprej, leta 1687.<sup>33</sup> Medtem ko je partitura te opere najbrž izgubljena, sta se ohranila dva primerka libreta, od katerih se danes nahaja eden v Bologni in drugi v Washingtonu.<sup>34</sup>

V letu 1691 za Sebenica ni podatkov, spomladi leta 1692 pa je izvedena v beneškem gledališču SS. Giovanni e Paolo njegova opera *L'opresso solevato*. En primerek libreta za to opero je ohranjen v Bologni.<sup>35</sup> Zanimivo je pripomniti, da je Sebenico posvetil to opero »all'Altezza Serenissima del Duca Giorgio di Zell, Bronsvich, Lonembourghe, etc.«<sup>36</sup> Za zdaj bi bilo zelo težko ugotoviti, kako in zakaj je posvetil Sebenico to svoje delo severno nemškemu vojvodi iz rodbine, ki je vladala v mestu Celle, s katerim je bilo pozneje povezanih nekoliko dogodkov iz Bachovega in Haendlovega življenja.<sup>37</sup> Znano pa je, da so Benečani dvakrat najeli čete tega vojvode za borbe proti Turkom, in to v letih 1667—1669 in v morejski vojni od leta 1685—1689. Poznano je tudi, da je brat tega vojvode leta 1687 obiskal Benetke in bil zelo svečano sprejet, kar tudi ni čudno, če so njegove čete v tem času prelivale kri za obstoj Benetk. Istega leta je bil v Benetkah Vittorio Amedeo II in potemtakem bi ne bilo nemogoče, da je Sebenico ob tej priliki spremljal svojega gospoda in tako izvedel za tega vojvodo, ki je leta 1690 odpustil svoje francoske muzike in najel Italijane za svojo privatno kapelo.<sup>38</sup> Nepojasnjeno pa ostane, ali je Sebenico odšel iz Turina z željo, da dobi službo v Nemčiji, in da naj bi iz tega nagiba tudi posvetil to opero ali pa je posvetilo bilo posledica neke usluge, katero bi lahko prejel iz Nemčije.

Naj bo že kakor hoče, dejstvo je, da je bil Sebenico kmalu po uprizoritvi te opere enoglasno izvoljen dne 30. junija 1692. leta kot »maestro di capella« pri stolnici v mestu Cividale nel Friuli, kjer je bil že leta 1660 izvoljen za »vice-maestra«.<sup>39</sup> Poslej pa vse do svoje smrti najbrž ni menjal bivališča. Naslednjega leta 1693 so mu bili dodeljeni dohodki dveh kapel. Ker so ti dohodki vezani na pogoj, da bere vsak teden po dve maši v teh kapelah, je mogoče sklepati, da je moral postati v tem času duhovnik. Dne 20. marca leta 1695 so odločili, da Sebenica razbremene od gotovih dolžnosti, češ da je že star, kar naj bi bila hkrati tudi vaba, da ga obdržijo v mestu Cividale. Neposredno pred tem je namreč dobil ponudbo za službo v kraju Corbolò, ki se imenuje kot »la sua patria«. Ta odločba, da ga zadržijo, daje tudi zelo zanimivo karakteriza-

cijo o njem kot človeku — »soggetto notorio d'una tanta virtù ed esemplarità di vita, virtuoso invidiato da non poche città«. Tri leta pozneje, 31. julija leta 1698 je bil razrešen dolžnosti poučevanja petja gregorijanskega korala. Začeli so mu iz leta v leto gledati skozi prste pri neizpolnjevanju dolžnosti in 22. avgusta leta 1704 je dobil dopust zaradi bolezni. Dne 30. novembra 1705 je bilo objavljeno, da je po njegovi smrti njegovo mesto postalo prosto. Takoj so razpisali konkurz za njegovega naslednika in že februarja leta 1706 je bil izvoljen kot Sebenicov naslednik Pietro Romolo Pignata iz Kopra. Glede na objavljene podatke, so v glasbenem arhivu katedrale (ki se sedaj nahaja v biblioteki krajevnega arheološkega muzeja<sup>40</sup>) tri partiture Sebenicovih kompozicij, in to en responsorium, ena maša in en motet(?).<sup>41</sup> Kolikor mi je poznano, muzikologi teh del še niso preučevali.

Če pogledamo Sebenicovo življenje in delo pade v oči dejstvo, da se nikjer niti malo ne omenja, da je objavil svoje kompozicije. Ni dvoma, da bi bile objavljene, ko bi to zaslužile, a v tem primeru tudi ne bi mogle ostati docela nedotaknjene. Vse kaže, da je bil Sebenico skladatelj povprečnih kvalit, čigar dela niso naletela na navdušen sprejem s strani publike celo v času njegovega življenja. Če so naše teze o možnosti porekla skladatelja in pevca Giovannija Sebenica količkaj sprejemljive, potem stoji pred nami novo ime za zgodovino prispevkov jugoslovanskih narodov evropski glasbeni kulturi sedemnajstega stoletja. Ker pa za to razdobje ni mnogo naših imen, tudi ne bi smeli ignorirati nekega našega rojaka, pa tudi če je preživel vse svoje življenje izven svoje domovine.<sup>42</sup>

#### OPOMBE

<sup>1</sup> Kot je videti, se Sebenico prvič omenja v znanstveni literaturi kot Benečan v delu Jeana Benjamina de Laborda, *Essai de la musique ancienne et moderne*, Vol. III (Paris, 1780), str. 236. Kronološko se naslednja omemba nahaja v delu Francesca Caffija, *Storia della musica sacra nella capella ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797*, Vol. I (Venezia, 1854), str. 314. Te informacije so potem prešle v naslednje leksikone: F. J. Fetis, *Biographie universelle des musiciens*, Vol. VIII (druga izdaja, Paris, 1875), str. 2, Mendel, *Musikalisches Conversations Lexikon*, IX (1878), str. 200 in R. Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon*, IX (Leipzig, 1903), str. 125. V svojem znatno krajšem, toda samostojnejšem delu *Dizionario universale dei Musicisti*, Vol. II (Milano, 1929), str. 492, Carlo Schmidl ponavlja te podatke poleg novejših posameznosti.

<sup>2</sup> Giuseppe Marioni, »La capella musicale del Duomo di Cividale, *Memorie storiche Forogiuliesi*, Vol. XLVII (1956-57), (Udine, 1957), str. 159.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Dizionario Enciclopedico Italiano*, Vol. III (Roma, 1956), str. 521.

<sup>5</sup> Nuova Enciclopedia Sonzogno, Vol. I (Milano, 1953), str. 969, tudi Vol. III (1956), str. 3194 in karta teritorijev na str. 4030.

<sup>6</sup> *Zgodovina narodov Jugoslavije*, druga knjiga (Beograd, 1960), str. 519—521.

<sup>7</sup> Glej dela navedena v opombi 1. Glede Legrenzija glej MGG, VIII (1960), stolpce 478ff.

<sup>8</sup> Procuratori di S. Marco, Chiesa, Terminazioni, reg. 146, fol. 112 v. Za to informacijo se zahvaljujem g. dr. Mariji F. Tiepolo, ki je bila tako prijazna, da je v svojem pismu z dne 19. X. 1961 obvestila avtorja te razprave o nekaterih doslej neznanih podatkih iz beneškega arhiva. Da je bil Sebenico tenorist v katedrali sv. Marka, pričajo tudi dela, ki so navedena v opombi 1. Toda izhajajoč iz tega

podatka je Mendel v svojem leksikonu že pretvoril Sebenica v »Professor des Gesanges«.

<sup>9</sup> Po podatkih iz neobjavljenega Caffijevega rokopisa, ki se nahaja v biblioteki Marciana v Benetkah (Cod. Ital. Cl. IV, n. 747, 10465, f. 286). Razen tega podatka je dr. Tiepolova sporočila, da čeprav ni poznan točen datum Sebenicovega odhoda iz Benetk, pa je vsaj znano, da so bile volitve novih tenoristov v cerkvi sv. Marka dne 26. julija l. 1665 in 21. februarja l. 1666 (Terminazioni, fols. 124 v in 126 v).

<sup>10</sup> *Calendar of State Papers, Domestic Series, of the Reign of Charles II* (v naslednjih opombah skrajšano kot *State Papers*) for 1665—1666, Vol. V (London, 1864), str. 484: beležka iz junija l. 1666 o izplačilu mesečne plače Sebenicu in še dvema drugima glasbenikoma, ki so vsi vstopili v službo l. aprila tega leta.

<sup>10a</sup> *State Papers*, 1664—1665, Vol. IV (London, 1863), str. 273: 25. marca l. 1665 je bil izdan potni list Vincenzu in Bartolomeju Albriciju, da potujeta »abroad« in da se zopet vrnita. V dokumentu, citiranjem v opombi 10 se omenjata imeni teh dveh glasbenikov s pripombo, da sta ponovno vstopila v službo dne 1. oktobra l. 1665. To polletno bivanje v Evropi je vsekakor lahko nudilo priliko za potovanje v Italijo, kjer sta utegnila pripovedovati o svoji zaposlitvi, s čemer bi v tem primeru tudi snubila nove moči, ki bi se jima pridružile v Angliji. Dejstvo da se Sebenico in še dva muzika omenjajo v istem dokumentu, nas navdaja z mislijo, da je bila zveza med temi glasbeniki.

<sup>11</sup> Na primer, *State Papers*, Vol. VI (London, 1864), str. 245: 7. novembra l. 1666 je vložilo 22 muzikov prošnjo za izplačilo njihovih dohodkov, ki jih niso prejemale že več kot štiri leta in pol.

<sup>12</sup> *State Papers*, for Nov. 1667 — Sept. 1668, Vol. VIII (London, 1893), str. 364. O številu in razdelitvi muzikov v dvorni službi glej Edward Chamberlayne, *Angliae Notitia or the Present State of England*, 12. izdaja (London, 1682), str. 179, kjer je navedeno 62 redno zaposlenih muzikov, ki so razdeljeni v tri skupine: *Private Musick*, *Wind Musick* and *24 violins*. V prejšnjih izdajah tega dela, ki je podoben nekakšnemu imeniku dvornih uslužbencev (pregledal sem izdaje od 1669 do 1679), je navedeno samo število muzikov, ki je vedno isto. »Italijanska kapela« je morala biti del tako imenovane »Private Musick«.

<sup>13</sup> *The Diary of Samuel Pepys*, ed. by H. B. Wheatley, Vol. VIII (London, 1895), str. 119. Čeprav je izdajatelj tega dnevnika domneval, da gre tu za G. B. Draghija, je že Westrup pokazal, da gre za Sebenica, glej Westrupovo monografijo o Purcellu, London, 1960, str. 96. Glej tudi Westrupov članek: »Foreign Musicians in Stuart England«, *Musical Quarterly*, 27 (1941), str. 72.

<sup>14</sup> Henry Cart de Lafontaine, *The King's Musick* (London, 1909), str. 224, dokument datiran z dne 9. jul. 1670.

<sup>15</sup> *State Papers*, for 1670, Vol. X (London, 1895), str. 501.

<sup>16</sup> *The King's Musick*, str. 256.

<sup>17</sup> *State Papers*, for March—October 1673, Vol. XV (London, 1902), str. 425: Pass and Safe Conduct to Johannes Sebenico, an Italian, Master for eight [!] years of his Majesty's Italian music, who desires to return to his own country.

<sup>18</sup> *Ibid.*, str. 540.

<sup>19</sup> *Memoirs of Musick by the Hon. Roger North*, ed. by E. F. Rimbault (London, 1846), str. 95 in 96, z deformiranim imenom »Sabenco«. V novi izdaji tega teksta, *Roger North on Music*, ed. by John Wilson (London, 1959), str. 348, se Wilson sklicuje na Westrupa glede ugotavljanja identitete Sebenica. Rimbault piše v neki opombi o Sebenicu, da je ta neki italijanski glasbenik, ki je prišel v Anglijo z Marijo Este, kar pa je nemogoče, ker je ona prispela v Anglijo po Sebenicovem odhodu v Turin.

<sup>20</sup> Prva omemba tega se nahaja v Rimbaultovi opombi, ki je navedena zgoraj. Lafontaine, *op. cit.*, str. 463 in 464 prevzema to informacijo brez preverjanja. V Oxfordskem katalogu, G. E. P. Arkwright, *Catalogue of Music in the Library of Christ Church, Oxford*, I—II (1915—1923) ni niti enega imena, ki bi bilo blizu Sebenicovemu.

<sup>21</sup> Caffi, *op. cit.*, Vol. II, str. 31, od koder prevzemata podatek o Civaldu Fetis in Eitner, vendar pa je videti, da Caffi ni vedel za bivanje v Turinu, ker z izjemo Schmidla ostali pisci ne omenjajo tega obdobja Sebenicovega življenja.



<sup>22</sup> Za podatke in mikrofilme gotovih dokumentov v Turinu se pisec te razprave zahvaljuje direktorju Državnega arhiva v Turinu (Archivio di Stato — Torino), ki je bil tako prijazen, da je v dveh pismih z dne 19. oktobra 1961 in z dne 26. februarja 1962 dostavil iskane informacije.

<sup>23</sup> Cf. *Bibliografia storica degli stati della monarchia di Savoia*, urednika A. Manno in V. Promis, Vol. I. (Torino, 1884), str. 389, pod številko 5506: *L'Atalanta* reppresentata nel teatrino della Venaria Reale in occasione del Zappatto datto di S. A. R. a Madama Reale li 6. dicembre 1673, — In Torino 1673, per il Zapata, libraro di S. A. R., in 4<sup>o</sup>, stran 74. Opomba ob naslovu libreta se glasi: Musicato dal Maestro di Capella del Duca, Sebenico, in poesia del Bianco, segretario del Stato, di finanza e dei ceremoniali. Il teatro, le scene e gli apparecchi fuono eseguiti da Franco Mauro e da suo figlio Giovanni, Veneziani, architetti e macchinisti teatrali di S. A. R.

Poudariti je treba, da se ta libreto ne omenja v nobeni od meni poznanih italijanskih opernih bibliografij. Vse kaže, da glasba ni ohranjena, kolikor ni založena v kakšnem arhivu v Turinu.

<sup>24</sup> Sporočil direktor Državnega arhiva v Turinu v pismu z dne 26. II. 1962.

<sup>25</sup> Archivio di Stato, Torino, Patenti Controllo di Finanze, Vol. No. 154, fol. 91 in Vol. No. 157, fol. 124 v. Sporočil direktor arhiva v pismu z dne 26. II. 1962.

<sup>26</sup> Marie Jeanne Baptiste de Nemours je bila hči vojvode Charlesa Amadeusa, ki je bil ubit v dvoboju leta 1652. Leta 1665 se je poročila s Carlom Emmanuelom Savojskim, naslednjega leta pa je rodila edinega sina Vittoria Amadea II, ki je vladal od 1675 do 1732.

<sup>27</sup> Patenti Controllo di Finanze, Vol. No. 159, fol. 203, za mikrofilm tega dokumenta se zahvaljujem direktorju arhiva v Turinu. Obrobna beležka se glasi: »Il presente ordine s'è rifatto per lire 870 solamente com' in questo à folio 218. Havendo il Sebenico ricevuto in cambi dell'anello restituito alli orefici, lire 500.« Navedba v foliju 218 in 216 na koncu beležke kaže na potrebo preverjanja dokumentov v samem arhivu, kar pa avtorju ni bilo mogoče.

<sup>28</sup> Za datum tega pisma sporočil direktorja arhiva v Turinu v pismu z dne 19. oktobra 1961.

<sup>29</sup> Andrea della Corte v svojem prispevku »Vita teatrale e musicale« za članek o Torinu v *Enciclopedia Italiana*, Vol. 34 (1937), str. 39. Francesco Cognasso v svoji *Storia di Torino*, tretja izdaja (Milano, 1960), str. 347, omenja znamenito »kraljevsko kapelo« in poveča zaradi tiskovne pomote število muzikov na 73 (!).

<sup>30</sup> Knjiga *Catalogo dell'archivio di musica* (Torino, 1926), ki jo je uredil in izdal Andrea Della Corte, mi ni bila dostopna.

<sup>31</sup> O Ivanoviću in tej operi glej moj članek v ZVUK s tam navedeno literaturo.

<sup>32</sup> Sporočil direktor arhiva v Turinu v pismu z dne 26. II. 1962.

<sup>33</sup> Izvedbo te opere so zabeležili: Paolo Breggi, *Serie degli spettacoli rappresentati al teatro regio di Torino dal 1688 al presente* (Torino, 1872), str. 5; Giacomo Sacerdote, *Teatro Regio di Torino* (Torino, 1892), str. 40 in Schmidl, *op. cit.* Glej tudi Umberto Manferrari, *Dizionario universale delle opere melodrammatiche*, Vol. III (Firenze, 1955), str. 275. Ime libretista ni ohranjeno. Arnaldo Bonaventura navaja v svojem delu *Saggio storico sul teatro musicale italiano* (Livorno, 1913), str. 158, da je bila opera izvedena leta 1687, vendar ne navaja vira za ta podatek. Knjiga G. Robertija, *La Cappella Regia di Torino, 1515—1870* (Torino, 1880) mi ni bila dostopna za preverjanje podatkov.

<sup>34</sup> Cf. *Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna*, Vol. V: *Libretti d'opera in musica*, urednik Ugo Sesini (Bologna, 1943), str. 505, pod številko 5200; in O. G. T. Sonneck, *Catalogue of Opera Librettos printed before 1800 in the Library of Congress*, Vol. I. (Washington, 1914), str. 680

<sup>35</sup> Cf. Sesini, *loc. cit.*, pod številko 5201. Ta libreto kakor tudi to predstavo so zabeležili tudi naslednji bibliografi: G. C. Bonlini, *Le Glorie della Poesia e della Musica* (Venezia, 1730), str. 119, pod številko 282; A. Groppo, *Catalogo di tutti i drammi per musica recitati ne' Teatri di Venezia* (Venezia, 1745), str. 72 pod številko 285; *Drammaturgia di Lione Allacci accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV* (Venezia 1755), stolpci 575—576. Bonlini in Allacci omenjata, da je bila ta opera predhodno izvedena v Turinu, vendar pa nam glede tega manjkajo arhivski podatki.

Mimogrede povedano, navaja Allacci opero *Leonida in Sparta* (stolpec 481), ki je najbrž ostala nepoznana Bonliniju. Vse od Laborda pa do Manfredaria so vsi leksikoni zabeležili izvedbo te opere.

<sup>36</sup> Sesini ni objavil teksta posvetila. Citirano po L. N. Galvaniju (pseudonim za G. Salviolija), *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII (1637—1700)*, (Milano, 1878?), str. 50.

<sup>37</sup> Cf. *Allgemeine Deutsche Biographie*, VIII (Leipzig, 1878, str. 634—635. Glej tudi Clemens Cassel, *Geschichte der Stadt Celle*, Bd. I. (Celle, 1930), str. 184, 190, 221.

<sup>38</sup> Cf. Dehning, *Geschichte der Stadt Celle* (1891).

<sup>39</sup> Ta kakor tudi vsi naslednji podatki o bivanju v Čedadu izvirajo iz članka, ki je naveden zgoraj v opombi 2. Da je pisec tega članka povsem neinformiran o Sebenicovem bivanju v Angliji in Turinu pa tudi v Benetkah, se vidi po tem, da ne pozna niti ene njegove opere.

<sup>40</sup> Sporočila dr. Tiepolova iz Benetk.

<sup>41</sup> Marioni, *op. cit.*, str. 160.

<sup>42</sup> Dr. Tiepolova me je tudi opozorila na to, da omenja Cicogna v svojem delu *Iscrizioni veneziane*, Vol. II (Venezia, 1827), str. 151, nagrobni napis za nekega Gio. Sebenica in njegove naslednike. Napis naj bi se nahajal blizu cerkve Sv. Zaccarija. Na žalost to delo avtorju ni bilo dostopno, da bi preveril ta podatek kakor tudi eventualno leto tega napisa.

Poseben podatek k tej študiji z namenom podkrepiti možnosti, da je Sebenico izviral iz rodbine, ki je bila najbrž po poreklu iz Šibenika, predstavlja tudi primer Ivana Lukačiča, ki si je leta 1615 pridobil v Rimu naslov »Magister Musicae« in ki je ob tej priliki naveden kot *Joannes de Sibenico*. Cf. prikaz Plamenčeve izdaje Lukačičevih del v *Note d'archivio per la storia musicale*, Vol. XIV (1937), str. 319. Tudi citirano v članku »Musicisti dell'ordine Francescano dei Minori Conventuali« tudi v *Note d'archivio* Vol. XVI (1939), str. 190. Da vem, da gre v tem primeru za Lukačiča, se moram zahvaliti dr. Draganu Plamencu, ki je bil tako prijazen, da me je opozoril na ta podatek.

## SUMMARY

According to existing documentation, Sebenico was born in Carbolo (i. e. Carbolone) in the territory of the Venetian Republic. However, considering the fact that artists at this time often took the name of their birth place, it is possible that the composer was a native of Šibenik (Sebenico) in Dalmatia, and that his family may have fled before the Turks to Italy, while he was still a child.

Sebenico was probably a pupil of Legrenzi. In the year 1660 he became the »vice-maestro« of the cathedral in Cividale nel Friuli, and in 1663 was accepted as a tenor in the chapel of St. Mark's in Venice. From 1660 until 1673, Sebenico acted as chapel master and chorister at the English court in London. On the basis of newly discovered material we know that immediately upon his return to Italy in 1673 he took the post of *maestro di cappella* at the court of Savoy in Turin; in the same year his opera »L'Atlanta« was performed there. Of Sebenico's further activities as a composer we have no more information until the year 1689 when his opera »Leonida in Sparta« was given in Venice. In 1692 his opera »L'opresso sollevato« was produced, also in Venice. In the same year, he left Turin and became *maestro di cappella* in the cathedral in Cividale nel Friuli where he remained until his death in 1705.

The music of Sebenico's above-mentioned operas has apparently not survived, but we know that three of his church compositions are to be found in the archives of the cathedral of Cividale nel Friuli; their value is as yet not established. The fact, however, that Sebenico's compositions were never published would seem to indicate that he was a composer of only mediocre quality.

## O BACHOVSKI TROBENTI

Marijan Lipovšek

Miroslav Adlešič je v svojem velikem delu »Svet zvoka in glasbe« na kratko obdelal tudi problem bachovske trobente. Iz fizikalnega stališča ga je odlično pojasnil, s tem pa se je dotaknil najnovejših, prav izrednih dognanj o načinu igranja visoke trobente Bachovega časa. Ker pa problem le ni zgolj akustičen, čeprav je ravno akustično spoznanje — kar Adlešič pravilno poudarja — rešilo vprašanje in dokazalo način igranja teh visokih trobent, je vendar ostalo nerešenih še nekaj mnenj, ki jih ne smemo podcenjevati, ko gre za estetsko vrednost različnih inštrumentov, ki z njimi danes rešujemo naloge visokih trobentinih leg. Kakor je bil način igranja dolga leta glasbenikom nerazumljiv in je povzročal obilo razpravljanja, tako še vedno ni jasno, za katero rešitev naj bi se odločili, ko moramo izvajati skladbe s takimi zahtevnimi parti. Odločitev pa je precej bistvena za verno sliko te glasbe, ki sega preko vseh dob in slogov. Zato hočem s to kratko razpravo zajeti celotno vprašanje in ga osvetliti z različnih gledišč.

B a c h o v o ali bolje: bachovsko trobento imenujemo danes majhno trobento z ventili, to je tisti inštrument, ki nam omogoča izvajanje visokih leg trobentinega parta v mnogih skladbah iz dobe okrog 1650 do 1750, na primer v Purcellovih, Händlovih in Bachovih delih. Te visoke lege, v katerih se obseg uporabljene motivike in figur giblje pretežno v dvo- in tričrtani oktavi, so na naši običajni trobenti neizvedljive. Saj je v znanem drugem Bachovem Brandenburškem koncertu predpisan v prvem stavku za trobento (F) celo ton g<sup>'''</sup>, pa tudi sicer se tamkaj trobentini part pogosto drži lege okrog c<sup>'''</sup> do e<sup>'''</sup> in f<sup>'''</sup>. Tako tudi v mnogih drugih skladbah. Vendar pa bi ime »Bachova« trobenta moglo zavesti v zmotno, da so Bach in njegovi sodobniki prav s takim inštrumentom izvajali svoja dela. Oziroma, če že ne s tako majhnim inštrumentom z ventili, ki jih v tistem času še ni bilo in jih je iznašel, kot je znano, šele Blühmel v prvih letih 19. stoletja (1831),<sup>1</sup> pa vsaj z »n a r a v n i m« inštrumentom primerno manjše dolžine, s katero bi mogli lažje doseči tiste visoke lege. Vendar bi bilo tako sklepanje docela zmotno. »Bachovo trobento« je evropski simfonični inštrumentarij dobil šele proti koncu 19. stoletja, in sicer ob priliki prve izvedbe Bachove maše v h-molu, ki jo je dirigiral J. Joachim ob odkritju Bachovega spomenika v Eisenachu, Bachovem rojstnem kraju, 28. septembra 1884.

Znano je, da je Bachova velika dela prvi rešil pozabljenja šele Mendelssohn z izvedbo Matejevega pasijona 11. marca 1829. Od tedaj je v evropskem kulturnem krogu začelo rasti spoznanje o Bachovem pomenu. Izvedba prej omenjene velike maše v h-molu (Die hohe Messe, ime, ki ga je ta maša dobila šele v 19. stoletju) je bila prva izvedba po delnih Bachovih izvedbah samih,<sup>2</sup> zato se je tedaj prvič pojavilo vprašanje, kako naj bi izvajali predpisane visoke lege trobent.<sup>3</sup> Znanje o tem, kako so glasbeniki v prejšnjem stoletju to zmogli, se je do takrat že docela izgubilo. Joachimu je pomagal odlični trobentač Julius K o s l e c k (1825—1905), ki je bil član kraljeve kapele v Berlinu in učitelj za

trobento in pozavno na tamkajšnji visoki šoli, kjer je bil Joachim direktor. Kosleckova nova majhna trobenta z ventili v D<sup>4</sup> je bila od takrat v rabi za izvedbo večine starih klasičnih skladb, omogočila je torej njihovo izvedbo, ni pa mogla dati tiste barve in specialnega karakterja, kakor ga je Bach zahteval in kakor so mu ga mogli dati njegovi trobentači. Še več. Izkazalo se je, da so instrumentalne zasedbe v zvezi s trobentami tako nenavadne, da ostajajo problematične ali celo neizvedljive glede na dinamično različnost posameznih instrumentov med seboj in da so zato v zvočnem ravnovesju skoraj nedosegljive, čeprav so se visoke lege same s Kosleckovo trobento poslej pač dale izvajati. Spoznanje o vsem tem pa je med glasbeniki le počasi rastlo, saj so se tudi izvedbe Bachovih skladb le počasi programirale. Obenem pa je ta majhna trobenta, kakorkoli je že bila edina mogoča pomoč, s svojim nazivom »Bachova« povzročila zmedo v pravilnem historičnem imenovanju in pojmovanju tega vprašanja sploh.

Zgodovina trobente je nekoliko bolj zapletena, kakor nam jo navadno podajajo knjige o instrumentih. Pravilno nam jo npr. prikazuje Hans Kunitz (Die Instrumentation, Teil VII: Trompete, ki pa je za nekatere podatke precej vezan na Teil VI: Horn) in pa naš Miroslav Adlešič v svojem že prej omenjenem odličnem delu. Dejstvo je, da ni direktne razvojne črte od antičnih glasbil te vrste (tuba, lituus) do evropske trobente. Vzroki za to so manj specifično glasbeni kakor splošno zgodovinski zaradi razburkanih časov po razpadu rimskega imperija, torej bolj splošno kulturnega značaja in pa v upadanju sposobnosti, ki ni več znala biti kos tehnološkemu procesu vliivanja daljših kovinskih cevi iz tenke pločevine. Saj se je na primer po poročilih šele l. 1680 posrečilo viliti za rog dolgo, zaokroženo cev iz enega samega kosa. Toda konična rogova cev je povzročala izdelovalcem precej več težav kakor cilindrična ali vsaj pretežno cilindrična cev trobente. Zgodnji srednji vek je poznal instrument s tako kratko, ravno cevjo in ga je imenoval *claro* (clarion). Ker pa je bil obseg le premajhen, so si pozneje pri daljših instrumentih pomagali tako, da so več vzporednih cilindričnih cevi zvezali s kratkimi, polkrožnimi cevastimi nastavki in tako dosegli akustično enotno daljšo cev. Sicer pa razni primerki ohranjenih trobent v muzejih<sup>5</sup> kažejo, kako številni so bili poskusi, da spravijo razmeroma dolgo trobentino cev v primerno obliko, ki bi bila brez posebnih težav prilagojena zahtevam igranja. To velja tudi že za tedaj edino obstajajoče naravne trobente, ker bi bile sicer premalo priročne. Tem bolj pa bi bil ta problem pereč pri trobentah z ventili, ki morajo biti nameščeni na cevi v dosegu trobentačevih prstov ene roke in to na čisto določenih mestih. Toda tedaj, ko je trobenta prevzela ventile, je bilo vprašanje oblike cevi že davno rešeno in četudi so bili načini upogibanja cevi in njene dokončne oblike precej različni, ni bilo več problema, kako spraviti celotno dolžino v praktično upognjeno obliko. To so izdelovalci dosegli že precej zgodaj, saj je ta oblika v glavnem obveljala od konca srednjega veka pa tja do trobente z ventili. Vendar so bile še dolgo potrebne zunanje opore, ki so omogočale trobenti večjo trdnost (leseni, z vrstico prevezani vložki med posameznimi deli vzporedno tekočih cilin-

dričnih cevi, prav tako z vrstico prevezani tulci in vanje vtaknjeni povezujoči polkrožni deli). Proti koncu 17. stoletja pa so bile trobente že odlično in trdno izdelane. Poznamo jih v raznih uglasitvah.

Precej različna so bila imena. Dva od najvažnejših poročevalcev iz zgodnje dobe inštrumentov, Sebastian *Virdung* (*Musica getuscht und aufgezo-gen*, l. 1511) in Michael *Praetorius* (*Syntagma musicum — Theatrum instrumentorum*, l. 1620) imata za trobento sledeča imena — *Virdung*: *Feldtrummete* in *clareta*, *Praetorius*: *Trommer*, *Jäger-Trommer* in *Hölzern-Trommer*. Gotovo se že s tem ločijo trobente deloma po svojih nalogah (visoke — nizke lege) deloma pa po raznih vrstah. Ravno ta imenovanja pa so pri problematiki bachovske trobente precej značilna.

Kakor navaja že Adlešič, so imele v partiturah trobente različnih nalog različna imena in so prej navedena, nekakšna »obča« imena veljala bolj za vso skupino in za posamezne vrste kakor konkretno za posamezne naloge trobent. Izjema je bila *clareta*, ki je s svojim imenom kazala na uporabo v klarino-registru. Sicer pa so se trobente po svoji rabi imenovala: *zgoranja*, *najvišja* — *klarino*. Potem pa po vrsti: *quinto* ali *alto* — *alto e basso* ali tudi *principal* — *vulgano* ali *tenor* ali *principal* ali *toccato* — *basso*. Torej pet vrst trobent glede na zaporedno višino od zgoraj navzdol in glede karakterja njihovih nalog. Vendar je prizadevanje, da bi orkester poenostavili in staro, zborsko zasedbo opustili, pripeljalo do tega, da so bile kmalu okrog leta 1700 predpisane večinoma le tri trobente z imeni *klarino*, *principal* in *toccato*. Večinoma pa so se tudi ta imena opuščala in ravno Bach uporablja največkrat le besedo *tromba* za vse tri enako. Seveda pa jih loči po karakterju in nalogah, skladno z navado tistega časa.

Te trobente so bile v različnih uglasitvah, ki so zahtevale različno dolge cevi. Njihova srednja mera je bila okrog 2 m. Ker so bile to le trobente z naravno vrsto tonov, so jih skladatelji navadno predpisovali v tisti tonaliteti tj. uglasitvi, kakor je bila napisana skladba. Kako so se skladatelji glede tega omejevali, dovolj pove dejstvo, da Bach po svojem prihodu v Leipzig vse do smrti ni uporabljal druge kot le *D-trobento*. Sicer pa tonalitete, ki bi bile od *C-dura* zelo oddaljene, sploh niso radi uporabljali. Najpogostejše trobente so bile »angleška« v *G*, »franco-ska« v *F* in »nemška« v *D* in *C*.

Oblika trobent je bila povsem ista: dvakrat prepognjena cev, torej trije vzporedni deli približno enakih dolžin. Tretji, zadnji del cevi se je razširjal v odmevnik. Krožno zavita trobenta, ki ima v našem vprašanju tolikšno vlogo, pa je bila trobenta »druge vrste«, kakor bom pozneje pojasnil.

Različne vloge trobentinega parta so opravljali z različnimi ustniki, ki so bili tem globlji, čim nižji parti so bili predpisani in tem plitvejši in v premeru manjši, čim višje tone je bilo treba izvajati. *Eichborn* (1846—1918) v »*Trompete alter und neuer Zeit, ein Betrag zur Musikgeschichte und Instrumentationslehre*«, 1881, navaja sledeče mere klarino-ustnika: *zgornji* premer 18 mm, *globina* 8 mm, *širina* roba 6 mm, *odprtina* v dnu 3 mm. *Klarino* pomeni trobento za najvišje lege. *Altenburg* (*Johann Ernst*, 1736—1801, sin dvornega trobentača

J. Kasperja Altenburga) je l. 1795 objavil »Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter — u. Pauker-Kunst«. Za klarino pravi, da se razume s to besedo približno isto, kar imenujemo diskant pri pevskih glasovih, namreč »eine gewisse Melodie«, ki jo trobimo ponajveč v dvočrtani oktavi, in sicer visoko in svetlo. Principal je bil druga ali tretja, včasih so imenovali drugo tudi klarino II. Toccato pa je bila tista, ki je igrala ritmično enako ali zelo podobno kot tolkala, uporabljajoč le nekaj naravnih tonov. Za vzgled navajam pasus iz Hohe Messe (Gloria), kjer Bach uporablja tudi trombo I kot klarino in trombo II kot drugi klarino. Tromba III (toccato) pa ima med drugim take naloge.

Prim. 1.

Iz tega primera pač lahko vidimo, zakaj se je tretja trobenta imenovala toccato. Res igrajo tudi tu v nekaterih taktih vsi štirje instrumenti (tri trobente in timpani) ritmično enako. Toda medtem ko imata prva in druga trobenta (klarino in klarino 2. ali principal) prej ali pozneje še prave klarino-naloge, se tretja (toccato) drži v nižjih legah. Povedati pa je treba, da imenuje Bach tu vse tri instrumente enako, namreč z imenom tromba I., II. in III.

Vendar je ambitus tretje precej bolj svoboden in razširjen kakor pri drugih komponistih. Začetek »Cum sancto spiritu«, točka 11. te maše, se glasi za tri trobente takole:

Prim. 2.

v D

tr. I.

tr. II.

tr. III.

V teh taktih ima klarino — tromba I — kot najvišji 18. alikvotni ton, tromba II. 15. alikvotni ton, tretja pa 12. alikvotni ton. Če pomislimo, da je običajna «toccato», tromba III, uporabljala le alikvote od tretjega do osmega, potem tu lahko vidimo njeno razširjeno vlogo, saj seže ravno v tem primeru (v tretjem taktu) celo nad prvo. Toda naloga, kakor jih ima prva, nima tretja nikoli. Pravo »klarino« mesto je npr. tole (iz Glorije Bachove maše):

Prim. 3.

tr. I.  
(D)

Ker sega tudi druga trobenta (principal ali klarino 2.) v tej maši do zvenečega d<sup>'''</sup>, je jasno, da je Bach, kakor tudi današnji skladatelji, pojmoval trobento vedno bolj kot *enoten* instrument, ki v svojem ambitusu nima drugih meja mimo tistih, ki so določljive po naravnem zaporedju treh istih instrumentov, namreč takó, da prva (največkrat) igra zgornje lege, druga nižje, tretja še nižje, da pa po potrebi segajo njihovi obsegi tudi eden v drugega. Po tehničnih nalogaх trobentinih

partov v Bachovih delih vidimo, da so bile tedaj — kakor so danes — najtežje, eksponirane naloge pridržane seveda za zgornji glas, tj. za prvo trobento, nato za drugo, tretja pa ima najmanj zahtevne naloge in največkrat le barvno dopolnjuje temni zvok timpanov, kar je bilo že od nekdanj pogosto uporabljeno v akustični simbiozi. To je razvidno tudi iz prejšnjega primera št. 1.

Sedaj se seveda vprašamo, kako so trobentači te težke klarino-parte izvajali. Znano je, da so mnenja o tem precej različna in se od tedaj, ko se je vprašanje pojavilo, tj. od konca 19. stoletja naprej, ocene o kvaliteti tega igranja precej križajo in nasprotujejo.

Predvsem je treba vedeti, da je bila *s p l o š n a* uglasitev približno za pol tona nižja (415,3 Herzov). Tako je bil uglasen komorni a'. Kakšnih visokih naravnih trobent v Bachovem času *niso* uporabljali. In to ne samo tako kratkih, kakor so danes »Bachove« trobente, temveč tudi ne take dolžine, kakršne so danes naše običajne trobente (B, C). Zakaj šele četrta oktava alikvotnega zaporedja *velikih* trobent ima tisto diatonično lestvico, ki je potrebna za izvedbo klarino-partov. Hočes-nočes so morali uporabljati ravno *nizko* uglasene trobente z dolgo cevjo, s katero sta izvedljivi četrta in deloma peta oktava alikvotov, čeprav z velikimi težavami. Vrsta naravnih tonov te trobente, ki je njen osnovni ton veliki C, nam to takoj pojasni:

Prim. 4.

VELIKA MALA ENOČRTANA  
1.oktava 2.oktava 3.oktava  
aliquotov

DVOČRTANA  
4.oktava

TRIČRTANA  
5.oktava

(O prenizko zvonečem sedmem in štirinajstem tonu ter o previsokem enajstem in trinajstem v tej vrsti in o problematiki v zvezi s klarino-igranjem ob tem, glej Adlešič, str. 521.)

Nizka trobenta je torej mogla s svojimi naravnimi toni doseči tisto območje, kjer se ti toni nahajajo v primernem zaporedju, da so mogoči smiselni motivi in figure. Medtem pa ima naša sedanja navadna trobenta v C svoj osnovni ton za oktavo *višje* od one stare velike trobente, torej mali c. Njen zračni steber je povprečno še enkrat krajši. Toda z navadnim ustnikom in s sedaj običajno menzuro cevi, ki je preračunana na polno zvonečo srednjo in srednje-visoko lego, pač ne moremo dosežati visokih klarino-tonov, kvečjemu posamezne okrog c<sup>'''</sup>, predvsem



z ožje menzurirano jazz-trobento, pa niti ta niti običajna simfonična tonsko ne zadostujeta in nimata klarino-zvoka.

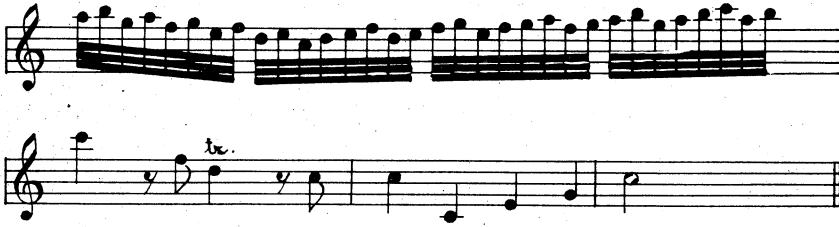
Bolj primerne so majhne bachovske trobente z ventili, ki jih poznamo, kot smo rekli, od konca 19. stoletja naprej. Te so uglasene večinoma v D (pa tudi v Es, F itn.) in imajo seveda drugačne tehnične možnosti kot stare klarine, saj izvajajo visoke tone s kombinacijo naravnih tonov in ventilov. Ti omogočajo na isti način kakor pri običajnih nižjih simfoničnih trobentah zadevanje poljubnih tonov njihovega obsega. Naravni toni so tu razvrščeni tako, da je npr. pri visoki F-trobenti, ki jo uporabljamo za izvedbo drugega Brandenburškega koncerta, 'ton g'" — najvišji ton, ki je bil napisan za trobento<sup>7</sup> — komaj devet naravni ton. Iz tega vidimo, kako drugače je mogoče izvajati s temi trobentami klarino-lege. Vendar rešujejo »bachovske« trobente samo tehnično doseganje klarina, ne pa tudi tonskega. Pozneje bomo videli, kako se v tem križajo mnenja in kako različno strokovnjaki ocenjujejo estetski dosežek, tj. barvo in dinamiko majhnih trobent v primeri s pravim klarino-tonom starih velikih trobent. Te so dosegale klarino-lege z ožje menzurirano cevjo in z ustnikom, ki je s svojim prej opisanim profilom omogočil, da so lažje in bolj zanesljivo izvajali visoke alikvote. Njihova vrsta je, kakor je razvidno iz primera 4, od osnovnega tona naprej vedno bolj gosta. Prva oktava nima nobenega vmesnega tona, druga dva, tretja štiri, četrta pa že diatonično tonsko lestvico, tj. od osmega do (ekskluzive) šestnajstega tona, ki začenja peto oktavo. Toda klarino-naloge so se gibale tudi v tej peti oktavi, tj. do 20. in 22. alikvotnega tona. V tej oktavi je že 16 alikvotov. Od 13. alikvotnega tona naprej se namreč alikvoti kromatično, višje pa še gostejše (četrtrtonske) zaporedno razvrščajo. Akustično razlago in nadrobno tolmačenje je pregledno dal Adlešič v svojem Svetu zvoka in glasbe.

Ni pa šlo le za doseganje teh tonov nasploh, temveč tudi za virtuosno igranje v hitro si sledečih, majhnih notnih vrednostih. Na E. G. Haussmannovi sliki, ki predstavlja znamenitega Bachovega klarinista Gottfrieda Reicheja, drži ta v roki list z domnevno sledečim odstavkom (»Abblasen«, kakor so to tedaj imenovali, namreč nekaj značilnega, virtuosnega, težkega odtrobiti):

Prim. 5.

*Allegro*





Še vse težje kakor take prazne figure, s katerimi so dokazovali svoje znanje, pa so bile muzikalno-tehnične naloge npr. v že omenjenem Bachovem Brandenburskem koncertu, njegovi tretji orkestralni suiti in drugod. Da so klarinisti to dobro izvedli, so poleg ozke cevi in poleg že opisanega ustnika, ki je omogočal preciznejšo oporo ustnic, potrebovali za to tudi izredno veliko posebne vaje, se pravi, morali so se specializirati. Igranje klarina je bila tedaj posebnost, a precej pogostna. Part prve trobente je bil tolikokrat pisan za klarino, tj. tako visoko in težko, da so morali prvi trobentači-klarinisti biti stalno zanj uvežbani. Ne moremo si misliti, da bi sicer mogli te naloge izvajati, zakaj poleg višine, hitrosti in težkih figur, je prišla še tale težava: ker izvajamo pri tem alikvote v črti in peti oktavi, kjer so tesno drug ob drugem, je razlika v pozicijah ustnic tako minimalna, da en ton le prerad zdrkne v drugega, preciznost teh pozicij mora torej biti kljub minimalnim razlikam dovršena, da je igra čista. Skoraj nerazumljivo je, kako se je dalo to doseči, saj je ravno to ogrožalo kvaliteto igranja in kakšna je bila ta, je pravzaprav še sporno.<sup>8</sup> Eichborn pravi, da so včasih toni klarinistov spodrsnili, ker so taka mesta pač tvegana in da tega nihče ni jemal za hudo. Pravi, da so sicer tudi med klarinisti bili veliki umetniki občudovanja vredne tehnike, sile in vztrajnosti na svojem tako upornem instrumentu, da pa bi danes kmalu izgubili svojo veljavo, če bi jih poslušali. (Misli: spričo današnje tehnične dovršenosti na manjših trobentah). Vendar je k temu že treba reči, da bi Bach in Händel ne predpisovala vedno znova tako težkih partov prvim klarino-trobentam, če bi jih ne bilo mogoče dobro izvajati. Kar pa zadeva »upornost« trobente, ki o njej govori Eichborn, tole: on namreč meni, da v teh višinah niti s klarinskim ustnikom niti pri kakšnem drugačnem ustniku ne moremo govoriti o »tonu«, češ, »od tona a'' naprej izgublja zvok trobente svojo polnost, mehko in zveni ostro, surovo, suho, trdo in stisnjeno ter je brez vsakega muzikaličnega čara. Ta lega je dosegljiva le, če se odrečemo lepoti in polnosti zvoka...«

Eichborn je moral navezati svoje mnenje in izkustvo na tedaj obstajajoče trobente, ki nikakor niso bile »majhne« bachovske trobente, saj je Kosleck šele tri leta po izidu Eichbornove knjige (1881) praktično uporabil to novo majhno trobento (1884). Eichborn je sicer nekaj let pozneje še enkrat govoril o tem problemu (Das alte Clarinblasen auf Trompeten, 1894), toda prej navedene besede se nahajajo v prvem njegovem delu (Trompete alter u. neuer Zeit...) in tudi pozneje Eichborn svojega mnenja ne spreminja. Pa ne samo majhnih trobent tedaj ni

bilo, tudi starih dolgih naravnih trobent z osnovnim tonom veliki C niso več uporabljali. Opuščali so tudi velike trobente z ventili in vedno bolj uporabljali le manjše, to je sedanje velikosti, seveda opremljene z ventili. Karakter velikih starih naravnih trobent pa je drugačen in novejša dela govore večinoma s simpatijo o klarinskem registru, ki so ga dosegale v svoji četrti in peti oktavi.

Kar zadeva obvladanje inštrumentov v Bachovem času, je značilna Scheringova pripomba, ko pravi: »V presoji obvladanja cinkov, trobent, pozavn in rogov ne smemo preslabo soditi o muzikih okrog Bacha. Manj dobri pa so bili na pihalih in godalih.« — Na drugi strani pa je tudi res, da si Bach ni mogel privoščiti kdo ve kako izdelanih izvedb. Schering pravi, da ni bilo misliti, da bi skladbe izpilili do tiste stopnje, ki ji danes pravimo koncertna zrelost. Saj je morala za izvedbo zadostovati ena sama skušnja, in to ob sobotah popoldne po zadnji cerkveni moteti. Vendar se ta pripomba nanaša bolj na ansambelsko kakor na solistično igro. O tem, da je npr. Gottfried Reiche odlično obvladal trobento, skoraj ne moremo dvomiti. Pripoveduje se, da je umrl zaradi naporov pri izvedbi Bachove kantate »Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen«, oktobra 1. 1734. Vendar bo bržkone bolj pravilna misel, da je 67-letni mož umrl zaradi strupenega dima bakel, ki so jih nosili v sprevodu in ki so gorele v dvorani, pa vsekakor tudi zaradi naporov svojega poklica, ki so ga oslabili. Kako pa so ti odlični muziki živeli, naj pojasni Scheringova pripomba, da so mérila stanovanja mestnih piskačev, med katere se je prišteval tudi Reiche, v tako imenovani »Stadtpfeiffergässlein«, v obsegu le 14 komolcev (Ellen). Eden od teh bednih stanovalcev je bil tudi Reiche.

Ponekod naletimo na mnenje, da sta obvladala klarino dva trobentača. Bila da sta na voljo koncertist in ripienist in sta si torej naloge razdelila, s tem pa napore nekoliko olajšala. Tudi Kunitz pravi »auch lösten sich oft mehrere Spieler in der Ausführung dieser Stimmen ab«. Treba pa je pomisliti, da so bile razmere v kantoriji sv. Tomaža v Leipzigu zelo skromne in pri izvedbah glasbe v štirih cerkvah, obenem ali zapored, nikakor niso dovoljevale dveh glasbenikov za naloge enega samega inštrumenta. Denarne in »kadrške« možnosti so bile premajhne, enako tudi v posvetni glasbi.

Vendar se mnenja strokovnjakov v oceni klarino igranja zelo razhajajo. Monk (Christopher W. Monk, The Older Brass Instruments, enajsto poglavje v knjigi: Musical Instruments through the ages, by Anthony Baines) pravi: v klarino-registru ima naravna trobenta posebno lep ton. Seveda smo vajeni slišati klarino-part v Purcellovih, Bachovih in Händlovih delih, izveden z veliko spretnostjo in tonsko lepoto na modernih instrumentih, ki pa so čisto različni od onih starih. Prava trobenta (Monk misli tu staro naravno trobento v nasprotju z moderno majhno bachovsko trobento) se v orkestrih redko čuje. Moderni inštrument se zvočno težko podreja, a prava trobenta je v zvoku (barvi) bogatejša in igravec se mora potruditi za drugačen slog igranja. Če jo preglasno igramo, se v spodnjem registru zlomi, v visokem pa kriči. Nasprotno pa bo ob primerni dinamiki imela jasen zvok, sličen flavti,

ki je očarljiv in se čudovito prilega manjšemu zboru pevcev ali inštrumentov. Tudi zmerno močnega solopevca ne bo preglasila. Bach je napisal več arij za pevski glas in za dve ali tri trobente, teh kompozicij pa se sedaj izogibamo zaradi problemov zvočnega ravnovesja. Tudi dvomi in ugibanja zaradi trobentinega parta v drugem Brandenburškem koncertu so nastali iz istih vzrokov. Instrument, ki sta ga igrala Gottfried Reiche in Valentin Snow (ta je bil znameniti Händlov klarinist), pri navadnih skladbah ni bil nič posebnega, pač pa se je izkazal v solističnih partijah ter je zvenel tako jasno in mehko, kakor je le bilo želeti. Mogli so ga igrati visoko, enakomerno in izenačeno, ne da bi se bili izgubili zanesljivost zadevanja in polnost zvoka. Nižji, principalni register trobente pa so gojili in izvajali drugi trobentači.

Že omenjeni Kunitz je drugega mnenja. Pravi, da ni kaj ugovarjati proti rabi majhnih modernih bachovskih trobent (D, Es, F in drugih), ne s stališča zvoka niti zaradi tehnične izvedbe. Osnovni, specifični, tj. s kotlastim ustnikom dobljeni trobentin zvok se s tem ne spremeni. Kunitz zato meni, da naj bi obveljala pri tem enaka stališča kakor za rabo modernih oboj in angleškega roga v Bachovih delih, ker gre tudi pri tem za rabo istih, toda zvočno in tehnično izboljšanih inštrumentov. Da so dosegli z dolgim zračnim stebrom stare naravne trobente višino do dvajsetega ali celo dvaindvajsetega alikvotnega tona, so morali uporabljati ozko menzuro in klarinski ustnik, s tem pa so spremenili zvočno barvo (isto meni tudi Eichborn). Pri modernih majhnih visokih trobentah je treba sicer tudi uporabljati plitve ustnike, a ne izrazito klarinskih. Tako dobimo z njimi močnejši in polnejši zvok, ta pa je ustrezen pri današnji številnejši zasedbi godal in pevcev. Ker izvajajo majhne trobente, kot je bilo že povedano, visoke tone s kombinacijami ventilov in naravnih tonov, nima izvedba klarinskih leg s temi trobentami v tehničnem pogledu s prejšnjim »igranjem klarina« nobene zveze več. S tem, da lažje dosežemo visoke tone, se družijo tudi večja zanesljivost v zadevanju, ker ima naravna skala alikvotov v nižjih oktavah seveda manj tonov, med njimi pa večje razdalje, torej so alikvoti, ki jih potem na različne načine v kombinacijah vseh treh ventilov znižujemo, lažje in bolj zanesljivo dosegljivi, s tem pa je seveda igra čistejša. Tudi ni treba uporabljati posebnega ustnika. Že nekoliko ožje menzurirani omogoča mehkejši in polnejši ton, kakor pa so ga mogle dati stare naravne trobente. Po vsem tem ni treba, da bi posegli nazaj na prejšnjo tehniko igranja klarina, ker je čista tehnika klarina mogoča le na nizko uglašeni trobentah, dolgih, ožje menzuriranih in opremljenih s klarinskim ustnikom. Bilo bi zgrešeno v ta namen znova posnemati one stare inštrumente in s tem ponovno vzbuditi tehnične težave, ki jih je iznajdba ventilnega sistema odpravila in premagala.

Kakor vidimo, je Kunitzovo mnenje prav nasprotno od Monkovega. Naj navedem še enega strokovnjaka: Helmut Kirchmeyer poroča o tem problemu v *Neue Zeitschrift für Musik* (April 1961) takole:

S tako imenovanimi bachovskimi trobentami je bila dosežena sicer občudovanja vredna zanesljivost v zmagovanju visokih klarino-leg, vendar le na račun zvočne izbranosti. Kot drugod je bila tudi tu večja tehnična

zmogljivost plačana z nezaslišano izgubo zvoka. Tretja oktava teh trobent (primerjaj razlago na strani 63) je odločno premočna in preveč toga. Zvok brezobzirno prodira tudi skozi najmočnejši orkester in se ne meša z nobeno drugo instrumentalno barvo. Zlasti se je to poznalo in občutilo pri snemanjih na plošče. Kirchmeyer pripoveduje, kaj vse so delali in poizkusili, da bi dosegli vsaj približno zvočno ravnovesje: trobente so sordinirali, jih postavljali stran od drugih instrumentov, celo v stranske prostore in na galerije, ojačili so drugi ansambel, poskušali z dodatnimi mikrofoni, montažami in tako naprej.

V pojasnilo te problematike naj navedem primer iz Bachovega Božičnega oratorija, točka 8, z zasedbo: trobenta, prečna flavta, godala, fagot, continuo (orgle) in bas-solo. Ta odstavek ni kakšen velik Tutti, temveč ima naslov Arija.

Prim. 6.

The image displays a musical score for Example 6, consisting of two systems of staves. The first system includes five staves: Tromba (D), Fl. tran. vl., Vi II, Viola, and Fagotto continuo organo. The second system includes five staves: Fl. tran. vl., Tromba (D), Vi II, Viola, and Fagotto continuo organo. The music is in 2/4 time and D major. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

Ta odstavek, inštrumentiran za moderno trobento, bi bil zgled za neprimerno inštrumentacijo, ker se flavta in trobenta nikakor ne moreta zvočno ujeti in uravnovesiti, zlasti v nižjih legah flavte ne, medtem ko tam trobenta obdrži svojo polnost. Trobenta bi nasilno izstopala, seveda tudi v zgornjih legah.

Tudi drugi Brandenburški koncert je zelo problematičen. Zasedba: trobenta (v F), flavta, oboa, violina, vsi štirje kot koncertantni inštrumenti, spremljajo jih godala in čembalo. Ker Bach običajno zelo točno navaja za flavto karakteristiko »traverso«, kadarkoli želi, da je to prečna flavta, je upravičeno mnenje, da je tu mislil na kljunasto piščal (Blockflöte, flûte à bec, flauto dolce), kakor je tako tudi v četrtem Brandenburškem koncertu. Zato tudi Charles Sandford Terry v svojem natančnem delu »Bach's Orchestra« navaja tu uporabo kljunaste flavte. Kako je potem njen malce majavi, slabotni glas mogoče spraviti v sklad z zvokom trobente, pa celo oboe, ki ima še vedno veliko večjo tonsko substanco kakor kljunasta flavta, je za nas uganka. Zato pravi Kirchmayer: cel štab dirigentov, interpretov, snemalcev in tonskih mojstrov se je mučil z nerešljivo nalogo, da bi spravil trobento (mišljena je majhna moderna bachovska trobenta z ventili) v zvočno ravnovesje z drugimi inštrumentalnimi barvami in dinamičnimi možnostmi, da bi kdo ne prišel na misel, da se je Bach šalil, ko je pustil kljunasto flavto koncertirati s trobento.

In sedaj nam ravno Kirchmayer pojasnjuje zadnje izsledke in dognanja o problemu klarina. Ta njegov zanimivi članek ima naslov: »Rekonstrukcija bachovske trobente«.

Zahodnonemška skupina radijskih postaj (Köln) je od l. 1955 naprej skušala z vso temeljitostjo ustvariti inštrumentalni ansambel, ki bi kolikor mogoče verno izvajal tako imenovano staro glasbo. Glavna vprašanja niso bili samo inštrumenti, temveč prav tako način izvedbe in seveda tedanji slog, ki so se mu morali čim bolj približati. Zakaj priznati moramo, da natančnega o tem slogu še vedno precej malo vemo. Saj se to odraža na primer v neverjetno različnih obdelavah, priredbah in interpretacijah te stare glasbe. Dinamika, tempo, fraziranje, izraz, vse to je še dokaj negotovo in naši pojmi o tem so precej megleni. Tudi slog je odvisen od materiala, s katerim se manifestira, in treba je bilo ugotoviti, kako je bilo mogoče izvajati skladbo v pogojih, ki so tedaj veljali. Dolgoletno raziskovalno in eksperimentalno delo pa je rodilo lepe uspehe, čeprav so bile ovire znatne.

Glede gradnje inštrumentov je bilo treba bistroumno pogoditi način izdelave, saj so nekdaj mojstri ob pomanjkljivi patentni zaščiti svojim zaupnikom, bodisi sinovom, bodisi pomočnikom, ki so jih imeli za vredne tega, izročali svoje načine izdelovanja le kot neke vrste tajno znanost, tajno spretnost, ki ni bila skoraj nikoli zapisana ali zabeležena, saj tega niti ni bilo treba. Ker je šlo to izročilo ustno iz roda v rod, se je v teku let znanje o tem izgubilo, kakor hitro so prihajali na dan v rabo novi ali spremenjeni inštrumenti in so stari prenehali veljati. Ravno za klarino-trobente je trajalo zares poldrugo stoletje ali morda celo več, preden so dohnali, kaj je bilo pravzaprav z njimi. Drugi inštru-

menti so bili manjši problem. — Sicer je Kölnski simpozij o gradnji instrumentov l. 1955 izpadel čisto negativno. Kirchmayer pravi, da celo najuglednejši predstavniki te stroke niso vedeli dosti povedati. Zato je Radio Köln delal na svojo roko naprej in razen na univerzah je bilo storjenega izredno mnogo znanstvenega raziskovalnega dela na tem področju.

Poleg godal, ki niso povzročala večjih težav s svojimi znanimi starimi menzurami, je bilo treba zgraditi ali prirediti tudi pihala, ki so jih izdelali predvsem po vzorcih sedaj še ohranjenih starih tovrstnih instrumentov. Ker so se konstrukcije menjale od mojstra do mojstra, pa tudi pri enem samem mojstru v teku letu, ker je obstajala obilica novosti, ki so jih skušali uvesti pri teh tako občutljivih instrumentih in ker poznamo zato celo vrsto različnih vzorcev, se je bilo precej težko odločiti, kateri so uporabni, kateri ne, namreč kateri so bližji zvočnemu idealu tistega časa. Vendar so tudi tu rešili nalogo precej zadovoljivo in Capella Coloniensis, kakor se je imenoval novi ansambel starih instrumentov, je končno lahko koncertirala s starimi prečnimi in kljunastimi flavtami, oboami, fagoti, dulcijani, cinki, ukrivljenimi in naravnimi rogovi in z godali starih menzur. Vsi ti instrumenti so bili seveda uglašeni primerno nižje, kar je dalo zelo mehak, zastrt ton.

Toda vsi poizkusi, da bi oživili staro umetnost klarino-igranja na trobentah, so spodleteli. Kazalo je — ravno nasprotno, kakor trdi Eichborn — da so današnje sposobnosti trobentačev manjše in da ne dosegajo virtuozne tehnike trobentačev stare klarino-umetnosti, saj si nihče ni znal razlagati, kako so pravzaprav igrali.

Ob tem se Kirchmayer dotakne tudi vprašanja, zakaj je ta umetnost propadla, in sicer prav po letu 1750, z Bachovo smrtjo in zakaj se je izgubilo poznavanje klarino-tehnike. Tu navajam še nekaj drugih pogledov na to vprašanje, ne samo Kirchmayerjevih. Kirchmayer trdi, da uporaba klarina ni bila posebna značilnost Bachovega časa, temveč da je tedaj celo že pojenjavala. Vzroki za to naj bi bili stilistično-kompozicijski. Z razvojem sonate, ki je takrat vzcvetela, ta oblika ni več dopuščala, da bi se instrument omejeval na eno tonaliteto oziroma na samo njihovo pičlo število (pri tem so mišljene tako modulacije in prehodi v druge tonalitete v teku sonatne oblike same, njenih ostalih stavkov, kakor tudi vedno večje poseganje celotne oblike v druge tonalitete, izven običajnih z majhnim številom višajev in nižajev). Specializacija v klarinu je bila posebnost v najvišjem pomenu besede. Če se je torej trobentač moral sproti prilagajati igranju tudi v drugih tonalitetah, kar je lahko dosegel le na različno dimenziranih in tudi z nekoliko drugačno tehniko igranih instrumentih, je moral opustiti tisto posebno specializacijo, ki ga je usposabljala za klarino-igranje. Vedno bolj so se omejevali na srednjo lego in na stereotipne figure trobentinega parta, ki so nam vsem dobro poznane iz klasične glasbe, obenem pa so poskušali to srednjo lego zvočno čim lepše izoblikovati in izdelati. Toda to so mogli doseči le z globljimi ustniki, na katerih je tehnika spet malo drugačna, a so ob tem izgubljali sposobnost za igranje klarino-leg.

Toda to niso edini vzroki za tako nenaden upad klarino-tehnike. Že omenjeni Monk je mnenja, da so vplivali na to tudi sociološki razlogi: v zmedbi po francoski revoluciji je propadlo mnogo manjših dvorov, ki so vzdrževali svoje orkestre, med njimi tudi klariniste. Če ob tem vemo, da je veljala ravno v drugi polovici 18. stoletja prejšnja glasba (pred 1750) res za starinsko in da je bil ves splošni in osebni interes obrnjen v novo nastajajočo glasbo, postaja razumljivo, da umetnost klarina ni imela nobene vzpodbude niti možnosti za razvoj in obstoj, saj tudi ni bilo zanjo ne starih ne novih malog več. Sicer pa tudi Monk potrjuje z drugimi besedami to, kar meni Kirchmayer, da so bili z novimi nalogami domala vsi trobentači postavljeni pred odločitev, da so se morali prilagoditi novim zahtevam. Pri tem so pač opustili naporno vajo in naporno prizadevanje za klarino-igranje. Zanimivo je, da je npr. W. A. Mozart preinštrumentiral Händlovega Mesijo, a pri tem opustil vse visoke klarino-tone. Teško je reči, ali klarino zvok, namreč pravi, baročni klarino-zvok konec 18. stoletja ni več ustrezal okusu ali pa ga niso več znali realizirati in so ga zato opuščali.

Klarino pa sta pojasnila Otto Steinkopf in Hellmuth Finke. Steinkopf je fagotist v Capelli Coloniensis in dober praktični znanstvenik na akustičnem področju, Finke pa je izdelovalec inštrumentov iz Herforda. Steinkopf je v Frankfurtu našel neko staro naravno trobento, ki je imela na določenem mestu v cevi okroglo luknjico, približno 3 mm v premeru. Steinkopf, tako poroča Kirchmayer, si je že prej ustvaril teorijo, ki je bila s tem potrjena. Ta luknjica je namreč narejena ravno na tistem mestu, kjer se tvorijo tresljajni vozli trobentinih tonov. Ker je o tem Adlešič dal dobro in lahko razumljivo razlago, ne bom ponavljal vsega tega, čeprav je to odločilno za spoznavanje o igranju klarina. Akustično dejstvo je, da imajo vsi lihi alikvoti v sredini centralni tresljajni vozle (Adlešič pravi temu pravilneje »valovni vrh«). Brž ko ga uničimo — s tem, da naredimo tam majhno odprtino — eliminiramo te tone. S tem pa damo obenem sodim alikvotom možnost, da se zlasti v visokih legah, kjer se alikvoti tesno vrste drug ob drugem, neprimerno bolj zanesljivo oglašajo — ker nimajo ob sebi — med tem izločenih — sosednjih tonov. V tej luči in ob teh spoznanjih pa je seveda razumljivo, da je bilo mogoče neprimerno lažje izvajati klarino-lege. Zakaj tudi za sode tone je mogoča eliminacija, dasi ne tvorijo centralnega nihajnega vozla. Treba je navrtati cev tamkaj, kjer izločimo kolikor mogoče veliko število teh sodih tonov, ne da bi pri tem prizadeli druge, zaželene naravne tone. Zato je — tako meni Kirchmayer — točno mesto, kjer bo izdelovalec navrtal cev za sode alikvote, vedno stvar intuicije, spretnosti in posebnega mojstrstva.

Če torej trobentač odpre luknjico za lihe tone, se le-ti ne oglašajo in s tem v določenih pozicijah, ki si sledijo s tisto hitrostjo, kakor se luknjica odpira in zapira — torej praktično poljubno hitro — sodim tonom omogoči, da se precizno oglašijo. Če pa nasprotno odpre luknjico za sode tone, jih precejšnje število izloči. Na inštrumentu, kakor ga je potem izdelal mojster Finke po Steinkopfovih idejah, se ti eliminirani sodi alikvoti nahajajo ravno v klarino-legi. Nevarnost da se ton prelomi



in zdrsne v sosednjega, je zares odstranjena, če upoštevamo siceršnjo spretnost in uvežbanost trobentača. Tako je problem klarino-igranja rešen.

Take trobente so v Nemčiji prvič uporabili januarja 1961, vendar so posebej za Capello Coloniensis narejene in v splošni prodaji še ne bodo tako kmalu. Tudi zato, ker so s i c e r ostale vse težave klarino-igre, namreč problem igranja na klarinskem ustniku in s tem določena specializacija.<sup>9</sup>

Deloma je s temi spoznanji rešeno tudi vprašanje kvalitete igre iz tistih časov. Lahko si sicer mislimo, da spričo vsesplošne slabe priprave niso bili kdovekaj natančni glede čistote tona, če niso bili niti glede drugih osnovnih zahtev interpretacije, vendar so tedanji mojstri-trobentači z uporabo izločevanja enih ali drugih alikvotov pač mogli neprimerno bolj čisto izvajati klarino-naloge, kakor bi jih mogli brez tega. Za dobre umetnike, ki jih je bilo sicer najbrž manj kakor dandanes, ker tehnična dognanost ni bila tako splošno razširjena, pa lahko z gotovostjo trdimo, da so bili prvovrstni.

Drugo vprašanje je, kaj naj bi sedaj uporabili, če hočemo izvajati skladbe s klarini. Iz doslej navedenega vidimo sledeča mnenja:

klarino-lega zveni (s starimi trobentami) trdo, suho stisnjeno — mehko, polno blagglasno;

majhne trobente dobro nadomeščajo stare inštrumente, tako dobro, da nam ni treba misliti na obnovo naravnih trobent in klarinov;

majhne trobente ne dajejo ustrezne barve klarino-leg, so ostre in prekričijo orkester.

Ker so to ravno nasprotujoča si mnenja, se moramo pri morebitni izvedbi Bachovih in drugih del, ki zahtevajo klarine, odločiti, kako bomo to izvajali. Po vsestranskem preudarku lahko rečemo:

majhne trobente so kar dobro nadomestovale stare klarine. Bile so dosedaj edina pomoč za njihovo izvedbo, res pa so nekoliko preglasne in se ne stapljajo zelo dobro z drugimi inštrumenti. Pretirano je trditi, da tako zelo istopajo, čeprav idealnega ravnovesja ne dajo. Vsak more za primer poslušati gramofonski posnetek drugega Brandenburškega koncerta v izvedbi berlinskega komornega orkestra (Hans v. Benda, klarinist Horst Eichler), kjer ima klarino tisti sloki, tenki, posebni ton, kakor mora biti v spajanju s flavto, oboo in violino. Res pa je tudi tu klarino nekoliko premočan. Seveda ne vemo, kakšna tehnično-akustična sredstva so snemalci uporabljali.

Dalje: zagotovo so stare klarine stilno ustrežnejše in se barvno bolje spajajo. Toda če bi jih imeli, bi morali za res dobro izvedbo najti trobentača, ki bi se klarino-igranju posvetil. To pa je posebno v naših razmerah skoraj nemogoče, zakaj nikoli ne bo tak specialist za svoj študij dovolj angažiran, saj bi moral, kot kaže, opustiti vsako drugo delo za več mesecev, pa še potem ima veliko težjo nalogo, kakor pa če bi uporabljal majhno bachovsko trobento, ki se je več ali manj naglo lahko nauči vsak dober trobentač.

Uporabljali bomo torej majhne bachovske trobente z ventili, medtem ko bodo stare klarine ostale privilegij posebnih združenj, ansamblov

ali kapel, ki se bodo specializirale za staro glasbo. Če bomo povečali ostalo zasedbo instrumentov (godal) in pevcev, kar že tako večkrat delamo, potem bodo majhne trobente nekako ustrezale. Čeprav ne tako vzorno kakor klarine v tistih davnih dneh, bodo vendarle realizirale zvočno podobo, ki si jo je zamislil ustvarjalec.

Nerešljiv problem pa bi bil, če bi hoteli izvajati drugi Brandenburški koncert s to majhno trobento in s kljunasto flavto. V mnogih izvedbah tega koncerta nadomeščajo kljunasto flavto s prečno, ki je z njo akustično spajanje majhne trobente veliko lažje.

Treba pa se je ravno ob tem pomeniti še o neki zadevi: Na Haussmannovi sliki, ki sem jo prej omenil, drži G. Reiche v roki krožno zaviti inštrument, za katerega so ugibali, kaj bi neki bil. Celó Kirchmayer v svojem artiklu obširno utemeljuje, zakaj ne more biti ta inštrument rog (ker je pač zaviti kot rog), temveč trobenta. Na trobento kaže cilindrična cev, ki je šele v zadnjem zavoju konična, pa tudi ustnik, na katerega se lahko skepa iz zunanje oblike, da je kotlast, torej trobentin, ne pa lijast kakor pri rogu. Kirchmayer razen tega zanimivo utemeljuje in razlaga vlogo roga v tedanji družbi, ko je bil nezazelen in celo prepovedan, razen v določenih privilegiranih krogih. In to zaradi pravadnega izročila o magičnem vplivu raznih zarotenj in čarovniške rabe. Omenja Scheringovo poročilo o sodnem zaslišanju (z mučenjem!) nekaterih muzikantov, ki so ga nedovoljeno uporabljali. Kirchmayer pravi, če bi bil to rog, kar drži Reiche v roki, bi bilo to prav tako, kakor če bi se dal današnji koncertni pianist slikati s harmoniko v roki.

Toda vsa ta ugibanja so brez potrebe. Inštrument, ki ga ima Reiche v roki, upodablja že *Praetorius* in sicer kot Jäger-Trommer, s točno tako sliko, kakor je Reichejev inštrument. To je bila trobenta, o čemer je težko dvomiti. Kolikor je znano, obstajajo še danes trije taki inštrumenti, in sicer v Leipzigu inštrument mojstra Heinricha Pfeiferja, na konservatoriju v Bruxellesu izdelovalca Leichnamschneiderja z Dunaja ter eden v Angliji mojstra W. Haasa iz Nürnberga.

Nekateri domnevajo, da je Bach napisal svoj drugi Brandenburški koncert prav za tako trobento (Monk), nekateri menijo, da za posebno obliko francoske F-trobente (Kirchmayer), drugi spet, da je bil napisan za nizko F-trobento, ki zveni za celo kvinto pod globoko C-trobento (Kunitz). Kunitz pa tudi meni, da je Reiche uporabljal za izvedbo visokih klarino-leg *corno da caccia*, ki je bil visoko uglasen (?), v tistih legah boljše in lažje odgovarjal kakor trobenta, imel pa da je enak barvni karakter in enak klarino-ustnik. Tudi Monk dopušča, da je bil brandenburški koncert napisan za *corno da caccia*, ki pa bi po njegovem zvenel v tem primeru za oktavo niže, kakor je pisan part trobente v koncertu. — Toda kdor danes posluša ta Brandenburški koncert, mu bo čisto jasno, da morajo figure in motivi zveneti zares v visoki legi, torej v tisti, ki jo zmore visoka trobenta oziroma klarino-lega stare naravne velike trobente. Te figure in motivi se prepletajo v čisto isti višini s flavto, violino in oboo. Sicer pa je popolnoma nerazumljivo, zakaj ni Bach predpisal res *corno da caccia*, če je že nameraval zanj napisati

ta koncert. Toda Bach izrecno in nedvoumno predpisuje: Tromba F. Docela zmedeno in napačno bi bilo iskati druge razlage in načine za izvajanje tega koncerta kakor s trobento.

Da Reichejev inštrument ni corno da caccia, dokazuje tudi odstavek iz že citiranega Altenburga. Ta razločuje najprej komorno nemško trobento v D in nemško zbarsko (chortönige) v C. Dalje francosko komorno v F in angleško komorno v G. Komorni inštrumenti so bili verjetno šibkejši, a zato finejše zvoneči. Pri njih je treba vedeti, da je bila tudi medenina, ki so jo uporabljali za izdelavo teh inštrumentov, precej tanjša in njena specifična tea manjša. Zvok tedanjih trobil je bil v splošnem svetlejši.

Toda Altenburg razlaga še naprej: Trobenta »druge vrste« je italijanska z a o k r o ž e n a trobenta (»gewundene«). Pravi takole: hier verdient die sogenannte italienische Trompete den ersten Rang, weil sie auf eine bequeme Art invertirt ist. Diese Trompeten haben den n e m - l i c h e n Klang, wie die vorigen (namreč nemške, francoske in angleške).

Reiche drži, sodeč po Prateoriusu in Altenburgu, v roki trobento, po vsej verjetnosti pač tisti instrument, s katerim je vsaj *najbolj pogosto* izvajal klarino-lege. Da bi bil to rog, je skrajnje neverjetno, tozadevna razlaga Kirchmayerja je docela logična in pravilna.

Sledeč temu so sedanji nemški mojstri izdelali za Capello Colonien-sis trobento po vzorcu Reichejeve trobente. Take so sedaj nove — stare klarine.

#### OPOMBE

<sup>1</sup> Po nekaterih podatkih sta bila to dunajska mojstra Anton in Ignaz Kerner, ki sta že 7 let prej izdelala trobento z ventilom. Njima bi torej šlo časovno prvenstvo v tej iznajdbi. Vendar pa je Blühmel tisti, čigar patent si je potem po Stölzlu (ta je patent odkupil) osvojil svet.

<sup>2</sup> Bach je izvajal dva dela svoje nove maše v h-molu, Kyrie in Glorio, dne 21. aprila 1733 v Leipzigu, v cerkvi sv. Nikolaja, in sicer ob slovesni zaobljubi in prisegi zvestobe novemu vladarju, Avgustu II. Saškemu, ki je bil katolik. Kyrie ima značaj rekvieva, medtem ko je Gloria izrazita slovesna »slava«. Kyrie je bil zato mišljen kot žalna glasba za tedaj 2 meseca pokojnim Avgustom Močnim, a Gloria pozdrav novemu vladarju. Tako tolmači A. Schering karakter in povezanost teh dveh stavkov maše, namreč tekstovno tolmačenje s priložnostnim namenom. Do tedaj pa ni bila skomponirana še vsa maša, temveč je Bach verjetno računal na to, da bo dobil naročilo za kompozicijo slavnostne cerkvene glasbe, ko bo novi kralj kronan v Krakovu. Vendar Bach tega naročila ni dobil in do sedaj zgodovinarji niso mogli ugotoviti, kateremu komponistu je bilo to poverjeno. Ni znano, da bi bila Bachova maša, ki jo je medtem dokončal, za njegovega življenja kdajkoli izvajana, tem manj pa pozneje, ko je pomen njegovega dela za več kot 50 let zbledel in se šele v 19. stoletju znovi dvignil z vedno večjo močjo in vplivom. — Bach je od Glorie pozneje uporabil tri odstavke za neko božično glasbo. Sanctus je po Scheringovem mnenju preobširen, da bi ga mogli izvajati v protestantskih cerkvah, kjer je liturgično na nepomembnem mestu. Hosanna, Benedictus in Agnus Dei pa se v protestantskem bogoslužju sploh ne nahajajo. Tako Schering. — Mnogo so razpravljali o tem, kako je mogel Bach komponirati katoliško mašo, ko je bil prepričan protestant. Maša pa

je tudi za katoliško bogoslužje neuporabna, ker je predolga, je izrazito koncertno oratorijsko delo.

<sup>3</sup> V tej omenjeni Bachovi maši je prva trobenta do (zvenečega) e''' druga do d'''.

<sup>4</sup> Manj znan je A. G. Wagner iz Dresdena, ki je prav tako izdelal manjšo trobento te vrste. Zgodovinski material za ugotovitev, če sta bila Kosleck in Wagner povezana, mi trenutno ni dostopen.

<sup>5</sup> Npr. fantastični zavoji Schnitzerjeve trobente iz l. 1598 v dunajskem Kunsthist. Museum.

<sup>6</sup> Nastalega l. 1721, ko je bil Bach še v Cöthenu. Pozneje je uporabljal le trobento D.

<sup>7</sup> Pač pa govore razna poročila, da so trobentači sicer dosegali še višje tone, a le izjemoma, v vežbah in kot posebno bravuro.

<sup>8</sup> Cecil Forsyth v svoji *Orchestration* (1914) naravnost pravi: »V težkih pasažah (navaja za trobento dve, iz Božičnega oratorija in Maše v h), kaže, da je bilo precej narobe. Toda — nadaljuje — vprašamo se, ali so take pasaže sploh igrali. Na to je težko odgovoriti. Današnji orkestraši navadno rečejo, da jih niso. Strokovnjaki mrmrajo nekaj o »izgubljeni« tradiciji, oziroma da je bila tehnika orkestrašev iz 18. stol. čisto presenetljiva«. — To dokazuje, da si še v prvih desetletjih 20. stol. niso bili na jasnem, kaj je bilo s klarino-tehniko.

<sup>9</sup> Nikakor pa ni s tem pojasnjeno, kako da Monk v svojem prikazu klarina omenja s tako gotovostjo in poznavanjem karakter pravih klarinov. Kirchmayer sicer pravi, da je izšel v nekem angleškem strokovnem časopisu opis stare trobente, ki je imela enake luknjice kakor instrument iz Frankfurta. Vendar to še ne razloži do kraja Monkove pravilne orientacije v klarino-problemu. Kaže, da so v Angliji vendarle poznali staro klarino-igro in jo tudi praktično uporabljali, kadarkoli so želeli prikazati zvok orkestrrov izpred dveh stoletij.

#### LITERATURA

Miroslav Adlešič: Svet zvoka in glasbe.

Hans Kunitz: Die Instrumentation, Teil VII: Trompete.

Helmut Kirchmayer: Die Rekonstruktion der »Bachtrumpete«, *Neue Zeitschrift für Musik*, April 1961.

Christopher Monk: *The older Brass Instruments (Musical Instruments through the ages, by Anthony Baines)*.

Charles Sanford Terry: *Bach's Orchestra*.

Arnold Schering: *J. S. Bach und Musikleben Leipzig's im 18. Jahrhundert*.

Stefan Meyer-Alexander Wunderer: *Grundlagen der Instrumentenkunde*.

*Catalogue of the Adame Carse Collection of Old Musical Wind Instruments*.

*Musical Instruments — Horniman Museum*.

Cecil Forsyth: *Orchestration*.

Zvonimir Marković: *Muzički Instrumenti*.

The author quotes from sources which he indicated the historical development of the trumpet, in particular of the so-called »Bach«-trumpet. He describes the acoustical and historical problems involved in performing on the old Clarino-trumpet. Moreover he quotes different, in part quite contradictory opinions on the quality of performance of the old clarino-trumpeters and different views on the tone — colour and dynamics of the old clarino-trumpet as compared with the later »Bach«-trumpet. After detailed examination of all the facts and judgements he arrives at certain conclusions which in the given circumstances can be applied as the most exemplary in the performing of baroque compositions in which the high-register clarino trumpet is used.

## »VTI VISHI KAKOR TA ODSGORAJ...«

Zmaga Kumer

S takim ali podobnim navodilom so si pomagali mnogi prireditelji zgodnjih slovenskih pesmaric — začeni s protestanti — kadar niso mogli opremiti besedil z melodijami. To ni bila pomanjkljivost, ki bi bila značilna samo za naše kulturne razmere, ampak ustaljena praksa tistega časa. Pesemski letaki na primer, ki so v nemških deželah posebno v 18. stoletju na veliko izhajali, so praviloma vsebovali samo besedilo z morebitno pripombo »Im Ton...«. Čemu bi jih tudi obremenjevali z notami, ko pa občinstvo, ki so mu bili namenjeni, not ni poznalo. Avtorji so mislili, da je dovolj, če se sklicujejo na melodije znanih pesmi, pa si bo novo besedilo utrlo pot v svet in letak bo dosegel svoj namen.

Imeli so prav, kajti okoristili so se s pojavom, ki je značilen za ljudsko pesem: melodijo ene pesmi je mogoče uporabiti za besedilo druge. Če je torej I. Grafenauer v svoji razpravi »Narodno pesništvo« (Narodopisje Slovencev II., Ljubljana 1952) začel opredeljevati pojem ljudske pesmi z ugotovitvijo »Narodna pesem je pesem, ki se poje; besedilo in napev sta v njej neločljivo združena«, je hotel samo reči, da ljudska pesem brez napeva ne more obstajati, ker pač besedilo ni namenjeno za recitiranje, ampak za petje.

Morda bo kdo dejal, da so to vsakdanje, znane stvari, ker mu bodo v mislih navadne, recimo ljubezenske, fantovske pesmi. Če bi pa slišal peti kakšno starinsko balado — tako o ojestrem meču, rdečih ranah in bridki smrti, torej pristno balado tudi z vidika šolske poetike — na »okroglo vižo« pa še s pripevkom *tralala* ali kaj podobnega, bi bil vendarle presenečen. Spraševal bi se, ali je mar vseeno, po kakšni melodiji se neka pesem poje?

Poskusimo ob nekaj slovenskih primerih priti stvari do dna in najti zadovoljiv odgovor oziroma ustrezno razlago.

Po vsej Sloveniji je znana pesem, v kateri se dekle postavlja, da bo skopala vrtniček in vanj nasadila »nageljček in rožmarin« ter goljufala fante z njim. Pa jo fant zavrne, češ da naj se na to ne zanaša, ker ni »lepa niti zala« in da je povsod, koder je hodil, videl lepše, kot je ona.

V Srednji vasi pri Kamniku in v Metliki pojo to pesem na skoraj isti napev čeprav sta kraja daleč vsaksebi. Kakor je videti iz spodaj navedenih zapisov, so razlike malenkostne (navzgor obrnjeni notni vratovi pomenijo gorenjsko varianto GNI 14.547,\* zapis T. Maroltove, na-

I./A

fan - te žnim gol - fa - va, na - gal - ček pa rož - ma  
žlah - tne rož - ce vsja - la, vmes ta ze - len rož - ma

- nin, de bom gol - fa - va fan - te z nim.  
- nin, da bom golj - fa - la fan - te ž njim.

vzdol obrnjeni pa belokranjsko GNI 0 5465, zapis Al. Mihelčiča (prim. I/A). Na Notranjskem, v Begunjah pri Cerknici, pa je znan drugačen napjev (I/B) (GNI 0 6075, zapis M. Kabaj.):

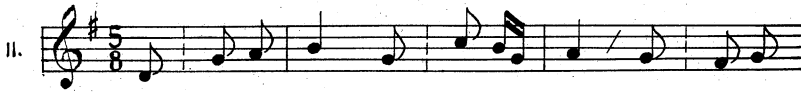
Gaj - tr - ček bo - dem ko - pa - la, vse sor - te

rož - ce no - ten sja - la, tu ta ze - len rož - ma -

nin, da bom golj - fa - la fan - te z njim.

V Mateni pri Igu na Dolenjskem je bila v zvezi z napevom I/A zapisana pesem o ptici, ki prenaša vojakovo pismo (*Ena ptička priletela, / vrh kasarne se je vsela...*), medtem ko so v Velki v Slovenskih goricah isto besedilo zapeli na melodijo I/B (gl. GNI 0 3862, zps. Fr. Kramar in GNI 0 1501, zps. G. Majcen).

Če bi se gornja ljubezenska pesem in ta vojaška začeli z istim verzom, s kakšnim tipičnim uvodnikom, kot je recimo *Leži, leži ravno polje*, ki mu lahko sledi karkoli, bi si zamenjavo melodij razlagali s pomoto zaradi asociacije: pevec je sicer hotel zapeti to pesem, pa mu je zaradi enakega začetka teksta prišla na misel melodija one (prim. II):



Le - ži, le - ži rav - no po - le, čez po - le



so oz - ke ste - ze.



Le - ži, le - ži rav - no po - lje, čez po - lje be - la



ce - sta gre, ob ce - sti li - pi - ca sto - ji, oj li - pa le - po ze - le - na.

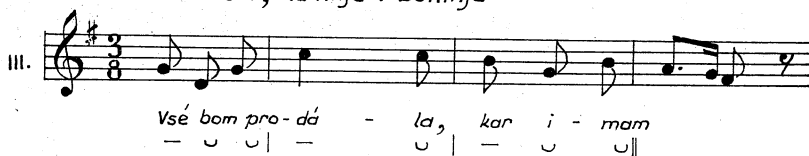
Prva melodija (GNI M 20.712) je iz Loke pri Mengšu in spada med variante legendarne pesmi o sv. Bernardu, ki ga od maše grede sreča Marija, druga (GNI O 2781) pa je Žirovnikov zapis iz Dravelj pri Ljubljani, varianta pesmi o ptičici, ki pride svarit dekleta pred fantovsko zapeljivostjo.

Po tem primeru bi kdo sklepal, da zadostuje za zamenjavo melodij tudi že nemuzikalen vzrok. Na videz pač, a v resnici ne gre brez nečesa, kar je z glasbeno platjo ljudske pesmi v tesni zvezi: besedili pesmi, ki se ji napev odvzame in tiste, ki se ji nadene, morata imeti enak metričen obrazec. Kar pogledjmo gornje primere! Pesem o gartelčku spada v metrično skupino 87, se pravi, da sta prva dva verza štirivrstične kitice v trohejskem osmercu, druga dva pa v trohejskem sedmercu. Enako strukturo ima vojaška, ki se poje na melodiji I/A, B navedene ljubezenske pesmi. Primera z začetkom *Leži, leži ravno polje* pa spadata v skupino trohejskega sedmerca z anakruzo.

Metrični obrazec je v ljudski pesmi ne samo trdna opora besedilu, ampak tudi neomejeni gospodar besednega naglasa, ki se mora skoraj vedno umakniti metričnemu poudarku, pa čeprav zveni beseda poslej še tako nenavadno. Pevcem se zdi to popolnoma v redu — pesemsko besedilo ni vsakdanja proza! — in jih prav nič ne moti, če morajo peti npr. *Ne piskajte, ne vriskajte / kolé hiše Jelenčkine ali Srečala ga*

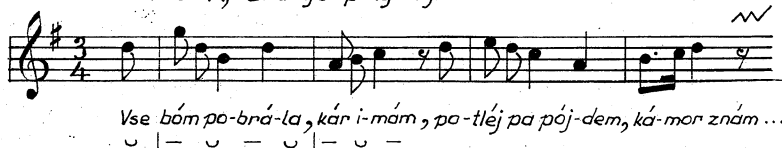
je *Márija*, / *Maríja*, *mat Ježúsova*. Sicer smo pa gibljivosti naglasa vajeni tudi v vsakdanji govorici. Prav zaradi te značilnosti našega jezika moramo katerikrat besedilo iste pesmi obravnavati hkrati z vidika dveh različnih metričnih obrazcev, trohejskega sedmerca z anakruzo in trodelnega osmerca. Če npr. naglašamo *Ko bté čez Méngesš fúrali*, / *de ná bté vrískal ín pískal* spadata verza med sedmerce, če postavimo naglas drugače *Kó bte čez Méngesš fúrali*, / *dé na bte vrískal ín pískal*, dobimo trodelni osmerek — U U / — U / — U U. S tem pa je že dana možnost za spremembo muzikalnega ritma in hkrati za zamenjavo melodije, ne glede na to, da je sčasoma trodelni osmerek sam na sebi doživel razne spremembe oziroma, da so se iz njega po posebni zakonitosti razvili drugi obrazci. Za ponazoritev naj navedemo ljubezensko pesem o nezakonski materi, ki se hoče z otrokom umakniti v samoto (prim. III).

GNI M 22.397, *Kamnje v Bohinju*

III. 



GNI O 10.214, *Dravljé p. Ljubljani*



Na vprašanje, kje so pesem slišali, včasih pevci odgovorijo, da je besedilo zložil ta in ta, napev pa da so sami dodali, takega, da se je prilagal, navadno od kakšne druge pesmi. Če bi jih še vprašali, po čem so poznali, kateri napev bo pravšen, bi najbrž ne znali odgovoriti, a po občutku zadenejo pravo: novo besedilo in stari napev morata imeti isti metrum. Za ritem ni take zadrege, ker si pomagajo bodisi z drobitvijo večjih ritmičnih vrednosti na manjše ali pa raztegnejo en zlog čez dve, redkeje tri vrednosti. To se pravi, da se po isti melodiji lahko poje pesmi z različnim številom zlogov v verzu, celo z različnim značajem stopic, le število poudarkov v verzu in v zvočni vrstici mora biti enako. Recimo: na melodijo v 3/4 ali 3/8 evtl. 6/8 taktu je mogoče peti besedilo v trohejskem sedmercu z anakruzo ali brez nje, kakor tudi v daktilskih merah iz trodelnega osmerca, ne glede na število nepoudarjenih zlogov,

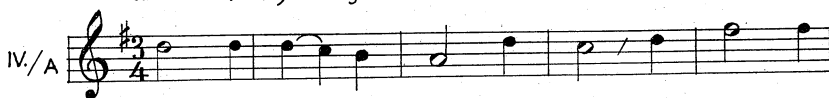


če le poudarjenih ni več kakor štirje. Za melodije v 2/4, 4/4 ali v mešanih taktih veljajo spet druge zakonitosti. Razmerje metro-ritmične oblike verza do ritmične strukture melodije je stvar posebnega študija in se v okviru tega sestavka ne more spuščati vanj.

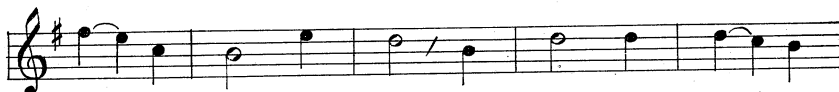
Če je torej s poudarki vse v redu, za prevzem melodije ni ovire. Obseg melostrofe je bolj postranskega pomena. Če je, denimo, melodija štiridelna, kitica besedila pa dvovrstična, si pevci pomagajo s ponovitvijo vsake kitice ali združijo dve kitici v eno. Včasih pomaga iz zadrege refren namesto četrtega verza. Kadar ima kitica obliko MNRN, torej refren za tretjo zvočno vrstico in ponovitev drugega verza za četrto, še celo ni težav. Včasih pa pevci že z drugo zvočno vrstico končajo melodijo, če hočejo ohraniti dvovrstičje v besedilu.

Tako se zgodi, da služi ena melodija za več pesmi, ne morda samo v istem kraju, ampak zdaj tu zdaj tam, danes v zvezi s staro pripovedno pesmijo, jutri ob varianti ljubezenske, drugič za zabavljico. Da bi bila stvar bolj nazorna, smo izbrali troje melodij in jim poiskali variante, pa se je pokazalo, kako se prepletajo sorodstvene vezi med pesmimi. Enkrat se ob isti melodiji srečajo najrazličnejša besedila, drugič nas preseneti število različnih melodij za isto besedilo (prim. IV).

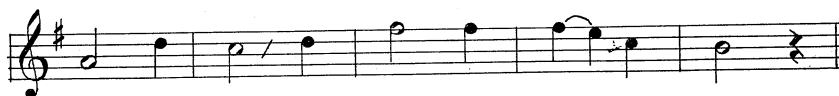
GNI O 54-64, Cerklje na Gor.



Be - la ce - sta vglá - je - na, skoz ce - lo



vas na - prav - lje - na, skoz ce - lo vas na -



prav - lje - na, to me - ne ve - se - li.

GNI O 1054, Vrnsko



Štir - je fan - ti špi - la - jo za e - no

mla - do kel - nar - co, za e - no mla - do

kel - nar - co, ju - he, ju - he, ju - he.

GNI O 2422, Grabče p. Bledu

Šti - ni fan - tje špi - la - jo za e - no mla - do

kel - nar - co, do - bil jo je en star vo - jak, za vo - ljo ju - ho - he.

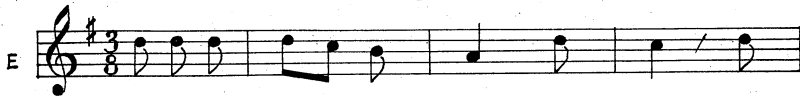
GNI O 3722, Luče

Kaj si ti za na kil - nar - ca, da ni - maš nič

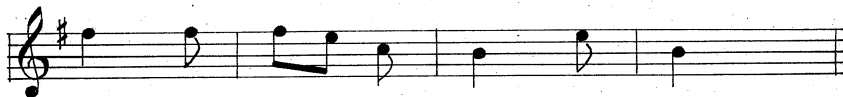
be - li - ga fir - to - ha, te dru - ge i - ma - jo po

dva, po tri, no - be - ni - ga kil - nar - ja ni.

GNI M 20.701 Loka p. Mengšu



Fan-tič je šov, je šov na vas, je

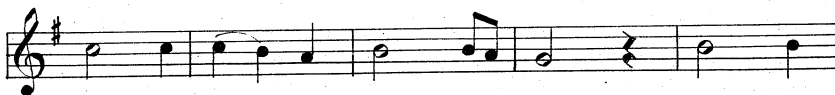


šov, je šov v ta tre - ko vas.

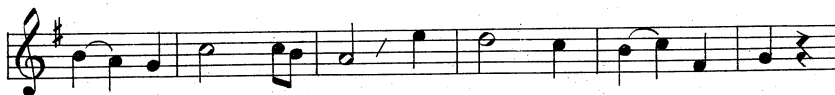
GNI O 1047, Vranksko



Ko - nji - čka - mam prav bi - stre - ga,

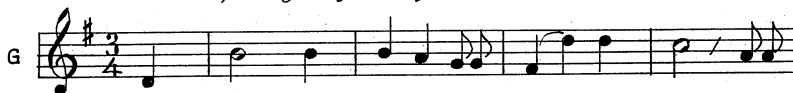


hlap - ca - mam prav ši - kan - ga, z njim se



pe - ljem ka - mar čem, če v dalj - ne kra - je grem.

GNI O 2916, Podgradje p. Ljutomeru



En - krat je bi - la e - na de - kli - ca, e - na



de - kli - ca o - frt - na, v cer - kev je ra - da



ho - di - la, za Bo - ga pa nič ma - na - la,

Z vidika vsebine so med temi sedmimi primeri ena vojaška pesem o slovesu fantov od doma (IV/A), dva zapisa balade o ciganu, ki je snubil birtovo hčer, in sicer varianti z začetkom o štirih kvartopircih (IV/B, C), zabavljica kelnarici (IV/D), balada o usodnem srečanju vasovalca z mrtvaško kostjo (IV/E), fantovska o veseljaškem prekupcu (IV/F) in moralni eksempl o zakrknjeni grešnici (IV/G).

Tudi glede krajevne razširjenosti pesmi je preglednica zanimiva, saj so zastopani tako kraji s skrajnega vzhoda Štajerske in zahodnega roba Gorenjske, kot iz osrednje Slovenije.

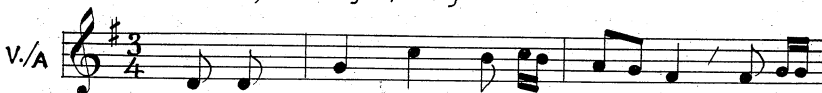
Glede na obliko kitice imamo enkrat dvovrstičje z očitno skrajšano melodijo, sicer pa štirivrstično kitico, bodisi po navadni shemi MNOP ali z refrenom MNOR oziroma z refrenom in ponovitvijo drugega verza MNNR.

Metroritmično ustreza tej melodiji najbolj trohejski sedmerek brez anakruze, vendar prenese tudi daktilske stopice razvojnih oblik trodelnega osmerca.

Hkrati spet lahko opazimo znani pojav, da more nastopati kot vodilna melodija enako upravičeno tudi spremljajoči zgornji glas (»čez«) s kadenco na terci tonike (IV/A, C, E, G).

Naslednja preglednica obsega pet zapiskov (prim. V).

GNI O 10.637, Zlatoličje p. Ptuju



Vel - ka noč se pri - bli - žu - je, fan - tom ve

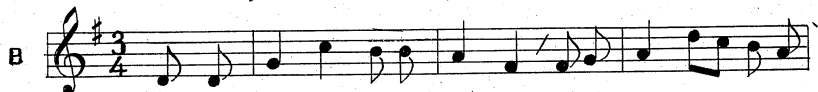


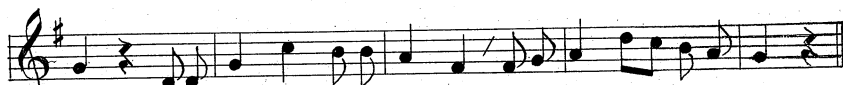
- se - lje o - zna - nu - je, vel - ka noč mi - ni - la bo, za nas pa



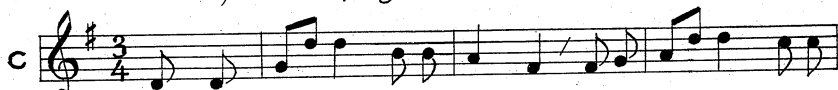
ur - laub pri - šo bo.

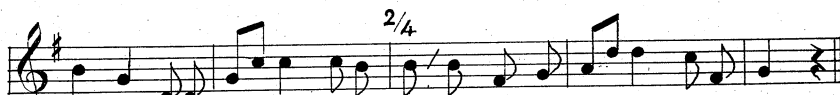
GNI O 1374, Hoče p. Mariboru

B   
Vsa so - vraž - nost in ne - sre - ča, ki člo - ve - ka zc - pe

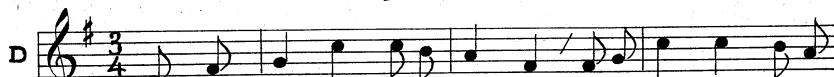
  
- lja, ta je me - ne za - pe - lja - la, da sem jez sol - dat o - stav.

GNI o 3862, Matena p. Igu

C   
A - na pti - čka pr - le - te - la, na ka - san - na se je

  
vse - la o - na po - je, žvr - go - li, vse mla - de fan - te gor bu - di.


GNI O 3863 Matena p. Igu.

D   
An pa - stir - ček vhi - ša pri - de in pa - zdra - vi sva - te

  
vse, pa vse sva - te an pa - zdra - vi, so - je ma - te - re pa ne.

GNI O 3864 Matena p. Igu

E   
Vse je ve - se - lo, kar ži - vi, mo - je sn - ce pa van - dan

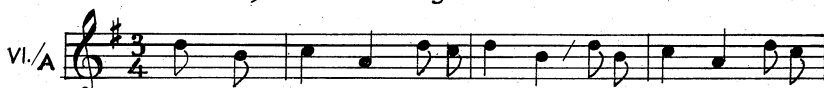
  
ni, mo - je sn - ce je ra - nje - no, knebo nř - kul a - zdrav - lje - no.

Tu se nam odkrije zanimiv pojav, da je v istem kraju ista melodija (le malo variirana, seveda) lahko uporabljena za tri različne pesmi: v Mateni pri Igu pojo na skoraj enak napev vojaško pesem o ptički, ki prenaša pismo (V/C), balado o nevesti detomorilki (V/D) in ljubezensko o ranjenem srcu (V/E). Melodijo že poznamo: v Srednji vasi pri Kamniku in v Metliki pojo nanjo ljubezensko pesem o rožmarinu (gl. str. 75, I/A). Da je znana ne le na Gorenjskem, Dolenjskem in v Beli krajini, ampak tudi na Štajerskem, dokazujeta zapisa vojaških pesmi iz Zlatoličja (V/A) in Hoč (V/B).

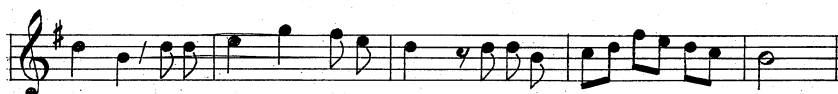
Ljubezenska o ranjenem srcu je tekstovna varianta pesmi o nezakonski materi, navedeni na str. 78. Prvotni metrični obrazec besedila, trodelni osmerec, izdaja samo še dolgi predtakt na začetku zvočnih vrstic, sicer pa se je pesem popolnoma prilagodila drugače ritmizirani melodiji v 3/4 taktu, za katero je značilno da na prehodu med 3. in 4. zvočno vrstico praviloma skrajša ritmično figuro (dve četrtniki in dve osminki v 3/4 taktu na štiri osminke v 2/4 taktu). Skrajšavo vsebujeta primera V/A in V/C, medtem ko je to mesto v V/B in V/D uskladenjeno z osnovnim ritmom melodije, V/E pa se ravna po svoje.

Omenili smo že, da ima pesem o ptički, ki prenaša pismo, še drugo melodijo, po kateri je v sorodu s pesmijo o rožmarinu (str. 2). Sorodnost pa se tu ne konča, ampak sega tudi na Gorenjsko in Dolenjsko (prim. VI).

GNI o 1501, Velka v Slav.gor.

VI./A 

E - na pti-čka pri-le-te - la, na ka-sar - no se je



vse-la, le-po po - je, žvno-go-li, no mla-de fan-te gor bu - di.

GNI o 6195, Kamnik.

B 

Kaj sem jest mlad fan-tič mi - slu, ker sem se u žovt za

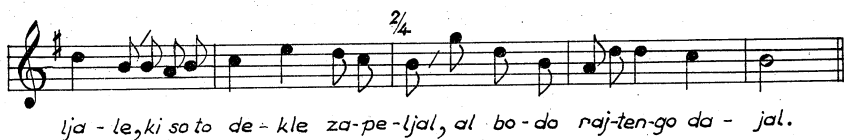


- pi - sov, zdaj pa mo - nēm bit sol - dat, oh zdaj pa mo - nam bit sol - dat.

GNI o 5113 Litija.

C 

Kje so te po-noč-ne vra-ne, ki so to de-kle za-pe-



lja-le, ki so to de-kle za-pe-ljal, al bo-do naj-ten-go da-jal.

GNI o 2855 Šentvid n. Ljubljano

D 

Ljub-ca mo-ja, kaj si ta-ka, dať je vsa-ka noč pre

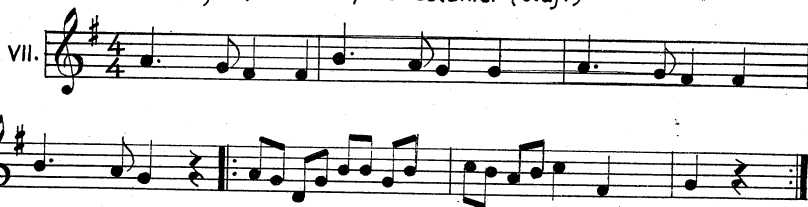


-knať-ka, ur-ca bi-je dve al tri, oji pa pravš, dať pol-no-či.

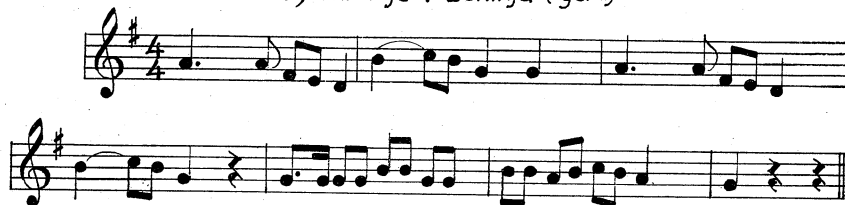
Če primerjamo zadnji dve skupini primerov med seboj, bomo takoj videli, da pripadajo vsi primeri istemu metroritmičnemu tipu, saj je tekst v vseh umerjen na distih 87 (8877 v štirivrstični kitici). Tudi skrajšava na prehodu med 3. in 4. zvočno vrstico se pojavlja v nekaterih variantah obeh melodij. Torej za zamenjavo melodij ni nobene ovire, prej nasprotno.

Ko tako ugotavljamo melodično sorodnost pesmi najrazličnejše vsebine, se nam utegne poroditi vprašanje: Ali za ljudsko pesem sploh še more veljati formula »vti vishi kakor...«? Saj ni videti, da bi kakšna pesem imela res svojo melodijo. Pač! Kljub temu, da so si mnoge, vsebinsko tuje pesmi melodično sorodne in da ima vsebinsko ista pesem v raznih krajih različno melodijo, pa vendar pri nadrobnejšem študiju melodične posameznih pesmi lahko vidimo, da se ena melodija pojavlja pogosteje kot druge, da je tako rekoč značilna za določeno pesem. Npr. balado o nevesti detomorilki, ki je ena najbolj razširjenih pri nas, najdemo najpogosteje v zvezi z napevom, ki smo ga imenovali kar »splošno-slovenski«, ker ga pojo prav po vseh pokrajinah, malo variiranega kajpak (gl. Z. Kumer, Balada o nevesti detomorilki. Ljubljana 1963 — SAZU, razr. II, Dela 17 — str. 49). Podobno nastopa novejša balada o Fekonji največkrat z melodijo, ki je enaka na Štajerskem, Dolenjskem ali drugod (prim. VII).

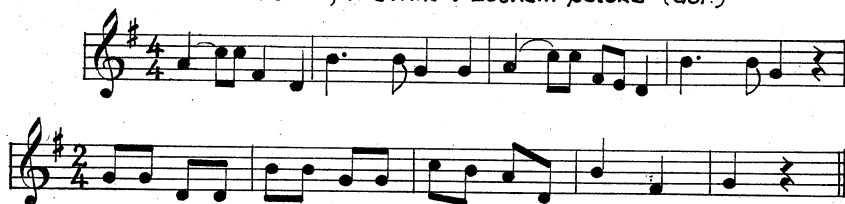
GNI o 715, Koprivnica p. Brestanici (štaj.)

VII. Musical notation for GNI o 715, Koprivnica p. Brestanici (štaj.). It consists of two staves of music in 4/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff contains a sequence of eighth and quarter notes. The second staff continues the melody and includes a repeat sign at the end.

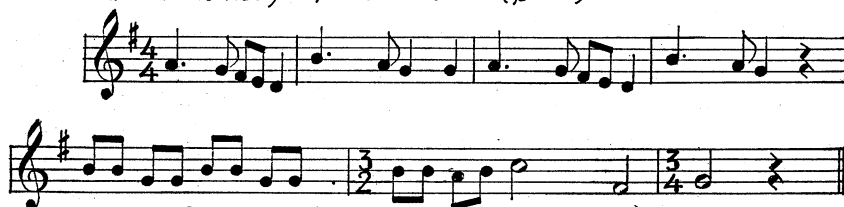
GNI M 22.426, Kamnje v Bohinju (gor.)

Musical notation for GNI M 22.426, Kamnje v Bohinju (gor.). It consists of two staves of music in 4/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff contains a sequence of eighth and quarter notes. The second staff continues the melody and includes a repeat sign at the end.

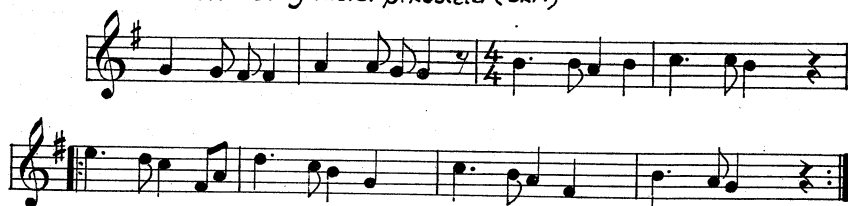
GNI M 20.485 &, Travnik v Loškem potoku (dol.)

Musical notation for GNI M 20.485 &, Travnik v Loškem potoku (dol.). It consists of two staves of music in 4/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff contains a sequence of eighth and quarter notes. The second staff continues the melody and includes a repeat sign at the end.

GNI M 23.288, Kopriva na Krasu (prim.)

Musical notation for GNI M 23.288, Kopriva na Krasu (prim.). It consists of two staves of music in 4/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff contains a sequence of eighth and quarter notes. The second staff continues the melody and includes a repeat sign at the end.

GNI M 24.051 Jakšiči p. Kostelu (bkr.)

Musical notation for GNI M 24.051 Jakšiči p. Kostelu (bkr.). It consists of two staves of music in 4/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff contains a sequence of eighth and quarter notes. The second staff continues the melody and includes a repeat sign at the end.



In še tretji zgled, legendarna pesem o Mariji in brodniku, ki je enako kot prejšnji dve, še danes živa in povsod po Slovenskem doma. Če na hitro pregledamo doslej zbrano gradivo o tej pesmi ali če vsepriek poslušamo posnetke, se nam zdi, da je melodija vedno ista. V resnici jih je več, le da je ena pogostejša in udomačena v različnih krajih npr. na Notranjskem, Dolenjskem, Štajerskem, Koroškem i. dr. (prim. VIII).

GNI M 24.520, *Dobec n. Cerknico (notr.)*

VIII.

Two staves of musical notation in G major, 3/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff includes a time signature change to 2/4 and ends with a double bar line and repeat dots.

GNI M 23.420, *Dobropolje (dol.)*

Two staves of musical notation in G major, 3/4 time. The second staff includes a time signature change to 4/4.

GNI M 22.195, *Podvolovjek p. Lučah (štaj.)*

Two staves of musical notation in G major, 3/4 time.

GNI o 11.687, *Podjuna (kor.)*

Two staves of musical notation in G major, 2/4 time.

Navedeni primeri dokazujejo hkrati dvoje nasprotujočih si dejstev: 1. da pojo pri nas večkrat različna besedila na isto melodijo, če se metro-ritmična obrazca besedila in melodije ujemata in 2. da je za nekatere pesmi značilna prav določena melodija, ne glede na pokrajinsko pripadnost zapisov, čeprav spet ni res, da bi imela neka pesem samo eno melodijo. Ljudski pevec ni skladatelj, ki bi iskal besedilu vsebinsko prikladen glasbeni izraz. Zadostuje mu, da najde napev, po katerem je mogoče pesem peti brez večje sile.

Motil bi se torej, kdor bi mislil, da je navodilo »vti vishi kakor . . .« nedvoumno in da zadostuje za ugotovitev melodije, po kateri naj bi peli novo besedilo iz kakšne starejše pesmarice. Še malo ne! To navodilo lahko imamo prav za simbol variabilnosti, ki daje ljudski pesmi poseben čar in dela etnomuzikologijo zanimivo.

#### SUMMARY

In the majority of older Slovene song books, only the texts are published and a note added stating that the poem is to be sung to the tune of some other well known song. The publishers have availed themselves of the fact that in folk-songs text and melody are not inseparable but are at times interchangeable. (Example I)

It appears that the exchange of two melodies sometimes depends on similarities in the beginnings of their respective texts. (Ex. II), provided they are based on the same metric pattern or that their text is such that the metre can be interpreted in various ways according to the peculiarities of the Slovene language, in which the accent is mobile. (Ex. III). Under the same conditions, one melody can be used for songs having different contents and functions, whether they come from the same region or from different regions, with corresponding variations. (Ex. IV—VI) In answer to the question whether any given song has its own particular melody, three songs are quoted, each with its most characteristic melody, which is found linked to the same text even in places that are geographically widely separated. (Ex. VII—VIII).

#### PREŠEREN V GLASBI

Štefka Bulovec

Notno gradivo od 1846 do 1963 sem razdelila na tri oddelke: I. Glasbeni zborniki, II. Prešernove pesmi, III. Skladbe v proslavo Prešerna.

Glasbeni zborniki obsegajo samo uglasbene Prešernove pesmi. Obdelani so tako kot običajne knjige. Dodajam jim vsebino, poročila in ocene. Razvrščeni so v kronološkem redu.

Prešernove pesmi so urejene abecedno po naslovih ali pa po prvem verzu, kakor je to določil že Prešeren sam. Če je dal glasbenik svoji skladbi drugačen naslov, ga vodim kot kazalko. Pod naslovom pesmi so zbrani vsi skladatelji, ki so pesem glasbeno obdelali in vse skladbe nanjo. Navajam jih časovno po prvi objavi oziroma po času uglasbitve ter

izpopolnjujem bibliografske podatke s koncertnimi poročili in ocenami v kratkih povzetkih ter s ponatisi. Za tem priključujem isto tako kronološko razne priredbe, ki jih je bila skladba deležna. Vsaka prva objava in vsaka nova priredba predstavlja samostojno bibliografsko enoto z lastno tekočo številko, medtem ko so ponatisi vključeni v tekočo številko prve objave. Skoraj vse skladbe so izšle v muzikalnih revijah in zbirkah. Zato jih popisujem kot časopisne članke, t. j. specialno muzikalnim podatkom dodajam naslov, letnico, leto, zvezek in strani revije ali zbirke. Pri rokopisnih notah je navedeno tudi hranilišče.

Nekaj skladb nisem mogla preveriti, ker imamo o njih samo literarna poročila. Nekatere namreč niso bile ne napisane ne natisnjene; druge so na koncertih sicer peli, a not ne poznamo; tretje so bile nekoč znane, a so medtem propadle. O usodi vsake od teh neznank poročajo bibliografske pripombe.

Tudi tretji oddelek — Skladbe v proslavo Prešerna — je urejen kronološko, skladbe pa so obravnavane po že navedenih bibliografskih prijemih.

Bibliografija naj bi bila zaključena z imenskim kazalom skladateljev, prirediteljev, poročevalcev in ocenjevalcev, pevcev in prevajalcev, a je zaradi tesnega prostora moralo odpasti.

Uporabljala sem naslednje kratice:

b. l.:	brez letnice
DS:	Dom in svet
IB:	Illyrisches Blatt
LdP:	Ljudska pravica
LZ:	Ljubljanski zvon
LZtg:	Laibacher Zeitung
Ms:	manuscript, rokopis
NUK:	Narodna in univerzitetna knjižnica
SN:	Slovenski narod
SPor:	Slovenski poročevalec
str.:	strani

Za kontrolo muzikalnega gradiva iz prejšnjega stoletja mi je bil dragoceno pomagalo bibliografski seznam s temo »Prešernova pesem in naši skladatelji«, ki ga je objavil Fran Gerbič v LZ I. 1900, str. 865—868. Notni material sem zbirala po naših bibliotekah. S pretežno večino mi je postregla glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice, dopolnila sem dobila tudi v knjižnici Glasbene akademije in arhivu Slovenske filharmonije. Zaradi nekaterih rokopisov in raznih drugih podatkov sem se obračala osebno in pismeno do skladateljev samih. Vsi navedeni so mi z razumevanjem in prijazno postregli, za kar se jim iskreno zahvaljujem, kakor tudi glasbenemu zgodovinarju Rafaelu Ajlecu, ki me je opozoril na devet uglasbenih pesmi, ki jih hranijo avtorji sami in so le redkokomu znane.

## I. GLASBENI ZBORNICI

- Slovenska gerlica*. Venec slovenskih pesem Dr. Fr. Prešern-a. Napevi od Kamilo Mašek-a. Peti zvezek. V Ljubljani. Natis in kamnotiskarnica Jožefa Blaznika 1859. 23 str. 13,5 × 20,5 cm. 1
- Vsebina: 1. Strunam, 2. Dekletam, 3 a in 3 b. Pod oknom, 4. Prošnja, 5. Kam?, 6. Ukazi, 7. K slovesu, 8. Sila spominja.
- Slovenska gerlica*. Venec slovenskih pesem Dr. Fr. Prešern-a. Napevi od Kamilo Mašek-a. Šesti zvezek. V Ljubljani. Natis iz kamnotiskarnice Jožefa Blaznika 1859. 23 str. 13,5 × 20,5 cm. 2
- Vsebina: 9. Zgubljena vera, 10. Mornar, 11a in 11 b. Soldaška, 12. V spominj Valentina Vodnika, 13. V spominj Andreja Smoleta, 14. Od železne ceste, 15. Zapuščena, 16. Nezakonska mati. — Poročila in ocene: Pavel Kozina, Življenje in svet 10/1931 str. 712—717, monografija zvezkov I—VIII. — Dragotin Cvetko: Davorin Jenko 1955, str. 62—64, vrednotenje Maškovih skladb na Prešernova besedila v 5. in 6. zvezku.
- Davorin Jenko*: Dr. Prešernove pesmi za petje in glasovir. Op. 3. Vienne. Chez Gustav Albrecht Editeur 1862, (II) + 11 str. 4°. 3
- S posvetilom: Prezvzišenemu gospodu Vil. Balabinu, ruskemu poslancu. — Vsebina: 1. Kam?, 2. Zdravljica, 3. K slovesu, 4. Strunam, 5. Mornar. — Poročila in ocene: Slovenski glasnik 1863, str. 28, oglas. — Dragotin Cvetko: Davorin Jenko 1955, str. 61—64, vrednotenje skladb.
- Davorin Jenko*: Samospevi z glasovirom. V Ljubljani. Založila ljubljanska čitalnica. Tisk Blaznikov [1880], (10) str., 4°. 4
- Vsebina: Kam?, Zdravljica, K slovesu, Strunam, Mornar.
- Josip Michl*: Štiri Prešernove pesmi. V Ljubljani. Glasbena matica 1921, 20 str., 4°. 5
- Vsebina: 1. Nezakonska mati, 2. — da jo ljubim, Iz Gazel, 3. Pevcu, 4. Napis na velikem zvonu pri Sv. Joštu. — Poročila in ocene: [Emil Adamič] -č., SN 54/1921 (4. 11.), št. 248, str. 5, graja skladateljeve neprimerne pripombe. — V[adimir] L[ovec], LdP 11/1950, (9. 12.), št. 293, str. 3, o odlikah skladb.
- Lavoslav Pahor*: Dve Prešernovi pesmi za simfonični orkester. 1923, 4 str., 4°. 6
- Rokopis je v knjižnici Akademije za glasbo sign. Ia—80. Koračnica, v kateri je uporabljena Maškova melodija »Strunam« za prvo temo, za trio pa Kocijančičev napev pesmi »Kam?«.
- Prešernov dan, naš kulturni praznik*. Članki. Izbor pesmi. Napevi. Ljubljana. Slovenski knjižni zavod 1946, III. del: Napevi str. 35—44, V. 8°. 7
- Izšla je tudi hrvatska izdaja (str. 45—53). — Vsebina: Zdravljica, Strunam, Pod oknom, Soldaška (Šivičev in Maškov napev), Zapuščena, Zdravljica (Premrl).
- Sedem Prešernovih pesmi*. Ljubljana. Državna založba Slovenije 1948, (12) str., V, 8°. 8
- Ponatis iz knjige: Prešernov dan, naš kulturni praznik.
- Pet Prešernovih pesmi*. Izbor samospevov. (Ob stoletnici Franceta Prešerna izdala Državna založba Slovenije v redakciji Antona Lajovica in Dragotina Cvetka) 1949, 24 str., 4°. 9
- Vsebina: Strunam, Kam?, Nezakonska mati, Mornar, — da jo ljubim.
- Breda Šček*: Oj Vrba. Pet pesmi za glas in klavir. Besedilo dr. Fr. Prešerna. 1. Pod oknom, 2. Sonet nesreče, 3. Ribič, 4. Vso srečo ti želim, 5. K slovesu. Ljubljana, opalografija 1954, 20 str., 4°. 10

## II. POSAMEZNE PESMI

*Barkarola.* Glej: Ribič. Risto Savin.

— *da jo ljubim.* Glej: »Žalostna, komu neznana je resnica«. Josip Michl.

*Dekletom*

Kamil Mašek, glas, klavir, besedilo. — Slovenska gerlica V/1859,  
str. 6—7. 11

Matija Tomc, moški zbor, besedilo. 1945, 3 str., 4°. Rokopis je last  
avtorja. 12

Radovan Gobec, mladinski zbor, besedilo. Ljubljana, opalografija 1955,  
2 str., 4°. 13

*Dohtar.* Glej: Danilo Švara: Slovo od mladosti. Opera »Prešeren«.

*Elegija svojim rojakom*

Peter Bitenc, mladinski zbor, besedilo. Ljubljana, opalografija 1955,  
2 str., 4°. 14

Marijan Lipovšek, mladinski zbor in predelano v mešani zbor, besedilo.  
1956, 3 str., 4°. Rokopis je last avtorja. 15

*Epigram.* Glej: Prešernova vera. L. M. Škerjanc.

*Gazele*

Gašpar Mašek, melodramske deklamacije, moški zbor, klavir, besedilo.  
(60) str., 4°. 16

Priloženo pismo z dne 13. 12. 1870, (3) str. — Rokopis v NUK glasbena  
zbirka. — Ocena: Dragotin Cvetko: Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem  
III/1960, str. 84, 109.

Lucijan Marija Škerjanc: Gazele. Sedem orkestralnih pesnitev.  
Ghasels. Sept poèmes pour orchestre. Partitura-Partition. Ljubljana. Slovenska akade-  
mija znanosti in umetnosti 1957. (IV) + 87 str., V. 2°. (Dela SAZU, razred za  
umetnosti 13. Serija za glasbeno umetnost 13.) 17

Poročila: L. M. Škerjanec, Radio Slovenija 1/1951, št. 2, str. 4—5, nastale  
med 12. 2. in 17. 5. 1950. Povezava njegovih gazel s Prešernovimi je zgolj zunanja.  
— Koncertni list 10/1960-61, str. 95—96.

*Glosa*

Emil Adamič, kanon za 1. in 2. sopran, 1. in 2. alt, besedilo prve in  
druge vrstice motiva. — E. Adamič: Dva kanona za štiri glasove, kanon št. 2. —  
Rokopis NUK, glasbena zbirka. — Album za mlade pevce. III. stopnja. 1931, št. 10.  
Note neznane. 18

Poročilo: Slavko Koželj v knjigi L. M. Škerjanca: Emil Adamič 1937, str. 178,  
št. 804, album je bil pripravljen za tisk v ediciji Glasbene matice.

*Godec.* Glej: Ženska zvestoba.

*Gondoljera.* Glej: Lepa Vida. Karel Jeraj.

*Hčere svet*

Janez Tomaževič, Tomažovic, Tomaževic, Tomažič. Note neznane. 19

Poročilo: Leopold Kordes, IB 1848 (11. 7.), Nr. 56, str. 224, pesem so peli  
v deželnem gledališču 8. 7. 1848, napev ni ugajal, ker je bil preveč modern in  
izumetničen. — Janez Bleiweis, Novice 6/1848 (19. 7.), list 29, str. 125—126, pesem  
je pel Ilirski kor in ni ugajala. — Anton Trstenjak: Slovensko gledališče 1892,  
str. 37—38, peli so Tomažičevo pesem. — Dragotin Cvetko: Zgodovina glasbene  
umetnosti na Slovenskem II/1959, str. 374—375, III/1960, str. 83—84, komentar  
k neznani skladbi in določitev skladateljevega imena.

- Blaž Arnič, sopran solo, klavir, besedilo. 1928, 5 str., 4<sup>o</sup>. 20  
 Rokopis je last avtorja. To je prvi koncept. Predelava se je med okupacijo izgubila.
- Mihael Rožanc, moški zbor, bas solo, besedilo. — Zbori 9/1933, str. 17—20, št. 3 a. 21
- Himna.* Glej: Zdravljica. Vasilij Mirk.
- Izgubljena vera.* Glej: Zgubljena vera.
- K slovesu*
- Kamil Mašek, glas, klavir, besedilo. — Slovenska gerlica V/1859, str. 20—21, št. 7. 22
- Poročilo: Gojmir Krek, Novi akordi, glasbenoknjiž. pril. 12/1913, str. 33, napev »pleše nekaj bolero«.
- Davorin Jenko, petje, klavir, besedilo. — D. Jenko: Fr. Prešernove pesmi za petje in glasovir 1862, str. 7, št. 3. Knjižnica Glasbene akademije II-812. — D. Jenko: Samospevi z glasovirom [1880], št. 3. — D. Jenko: 18 slovenskih pesnij [1908], str. 5. 23
- Benjamin Ipavec, glas, klavir, besedilo. — B. Ipavec: Pesmi 1865, str. 39—42. 24
- Hrabroslav Volarič: Za slovo. Četverospjev, moški zbor, besedilo. Kobarid 19. 5. 1884, 4 str., 8<sup>o</sup>. 25
- Rokopis NUK, glasbena zbirka 2805/54.
- Fran Gerbič, glas, klavir, besedilo. [b.l.] 4 str., 4<sup>o</sup>. 26
- Rokopis NUK, glasbena zbirka 3190/54.
- France Marolt, mešani zbor, besedilo. — NUK Ms Glasbena zbirka. 27
- Breda Šček, glas, klavir, besedilo. — B. Šček: Oj Vrba; str. 18—20, št. 5. 28
- Stanko Premrl, bariton, klavir, besedilo. — Slovenska glasbena revija 4/1956, št. 1, str. 1—4. 29
- Poročilo: [Marijan Lipovšek], Slovenska glasbena revija, glasbenoknjiž. pril. 4/1956, št. 1, ov. str. III. vrednotenje skladbe.
- Kam?*
- Kamil Mašek, petje, klavir, besedilo. — Slovenska gerlica V/1859, str. 14—16, št. 5. 30
- Poročila: Anton Trstenjak: Slovensko gledališče 1892, str. 113, o predvajanju v ljubljanskem gledališču l. 12. 1870. — Vilko Ukmar, Zbornik slovenskih samospjevov I/1953, str. 5—6, o prekomponirani pesmi.
- Davorin Jenko, petje, klavir, besedilo. — D. Jenko: Fr. Prešernove pesmi za petje in glasovir 1862, str. 3—5, št. 1. — D. Jenko: Samospevi z glasovirom [1880], št. 1. — D. Jenko: 18 slovenskih pesnij [1908], str. 8—9. — Pet Prešernovih pesmi 1949, str. 7—8. 31
- Poročila: Stanko Premrl, DS 23/1910, str. 556. Jenko je zložil napev leta 1860 na Dunaju. O koncertu Glasbene matice v Ljubljani 6. 11. 1910 ob 50-letnici Jenkovega »Napreja«, kjer je skladbo zapel Ljubiša Iličič. — Jutro 1/1910 (7. 11.), št. 249, str. 2, o istem koncertu. — Emil Adamič, Novi akordi, glasbeno knjiž. pril. 10/1911, št. 3, str. 37. O koncertu podružnice Glasbene matice v Trstu l. 4. 1911 ob 50-letnici Jenkovega »Napreja«, kjer je skladbo zapel tenorist Štefan Šink. — [Marko Bajuk] B., Slovenec 38/1910 (7. 11.), št. 352, str. 2, o tujem značaju skladbe.
- Kocijančič Josip, tenori, basi, besedilo. — J. Kocijančič: Slovenske narodne pesmi nabral za moški zbor I [1876], str. 11, št. 12. 32

- Kocijančičev napev za tamburaški zbor zložil H[rabroslav Otmar] Vo  
grič. — Slavjanska lira I/1900, str. 85—86, št. 1. 33
- Kocijančičev napev za citre priredil Ivan Kiferle. — I. Kiferle: Slo-  
venske narodne pesmi za citre in petje VIII/1917, št. 10, 2. izdaja 1920, št. 10. 34
- Kocijančičev napev je uporabil za trio v koračnici Levoslav Pahor. —  
L. Pahor: Dve Prešernovi pesmi za simfonični orkester 1923, 2 str., 4°. 35
- Rokopis v knjižnici Akademije za glasbo Ia—80.
- Benjamin Ipavec, glas, klavir, besedilo. — B. Ipavec: Slovenske  
pesmi 1877, zv. I, str. 3—5. 36
- Ocena: Vilko Ukmar, Zbornik slovenskih samospevov I/1953, str. 6.
- Anton Hajdrih, bariton solo. 26. 11. 1878. 37
- Poročila: Fran Rakuša: Slovensko petje 1890, str. 70, rokopis je v skladateljevi  
zapuščini. — Emil Adamič, Novi akordi, glasbeno knjiž. pril. 11/1912, str. 39, samo-  
spev je slab in dvomi, da bi bil Hajdrihov. Valentin Kosovel je priredil samospevu  
spremljavo in rokopis izročil leta 1911 tržaški podružnici Glasbene matice. Po izjavi  
Viktorja Sonca in Vasilija Mirka je Hajdrihova zapuščina ob požaru tržaškega Narod-  
nega doma (kjer je bila shranjena) propadla. Note niso znane.
- Benjamin Ipavec, moški zbor, četverospev, bariton solo. Uglasbil in  
Slavjanskemu pevskeemu društvu u Beču posvetil B. Ipavec. V Gradcu 1881,  
4 str., 4°. 38
- Rokopis v NUK, glasbena zbirka 2523/54.
- Fran S. Vilhar, bariton, klavir, besedilo. — F. S. Vilhar: Skladbe  
I[1883], str. 10—11, enako hrvatska izdaja. — Djulabije I. zv. str. 11—13 br. 2. —  
Djulabije, konzervatorijska izdaja zv. I, str. 9—11, br. 2. — Zbornik slovenskih  
samospevov II/1953, str. 28—30. 39
- Ocene: Vojteh Valenta, Kres 4/1884, str. 270, hvali melodično lepoto samospeva  
in karakteristično spremljavo klavirja. — Danilo Fajgelj, LZ 4/1884, str. 183, hvali  
živahnost in ogenj kompozicije. — Vilko Ukmar, Zbornik slovenskih samospevov  
I/1953, str. 6, III/1953, str. 19, o dramatičnem zanosu napeva.
- Saša Šantel, glas, klavir, besedilo. 1905, 4 str., 4°. NUK Ms, glasbena  
zbirka 2444/55. 40
- Fran Gerbič, glas, klavir, besedilo. Op. 54, št. 1. — Novi akordi  
12/1913, str. 45—47. — Zbornik slovenskih samospevov II/1953, str. 54—58. 41
- Ocene: Stanko Premrl, DS 27/1914, str. 130. — [Pavel] Kozina, LZ 34/1914,  
str. 343. — [Gojmir Krek], Novi akordi, glasbeno knjiž. pril. 12/1913, str. 57. —  
Vilko Ukmar, Zbornik slovenskih samospevov I/1953, str. 6, II/1953, str. 49, o dra-  
matičnih elementih samospeva.
- Gerbičev napev za glas ali trombo in orkester priredil Filip Bernard.  
Partitura. Ljubljana 4. 2. 1938, 11 str. + glas + note za 19 glasbil., 4°. 42
- Rokopis v arhivu Slovenske filharmonije 193.
- Fran Venturini, moški zbor, besedilo. — F. Venturini: Šest mešanih  
in moških zborov, Trst 1923, str. 8—10. 43
- Danilo Švara. Glej: Slovo od mladosti. Opera »Prešeren«.
- Anton Jobst, moški zbor, besedilo. — NUK Ms Glasbena zbirka. 44
- Krst pri Savici*
- Josipina Turnograjska: Črtomir in Bogomila. Spevoigra. 45
- Poročilo: Lovro Toman, Novice 12/1854, str. 274; Novi akordi, glasbeno knjiž.  
pril. 13/1914, str. 22. O spevoigri je skladateljica mnogo govorila, več pesmi iz  
nje prepevala, a not ni zapisala.
- Anton Hajdrih: »O sem, na srce moje, Bogomila.« Tenor, klavir. —  
Orkestriral Saša Šantel. 46

Note neznane. — Poročila: Vojteh Valenta, SN 9/1876 (3. 12.), št. 278, str. 1—3. — Fran Gerbič, LZ 20/1900, str. 867—868. Pesem je pel Ivan Meden na koncertu ljubljanske čitalnice.

Slavko Osterc, simfonična slika, partitura. [1920], 24. str., 4<sup>o</sup>. 47

Rokopis NUK, glasbena zbirka 1890/49.

Slavko Osterc, note za 16 glasbil. [1920], 4<sup>o</sup>. 48

Rokopis v arhivu Slovenske filharmonije 865.

Slavko Osterc, glasbena drama v treh dejanjih po Prešernovi pesnitvi. 9. 8. 1921. Klavir s tekstom 154 str., 4<sup>o</sup>. Glasovi pevskih vlog 48 + 8 str., 4<sup>o</sup>. Ms NUK, glasbena zbirka 2642, 2643/53. 49

Besedilo drame priredil Slavko Osterc, popravil Gustav Šilih. 21 str., 8<sup>o</sup>. Ms NUK, glasbena zbirka. — Ocene: D[anilo] P[okorn], Radio Slovenija 1/1951, št. 4, str. 11. — Marijan Lipovšek, Slovenska glasbena revija, glasbeno knjiž. pril. 1/1951-52, str. 44.

Matiija Tomc, partitura za soli, moški, ženski in mešani zbor ter simfonični orkester. 1945-47, 342 str., 4<sup>o</sup>. 50

Rokopis je last skladatelja. — Libreto: Z uporabo Prešernovih verzov prirejeno besedilo za opero v petih dejanjih priredil Zorko Simčič. 48 strojepisnih strani, 8<sup>o</sup>. Rokopis last Matije Tomca. — [Zorko Simčič] Bine Šulinov: Krst pri Savici. Igra v petih slikah. Buenos Aires. Katoliški misijoni 1953, 44 + (III) str. 8<sup>o</sup>. — Odlomek libreta je prvič objavil Slovenčev koledar 1944, str. 165—168.

Vasilij Mirk, simfonična slika, mešani zbor. Vizija I.: »Največ sveta otrokom sliši Slave«. 3. 10. 1959. 51

Rokopis je še nedokončan, last skladatelja.

*Lepa Vida*

Karel Jeraj, melodramska skladba. Partitura za simfonični orkester. Besedilo [b.l.] 44 str. 4<sup>o</sup>. Rokopis. 52

Karel Jeraj, melodrama z velikim orkestrom. Priredba za klavir. Ljubljana, Glasbena matica, edicija št. 263. Opalografiral Mihael Kunaver 1944, 11 str. + skladateljeva slika, 4<sup>o</sup>. 53

Karel Jeraj: Gondoljera iz melodrame. Za godalni orkester. Note za pet godal, 4<sup>o</sup>. 54

Rokopis v arhivu Slovenske filharmonije 310.

Karel Jeraj, Gondoljera. Klavir. — Novi akordi 1/1901-1902, str. 69—71. 55

Zorko Prelovec, narodna balada za solo, mešani zbor in orkester. Ob petletnici »Strunce« uglasbil Z. Prelovec. Orkestralna partitura 23. 7. 1907, 47 str., 4<sup>o</sup>. 56

Rokopis bil leta 1947 last avtorja.

Zorko Prelovec, zbor in klavir 12 str., soprani, alt, tenori, basi, klavir à 4 str.; sopran solo 2 str., alt solo 1 str., bariton solo 1 str.; note za devet glasbil. 6. 7. 1907, 4<sup>o</sup>. 57

Rokopis bil leta 1947 last avtorja.

Zorko Prelovec, zborovski part (mešani in moški zbor, sopran, alt, bariton solo) tiskani 1936, 8 str., 4<sup>o</sup>. 58

Marjan Kozina, mešani zbor, sopran in bas solo. Ljubljana. Opalografija 1946, 11 str., 4<sup>o</sup>. Ponatis 1951, 11 str., 4<sup>o</sup>. 59

Vilko Ukmar, balet. Simfonični orkester, mešani zbor. Partitura, 1956, 200 str., 4<sup>o</sup>. 60

Rokopis je last skladatelja. Poleg narodne balade je skladatelja inspirirala tudi Prešernova balada.

Vilko Ukmar, mešani zbor. Ljubljana. Opalografija 1957, 7 str., 4<sup>o</sup>. 61



»Luna sije«. Glej: Pod oknom.

#### Magistrale

Danilo Švara: »Ti si življenja moj'ga magistrale.« Glas, klavir, besedilo.  
— D. Švara: Trije spevi iz opere »Prešeren« za tenor in klavir. Ljubljana 1954,  
str. 9—11. 62

#### »Mars'kteri romar«

Lucijan Marija Škerjanc: Sonet za glas in klavir basistu Juliju  
Betettu. Ljubljana, Glasbena matica, edicija št. 241, 1943, 4 str., 4<sup>o</sup>. 63

Lucijan Marija Škerjanc: Sonet. (Matevžu Langusu.) Glas in orke-  
ster. Priredil 7. 5. 1946. Partitura 9 str., note za 15 glasbil, 4<sup>o</sup>. 64

Rokopis je v knjižnici Glasbene akademije Ia—134.

Lucijan Marija Škerjanc: Sonet. Glas in klavir. — L. M. Škerjanc:  
Samospevi za glas in klavir III/1957, str. 46—48. 65

Mati. Glej: Nezakonska mati. Slavko Osterc.

#### Memento mori

Blaž Arnič, simfonična pesnitev. Ljubljana 1934, 28 str., 4<sup>o</sup>. 66

Rokopis je last skladatelja. — Ocene: S[rečko] K[umar], Jutro 16/1935  
(21. 11.), št. 270, str. 7. — [Fran Kimovec] K., Slovenec 63/1935 (26. 11.),  
št. 272, str. 5, analiza skladbe in poročilo o orgelskem koncertu v Ljubljani  
19. 11. 1935.

Stanko Premrl, glas, klavir, besedilo. — St. Premrl: Trije samospevi  
za nižji glas s klavirjem 1938, str. 3—6. — Slovenska glasbena revija 1/1951-52,  
str. 24—27. 67

Ocene: Marijan Lipovšek, Slovenska glasbena revija, glasbenoknjž. pril.  
1/1951-52, str. 57—58. — Vilko Ukmar, Zbornik slovenskih samospevov I/1953,  
str. 4, primer samospeva razmišljujočega značaja.

Slavko Mihelčič, moški glas (bas), klavir, besedilo. Ljubljana 1945,  
5 str., 4<sup>o</sup>. 68

Rokopis hrani operni pevec Ladko Korošec.

#### »Moj bron je najden bil«

Josip Michl: Napis na velikem zvonu pri Sv. Joštu. Fragment za močan  
bas, pri katerem klavirski spremljevalec v ljudno prevzame nalogo zvonikarjevo. —  
J. Michl: Štiri Prešernove pesmi 1921, str. 17—19. 69

Ocena: V[ladimir] L[ovec], LdP 11/1950 (9. 12.), št. 293, str. 3. »Štirivrstični  
napis prav gotovo ne bi mogel služiti kot besedilo za romantični samospev, če mu  
skladatelj ne bi dal bujnega ozadja s posnemanjem zvonov.«

Peter Lipar, bariton solo, moški zbor, besedilo. 1952. — NUK Ms, Glas-  
bena zbirka. 70

#### Mornar

Jurij Fleišman, glas, klavir, besedilo. — Slovenska gerlica 2/1848,  
str. 6—7; drugi natis 1852, str. 6—7; nova izdaja 2/1864, str. 6—7. 71

Poročila in ocene: Leopold Kordes, IB 1848 (3. 6.), Nr. 45, str. 180, (17. 6.)  
Nr. 47, str. 196. O predvajanju pesmi na koncertu Slovenskega društva 30. 5. 1848.  
— [Janez Bleiweis] B., Novice 6/1848 (7. 6.), list 23, str. 96. O neuspelem pred-  
vajanju na prvem slovenskem koncertu (besedi) v ljubljanskem gledališču. — Vlado  
Golob, Slovenska glasbena revija, glasbenoknjž. pril. 2/1953-54. O kričecem nesoraz-  
merju med Prešernovim besedilom in glasbo. O njeni priljubljenosti med kmečkimi  
fanti.

Philipp Jacob Rechfeld. Note neznane. 72

- Poročila: IB 1849 (13. 1.), Nr. 4, str. 16. Pesem so peli na besedi Slovenskega društva 1. 1. 1849. — Fran Gerbič, LZ 20/1900, str. 868. Pela jo je Rechfeldova na besedi v Virantovih prostorih. — Dragotin Cvetko: Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem III/1960, str. 87. Komentar k neznanemu glasbenemu delu.
- Kamilo Mašek, glas, klavir, besedilo. — Slovenska gerlica VI/1859, str. 4—5, št. 10. 73
- Ocena: Vilko Ukmar, Zbornik slovenskih samospevov I/1953, str. 5. O kitični kompoziciji.
- Kamilo Mašek, moški zbor, besedilo. — [Dvainštirideset pesmi b. l.], str. 27—28, št. 20. 74
- Rokopis NUK, glasbena zbirka 2549/55.
- Davorin Jenko, petje, klavir, besedilo. — D. Jenko: Fr. Prešernove pesmi 1862, str. 10—11, št. 5. Hrani knjižnica Glasbene akademije II-812. — D. Jenko: Samospevi z glasovirom [1880], str. (9—10), št. 5. — D. Jenko: 18 slovenskih pesnij [1908], str. 6—7. 75
- Poročilo: Fran Rákuša: Slovensko petje 1890, str. 158. Pesem so peli prvokrat javno v dvorani »Zum goldenen Zeisig« na Dunaju v začetku leta 1860.
- Leopold Ledenic, kvartet. Note neznane. 76
- Poročila: LZtg 1865 (4. 12.), Nr. 378, str. 1113. Pesem so peli z velikim uspehom na Prešernovi slavnosti 2. 12. 1865 v slovenskem gledališču. — Novice 23/1865 (6. 12.), list 49, str. 402. Pel jo je Fran Vidic. — Fran Vidic, LZ 20/1900, str. 834, poroča, da je skladba kvartet. — Dragotin Cvetko: Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem III/1960, str. 87. Nastanek neznanega dela okrog l. 1848—1850.
- August Armin Leban, moški zbor, bariton solo, besedilo. — A. Leban: Glasi Primorja. Uredil Janko Leban. I[1879], (str. 9—12), št. 4. 77
- Začetek besedila: »Le jadra spet napnimo«. — Ocena: Fran Rákuša: Slovensko petje 1890, str. 82. Skladba ima glasbeno dovršeno obliko in več duha nego druge pesmi drugih skladateljev.
- August Armin Leban: Mornar — Der Seemann. Bariton solo, moški zbor, klavir, besedilo (slovensko in nemški prevod). Note neznane. 78
- Poročilo: Fran Gerbič, LZ 20/1900, str. 868. V Gerbičevem času je hranil note arhiv Glasbene matice.
- August Armin Leban, mladinski zbor, klavir, besedilo. — H[inko] Druzovič: Lira, srednješolska pesmarica II/1912, str. 86—93. 79
- Fran S. Vilhar: Mornar. Pesem za niži glas. Op. 66. Ljubljana, Glasbena matica 1882, II str., 4<sup>o</sup>. 80
- Fran S. Vilhar, bariton, klavir, besedilo. — F. S. Vilhar: Skladbe I[1883], str. 5—9. Enako v hrvatski izdaji. — Djulabije zv. I, str. 5—10, št. 1. — Djulabije, br. 70, konzervatorijska izdaja zv. I, str. 3—8, št. 1. — Pet Prešernovih pesmi 1949, str. 13—18. — Zbornik slovenskih samospevov II/1953, str. 21—27. 81
- Ocene: M., Kres 3/1883, str. 117, analiza skladbe, ki jo prišteva k najboljšim svoje vrste. — Vojteh Valenta, Kres 4/1884, str. 270 o melodični lepoti in dramatičnem patosu samospeva. — Danilo Fajgelj, LZ 4/1884, str. 182—183, o ognjeviti fantaziji skladbe. — Robert Bežek, SN 16/1883 (15. 1.), št. 11, str. 2—3, (16. 11.) št. 263, str. 1, analiza skladbe. — Vilko Ukmar, Zbornik slovenskih samospevov I/1953, str. 19, o dramatičnosti samospeva.
- Vilharjev napev za tamburaški zbor priredil H[rabroslav Otmar] Vogrič. Slavjanska lira I/1900, str. 91—92, št. 7, fragment. 82
- Vilharjev napev za citre priredil Ivan Kiferle. — I. Kiferle: Venec jugoslovanskih pesmi za citre in petje 1930, str. 19—23, št. 10. 83
- Vilharjev napev za glas in simfonični orkester instrumental Lucijan Marija Škerjanc. Partitura in orkestralni glasovi. Ljubljana 6. 8. 1930. Rokopis

- v arhivu Slovenske filharmonije 357. — Partitura 1934, 21 str., 4°. Ms NUK, glasbena zbirka 1773/49. 84
- Marko Bujak, četverglasni zbor [narodni napev]. — M. Bujak: Slovenske narodne pesmi. Ljubljana. I. zvezek, drugi natis 1904, str. 42—43, št. 24. — IV. zvezek 1904, str. 42—43, št. 24 (ta zvezek je del naklade I. zvezka). — I. zvezek, pomnožena izdaja [1925], str. 42—43, št. 24. 85
- Marko Bajuk, [narodni napev] iz Ihana. Moški zbor, besedilo. — M. Bajuk: Slovenske narodne pesmi za moški in mešani zbor. Ljubljana 1927, zvezek V, str. 26—27, št. 21. 86
- Ferdinand Karl Fuchs: Brodnik. Samospev (sopran), klavir. Note neznane. 87
- Poročilo: Dragotin Cvetko: Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem III/1960, str. 42, 87, komentar k neznanemu glasbenemu delu.
- Napis na velikem zvonu pri Sv. Joštu. Glej: »Moj bron je najedn bil.«
- Napitnica. Glej: Zdravljica. Benjamin Ipavec.
- Nezakonska mati
- Kamil Mašek, petje, klavir, besedilo. — Slovenska gerlica VI/1859, str. 20—23, št. 16. 88
- Fran S. Vilhar, sopran, klavir, besedilo. — F. S. Vilhar: Skladbe I[1883], str. 19—22. Enako v hrvatski izdaji. — Djulabije zv. I, str. 19—23, št. 5 (Op. 124.) — Djulabije br. 70, konzervatorijska izdaja, zvezek I, str. 17—21, št. 5. — Zbornik slovenskih samospevov II/1953, str. 31—36. 89
- Ocene: Vojteh Valenta, Kres 4/1884, str. 270, o melodični lepoti, dramatičnem patosu in karakteristični spremjavi klavirja. — Danilo Fajgelj, LZ 4/1884, str. 183, biser samospevov. — Lucila Podgornik, Slovan 2/1885, str. 250—251, o menjajočem izrazu. — Robert Bežek, SN 16/1883 (16. 11.), št. 263, str. 1—2, o skrbni izdelavi. — Vilko Ukmar, Zbornik slovenskih samospevov I/1953, str. 6, II/1953, str. 19, izliv melanholičnosti.
- Vilharjev napev za tamburaški zbor priredil H[rabroslav Otmár] Vogrič. Slavjanska lira 1/1900, str. 92—93, št. 8, fragment. 90
- Benjamin Ipavec, glas, klavir, besedilo. [1896]. 5 str., 4°. — Pet Prešernovih pesmi 1949, str. 9—12. 91
- Poročila in ocene: K[arel] Hoffmeister, LZ 16/1896, str. 454—455, docela izkomponirana pesem, v kateri rasteta oblika in melodijska fraza naravnost iz besede. — Anton Jeršinovič, LZ 34/1914, str. 104, B. Ipavec se je lotil pesmi šele leta 1896. — Vilko Ukmar, Zbornik slovenskih samospevov I/1953, str. 5, o prekomponirani obliki samospeva.
- Josip Michl, sopran, klavir, besedilo. — J. Michl: Štiri Prešernove pesmi 1921, str. 2—7, št. 1. 92
- Ocena: V[ladimir] L[ovec], LdP 11/1950 (9. 12.), št. 293, str. 3, o poglobljenem izrazu in razumevanju Prešernove misli.
- Slavko Osterc: Mati. La mère. Poème symphonique. [Posvečena] Viktorju Andrejeviču Plotnikovu. Partitura. Ljubljana, 30. 11. 1940, (20) str., 4°. 93
- Ms NUK, glasbena zbirka 131/48—192.
- Slavko Osterc: Nezakonska mati. Baletna slika po zamisli koreografa Borisa Pilata. Klavirski izvleček. 24. 11. 1940, 12 str., 4°. 94
- Ms NUK, glasbena zbirka 131/48—187. — Ni zložena direktno na Prešernovo besedilo, pač pa spremlja čustva, ki jih je položil Prešeren v svojo pesem. — Poročilo: Marijan Lipovšek, Slovenska glasbena revija, glasbenoknjiž. pril. 1/1951-52, str. 44.
- Andrej Lisac, glas, klavir, besedilo. — A. Lisac: Mati. Šest samospevov s klavirjem 1940, str. 3—5. 95

Rokopis v knjižnici Glasbene akademije II-1084.

»O Vrba«

Breda Šček, glas, klavir, besedilo. — B. Šček: Oj Vrba; 1954, str. 6—8, št. 2. 96

»Oči sem večkrat vprašal«

Anton Balatka, bas, besedilo. Ljubljana 1925, 3 str., 4°. Ms NUK, glasbena zbirka 1648/55. 97

Danilo Švara, sopran, klavir, besedilo. — D. Švara: Dva speva iz opere »Prešeren« za sopran in klavir. Ljubljana 1954, str. 3—8. 98

Od Rošina in Verjankota

Matija Tomc: Rošin in Verjanko. Mešani zbor, besedilo. Ljubljana 21. 12. 1946, 5 str., 4°. 99

Rokopis je last skladatelja.

Od železne ceste

Dvospev. Skladatelj in note neznane. 100

Poročila: [Janez Bleiweis], Novice 4/1846 (18. 2.), list 7, str. 28, (25. 2.) list 8, str. 32, o igri »Poskušnja kranjskih pesem«, ki so jo predvajali 14. 2. 1846 v ljubljanskem gledališču. Predstavo je vodil Gašpar Mašek. Peli so tudi pesem »Od železne ceste« (Molt-Andrejčik, Majerhoferjeva-Barbika). Ponovitev predstave je bila 22. 2. 1846. — Novice 4/1846 (1. 4.), list 13, str. 52 oglas: »Viže unidan v ljubljanskem gledišu petih čveterih pesem se dobijo v note postavljene za klavir 40 krc., za celo muziko pa za 4 gold. (Teh viž doslej še ni bilo mogoče odkriti.) — Pavel Kozina, Zbori, glasbenoknjž. pril. 7/1931, št. 2, str. 10, pripisuje napev Fleišmanu.

Kamil Mašek, glas, klavir, besedilo. — Slovenska gerlica VI/1859, str. 14—17, št. 14. 101

Ocena: Gojmir Krek, Novi akordi, glasbenoknjž. pril. 12/1913, str. 33, napev skače v tempu di polka.

Jurij Fleišman, dvospev, klavir, besedilo. — J. Fleišman: Mične slovenske zdravice [1860], zv. I, str. 9—11. 102

Jurij Lapanja, glas, klavir, besedilo. — J. Lapanja: Missa in A für Organo [b.l.], str. 56. 103

NUK Ms, glasbena zbirka 1077/57.

Andrej (Hrabroslav) Volarič, zbori, samospevi, klavir, besedilo. [1889]. 104

Skladba je ostala v rokopisu in je verjetno propadla pri bombardiranju Beograda. — Poročila: Fran Rákuša: Slovensko petje 1890, str. 168. »L. Podgornikova je imenovala to delo opereto in nuce«. — David Doktorič, Pevec 10/1930, št. 2, str. 10.

Matija Tomc, dvospev: sopran-tenor, alt-bas, klavir, besedilo. Ljubljana 1946, s str., 4°. 105

Rokopis hrani Luka Kramolc.

Orglar

Radoslav Hrovatin, mešani zbor, sopran in tenor solo. Ljubljana 1942, 15 str., 4°. 106

Avtor posveča skladbo Pevskemu zboru Glasbene matice ob njeni sedemdesetletnici. — NUK Ms 1742/55.

Marijan Lipovšek: Kantata. Partitura za zbor, solo in orkester. Ljubljana [1951.], 107 str. + 18 str. obveznega vložka, 4°. Rokopis je last avtorja. —

Note za 30 glasbil. 1951, 4<sup>o</sup>. Rokopis v arhivu Slovenske filharmonije 394. — Mešani zbor. Ljubljana. Opalografija 1951, 8 str., 4<sup>o</sup>. 107

Poročilo: Marijan Lipovšek, Radio Slovenija 1/1951, št. 2, str. 5—6, nastanek in analiza kantate.

*Pesem moja je posoda tvojega imena*

Gazela. France Marolt, mešani zbor, besedilo. — NUK Ms Glasbena zbirka. 108

*Pevcu*

Josip Michl, bas, klavir, besedilo. — J. Michl: Štiri Prešernove pesmi 1921, str. 14—16. 109

Ocene: Pavel Šivic, SPor 7/1946, št. 28, str. 3, skladba je pravi biser. — V[ladimir] L[ovec], LdP 11/1950 (9. 12.), št. 293, str. 3, odliki samospjeva sta poglobljen izraz in razumevanje Prešernove misli.

Klaro Miserit, kantata. Note neznane. 110

Poročilo in ocena: Slovenska glasbena revija, glasbeno-knjiž. pril. 1/1951-52, str. 53, o izvedbi na koncertu Slovenske filharmonije v sezoni 1952-53. — Valens Vodušek, Naši razgledi 1/1953, št. 1, str. 21—23, glasba ne odgovarja vsebini Prešernove pesmi.

Vilko Ukmar, mešani zbor, besedilo. [Ljubljana 1955.], 13 str., 4<sup>o</sup>. 111

Rokopis v arhivu Slovenske filharmonije 1193.

*Pod oknom*

Marija pl. Vest. Note neznane. 112

Poročilo: Fran Potočnik, DS 38/1925, str. 278. — Dragotin Cvetko: Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem III/1960, str. 86—87. Kako je pesem vplivala na Prešerna, ko sta mu jo leta 1848 zapela Victor von Vest in Fran Potočnik v stražarnici narodne straže v Kranju.

Jurij Fleišman, glas, klavir, besedilo. — Slovenska gerlica I/1848 in I/1852, str. 12—13. 113

Poročila in ocene: [Joseph] Babnigg, IB 1848 (23. 6.), Nr. 51, str. 204. — [Janez Bleiweis], Novice 1848 (28. 6.), list 26, str. 110. — Anton Trstenjak: Slovensko gledališče 1892, str. 36, o uspelem predvajanju pesmi na drugi slovenski besedi, ki jo je priredilo Slovensko društvo 19. 6. 1848. — Leopold Kordesch, IB 1848 (14. 10.), Nr. 83, str. 332, o izidu I. zvezka Slovenske gerlice in pohvala Fleišmanovih napevov, ki so originalni, ljubki, v narodnem duhu in polni zanosa. — [Anton Trstenjak], Slovan 1885, str. 108—109, poroča po Hribarjevi beležki, da pojejo v goriško-furlanskih cerkvah Tantum ergo po tem napevu. — V[ladimir] L[ovec], LdP 11/1950 (9. 12.), št. 293, str. 3, skladba je v bistvu zgrešila svoj umetniški namen, ker je opredelila samo okolje pesmi, ne pa njene vsebine. — Vlado Golob, Slovenska glasbena revija, glasbenoknjiž. pril. 2/1953-54, str. 5, odlika te pesmice je v tem, da glasba v ubranosti ustreza besedilu. — Fleišmanov rokopis: NUK Ms 492 IV, str. 26, mapa 31 f<sup>o</sup>.

Jurij Fleišman, moški zbor, besedilo. — Gerlica, nova izdaja I/1864, str. 12—13. — Gregor Tribnik: Slovenske pesmi za čveteri moške glase, Dunaj 1864, str. 4. — Zbirka slovenskih napevov ubranih za čvetero ali petero moških glasov, Ljubljana 1877, zvezek IV, str. 14, št. 10. — Lavorika I[1880], prva in druga izdaja str. 21 (22), št. 14. — Lavorika III[1882], str. 13, št. 10. — V vseh treh Lavorikah zborovska garnitura. — Barčica, tretja izdaja. Gorica. Goriška Mohorjeva družba 1944, str. 57. 114

Poročilo: Pavel Kozina, Zbori, glasbeno knjižni del 1931, str. 10.

Flejšmanov napev za štiri moške glasove harmoniziral Josip Čerin. J. Čerin: Štiri narodne pesmi. Op. 5., 1897, str. (8), NUK Ms, glasbena zbirka 1670/55. —

- Zbori. Pesmarica Glasbene matice, uredil J. Čerin 1897, 1. in 2. natis str. 133, 3. natis 1908, str. 133. 115
- Fleišmanov napev za mešani zbor priredil Anton Foerster. Zbirka slovenskih narodnih pesnij. Ljubljana. Glasbena matica, zvezek X/1882, str. 14—15. — Ludvik Kuba: Slovanstvo ve svych spěvech VII/1889, kn. I, str. 108—109. 116
- Fleišmanov napev za mešani zbor priredil Matej Hubad. M. Hubad: Slovenske narodne pesmi, harmoniziral in za koncert priredil M. Hubad. Ljubljana. Glasbena matica [1894], str. 8, št. 7; 1942, str. 4—5. — Prešernov dan 1946, str. 38—39, hrvatska izdaja str. (47—48). — Sedem Prešernovih pesmi 1948, str. (5—6). — Naši zbori 1/1946, snop. 5, str. (8), opalografirano [1955], 1 str., 4°. 117
- Fleišmanov napev za mešani zbor priredil Emil Adamič. E. Adamič: 100 narodnih pesmi 1937, str. 53, št. 41 z opombo: ponarodela, varianta. 118
- Po B. Ipavčevem baritonskem napevu J. Nollijeve varianta. Zbor Fleišmanov. — Matej Hubad: 33 mešanih in moških zborov. Ljubljana, Glasbena matica 1903, zv. XXXII, str. 54, št. 25. 119
- Fleišmanov napev za samospev in klavir priredil Anton Foerster. — Triglav, Slovenske pesmi za samospev s spremljevanjem klavirja I[1887], str. 8, št. 6 s pojasnili v češčini pod črto. 120
- Ocena: A[nton] R[azinger], LZ 7/1887, str. 316—317. »Glasovi so stavljeni v srednji višini, da jih bode možno prepevati visokim in nizkim glasovom. Spremljanje na klavir je vzgledno, ni ravno navadno, a povsem preprosto in vendar s finim okusom ubrano.«
- Fleišmanov napev enoglasno, slovensko besedilo. — Vjekoslav Klaić: Hrvatska pjesmarica. Sbirka popjevaka za skupnu pjevanje. Zagreb, Matica hrvatska 1893, str. 188. 121
- Fleišmanov napev za samospev s klavirjem, besedilo. Priredil Ivan Zorman. I. Zorman: Slovenske melodije. Pesmi za solo, dvospev, ženski in mešani zbor. [Joliette, Illinois] 1950, str. 4. 122
- Fleišmanov napev dvoglasno, besedilo. — Ivan Grbec: Pesmarica za osnovne, nižje srednje in strokovne šole. Trst I/1954, str. 100. 123
- Transkripcija narodne pesmi »Luna sijek« [Fleišmanov napev] za glasovir zložil in visokorodni gospici Mariji Winklerjevi udano poklonil Danilo Fajgelj. Ljubljana. Glasbena matica 1881, 10 str., 4°. 124
- Brez besedila. — Poročilo: Fran Hlavka, LZ 2/1882, str. 58. Skladba »je lahko umevna, ima uvod, temo in štiri variacije te arije«. — Fran Rakuša: Slovensko petje 1890, str. 143.
- Ständchen. Serenade. Übersetzt von Anton Funtek. Rud[olf] Weinwurm: Alpenstimmen, Neue Serie 1904, str. 6, Nr. 5. (Universal Edition, Nr. 2451.) 125
- Fleišmanov napev s podloženim nemškim prevodom pesmi za piano solo.
- Fleišmanov napev za klavir priredil Karel Jeraj. K. Jeraj: 14 slovenskih narodnih pesmi. 14 slovenische Volkslieder, Wien [191.], str. 9, št. 8. 126
- Naslov: Pod oknom — Ständchen. Podloženo slovensko besedilo in Funtkov nemški prevod.
- Fleišmanov napev za klavir priredil Anton Jakl. A. Jakl: Slovenski biseri. Veliki narodni potpuri. Op. 40 [1918], str. 7, št. 13. Brez besedila. 127
- Fleišmanov napev za klavir priredil Josip Pavšič. J. Pavšič: Klavirski album za slovensko mladino za nižjo in srednjo stopnjo klavirskega pouka. Ljubljana. Glasbena matica [1920], str. 3; 2.—4. izdaja [1934], str. 2. 128

- Luna sije. Serenadenlied. Für die Zither arrang. *Josef Sorg*. J. Sorg: Album für Zitherfreunde. Agram. [b.l.], Heft 1, Nr. 1, str. 1. 129
- Fleišmanov napev brez besedila.
- Fleišmanov napev za citre priredil [Fran Korun] Fran Sal. Koželjski. F. S. Koželjski: Poduk v igranju na citrah I/1895, str. 19, št. 17. 130
- Brez besedila.
- Fleišmanov napev za citre priredil Ivan Kiferle. I. Kiferle: Slovenske narodne pesmi za citre in petje VII/1917, št. 9, VII/1920 št. 9, VII/1936, št. 9. 131
- Fleišmanov napev za violino in klavir z napevom priredil Fran Korun. — Album slovenskih napevov, uredil Fran Gerbič. I[1899], str. 35—36, št. 49, enako 2. natis 1900. 132
- Fleišmanov napev za dve violini priredil Franjo Serajnik: Jugoslovanske narodne pesmi za dvoje gosli, I[1932], str. 12. 133
- Za godalni kvintet in klavir priredil Lavoslav Pahor. — Lavoslav Pahor: Tri narodne slovenske. 134
- Glej: Strojepisna biografija s seznamom skladb Lavoslava Pahorja, ki je bila leta 1947 v arhivu Glasbene matice. — Napev je domnevno Fleišmanov.
- Fleišmanov napev za tamburaški zbor prideril H[rabroslav Otmar] Vogrič. — Slavjanska lira I/1900, št. 6, str. 87—88, št. 3. 135
- Fleišmanov napev za kitaro priredil Stane Kranjc. — Stane Kranjc: Venček slovenskih pesmi za kitaro [1944], št. 1. 136
- Fleišmanov napev za harmoniko priredil Pavel Rančigaj. — Pavel Rančigaj: Narodne pesmi za klavirsko, kromatično in diatonično harmoniko. Ljubljana [1946], zv. 5, str. 8. 137
- Kamil Mašek, b-dur, glas, klavir, besedilo. — Slovenska gerlica V/1859, str. 8—9. — Zbornik slovenskih samospjevov I/1953, str. 21. 138
- Ocene: Gojmir Krek, Novi akordi, glasbeneknjiž. pril. 12/1913, str. 33, uglasbeno kot hrvatsko kolo. — Vilko Ukmar, Zbornik slovenskih samospjevov I/1953, str. 5, kitična pesem.
- Kamil Mašek, e-mol, glas, klavir, besedilo. — Slovenska gerlica V/1859, str. 10—11. 139
- Theodor Elze: Unter dem Fenster. Frei übersetzt von Luise Pesjak. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianofortes. Laibach 14. 3. 1865, 3 str. 20,5 × 29 cm. 140
- Ms NUK Glasbena zbirka. 1878/49. — Komentar: Dragotin Cvetko: Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem III/1960, str. 87—88.
- Anton Hajdrih, četverospjev, besedilo. — Anton Hajdrih: Jadranski glasovi I/1876, str. 6. — Lavorika II[1881], 1. in 2. izdaja, str. 24, št. 14. — Ludvik Kuba: Slovanstvo ve snych spěvech VII/1889, kn. I, str. 108—109. — Zbori. Pesmarica Glasbene matice. Uredil Josip Čerin. 1. izdaja, 1. in 2. natis 1897, 3. natis 1908, str. 161. — Zbori. Pesmarica Glasbene matice. Uredil po Čerinovi izdaji Matej Hubad. 2. izdaja 1. natis 1922, 2. natis 1929, str. 256. — Pesmarica Glasbene matice 3. izdaja, I. zvezek 1944. — 24 moških zborov. Ljubljana. Državna založba Slovenije 1945, str. 81. — Mala pesmarica 1920, št. 4. — Anton Hajdrih: Pesmi 1936, str. 4—5, št. 4. — [Otmar Pelan] Pelot, Zbirka priljubljenih slovenskih pesmi 1941, zv. 1, str. 21—23, št. 6, opalografirano. Ljubljana 1955, 1 str., 4°. 141
- Ocena: Robert Bežek, SN 16/1883, št. 11, str. 1—2. »Zaradi svojega mehkega značaja je skladatelj imel v mislih le hrepenenje, ker si je preveč predstavljal le prvo kitico.«

- Hajdrihov napev za klavir priredil Viktor Parma. Viktor Parma: Slovenske cvetke. Potpouri po slovanskih napevih za glasovir. Ljubljana (1900), str. 6—7. Enako v ostalih izdajah. 142
- Hajdrihov napev za tamburaški zbor zložil H[rabroslav Otmar] Vogrič. — Slavjanska lira I/1900, št. 6, str. 88, št. 4. 143
- Hajdrihov napev za citre priredil Karol Wilfan. — K. Wilfan: Slovanski citrar, Ljubljana, [b.l.] str. 4. 144
- Hajdrinov napev za citre priredil Ivan Kiferle. — Ivan Kiferle: Slovenske narodne pesmi za citre in petje zv. VIII, 2. izdaja 1920, str. 4. 145
- Anton Nedvéd, moški zbor, tenor solo, besedilo. — Anton Nedvéd: Štirje slovenski napevi za moški zbor vglasbil in poklonil slovenskemu pevskeemu zboru ljubljanske čitalnice. 1882, Zv. XII, str. 7—8, št. 3. — Lavorika III[1882], 1. in 2. izdaja, str. 23—25, št. 15, zborovska garnitura. — Zbori. Pesmarica Glasbene matice. Uredil Josip Čerin. Prva izdaja 1. in 2. natis 1897, 3. natis 1908, str. 187—189. — Zbori. Pesmarica Glasbene matice. Uredil po Čerinovi izdaji Matej Hubad. 2. izdaja, 1. natis 1922, 2. natis 1929, str. 276—278. 146
- Poročila in ocene: Programm der Sommer-Liedertafel veranstaltet vom Männerchore der philharmonischen Gesellschaft in Laibach am 12. Juli 1880. Ta pesem je bila novost in jo je pel tenorist Anton Razinger. — Robert Bežek, SN 16/1883 (15. 1.), št. 11, str. 2. »Skladatelj je preveč poudarjal Prešernov obup, kar pa ni glavna misel pesmi.«
- Vilhar Fran S., mešani zbor, besedilo. — Fran S. Vilhar: Skladbe I[1883], str. 51. Enako v hrvatski izdaji. 147
- Ocene: Vojteh Valenta, Kres 4/1894, str. 270—271, o popularnosti napevov v zbirki Skladbe I. — Danilo Fajgelj, LZ 4/1884, str. 183, lep, veličasten zbor, ki utegne izpodriniti Fleišmanovega, ki je nemškega izvora. — Robert Bežek, SN 16/1883 (15. 1.), št. 11, (16. 11.), št. 263, str. 2—3, kratka razčlemba kompozicije.
- Vilharjev napev za tamburaški zbor zložil H[rabroslav Otmar] Vogrič. — Slavjanska lira I/1900, št. 6, str. 86—87. 148
- Gustav Adolf Schmidt, samospev, klavir, podložen Samhaberjev nemški prevod. — An der schönen blauen Donau, Wien 1892 (15. 11.), Nr. 22, glasbena priloga. 149
- Poročilo: LZ 13/1893, str. 255. — Fran Vidic, LZ 20/1900, str. 839.
- Gojmir Krek, samospev za bariton, klavir, besedilo. Ljubljana. L. Schwentner [1900], 9 str., 4<sup>o</sup>. 150
- Ocene: E[vgen] Lampe, DS 14/1901, str. 62, o harmoničnih efektih skladbe, ki bi po svojem besedilu morala biti mило-lirična. — Fran Gerbič, LZ 20/1900, str. 868, skladbo je zložil za pesnikov jubilej. — Vladimir Foerster, LZ 21/1901, str. 67, dobro premišljena skladba, ki vestno odgovarja pesnikovim intuicijam. — Novice 58/1900 (14. 12.), št. 50, str. 490, poročilo o izidu pesmi. — Slovenec 28/1900 (6. 12.), št. 280, str. 2, težavna skladba, ki zahteva od pevca obilo vaje in točnosti. — Slovenka 5/1901, str. 19, skladatelj je dal vsaki kitici poseben napev tesno držeč se pesnikovega besedila.
- Mirko Polič, moški zbor, besedilo. — NUK Ms Glasbena zbirka. 151
- Breda Šček, glas, klavir, besedilo. — Breda Šček: Oj Vrba, 1954, str. 2—5, št. 1. 152
- Danilo Švara. Glej: Slovo od mladosti. Opera »Prešeren«.
- Povodni mož*
- Viktor Parma: Balada za soli, zbor in orkester. Uglasbil in slavnemu pevskeemu zboru Glasbene matice poklonil Viktor Parma. Priredba za klavir in petje,



Ljubljana [1911], 30 str. 4<sup>o</sup>. — Basovski part, Ljubljana, Glasbena matica [1911], 10 str., 4<sup>o</sup>. — Note za sopran 9 str., alt 9 str., tenor 10 str., bas 10 str., 4<sup>o</sup>. 153

Ms Arhiv Slovenske filharmonije 220. — Poročila in ocene: O koncertu Glasbene matice 10. 5. 1911, kjer so pod vodstvom Matije Hubada predvajali balado s karakteristiko skladbe (melodioznost, ritmičnost, narodni motivi). — Stanko Premrl, DS 24/1911, str. 242—243. — Jutro 2/1911 (12. 5.), št. 432, str. 2. — LZtg 1911 (10. 5.), Nr. 107, str. 997, (11. 5.), Nr. 108, str. 1010—1011. — Emil Adamič, LZ 31/1911, str. 334. — Anton Jeršinovič, LZ 31/1911, str. 334—335. — [Anton Lajovic] Novi akordi, glasbenoknjž. pril. 9/1909—1911, št. 4—5, str. 38, 10/1910-11, št. 4—5, str. 52—53, 61. — [Pavel Kozina] K., Slovan 9/1911, str. 189. — A[nton] S[vetek], Slovenec 39/1911 (11. 5.), št. 108, str. 1. — M. N., SN 44/1911 (11. 5.), št. 109, str. 3—4. — SN 45/1912 (15. 1.), št. 11, str. 5, o koncertu Glasbene matice v Ljubljani 14. 1. 1912 in o skladbi. — Tabor 2/1921 (2. 4.), št. 74, str. 2, (8. 4.), št. 78, str. 3, o koncertu gojenk in gojencev mariborskega učiteljskega učiteljskega 5. 4. 1921 in o narodni toplini balade. — H[erbert] Švetel, Radio Ljubljana 1939, št. 7, str. 1—3, o skladatelju in skladbi.

Slavko Osterc: Simfonična slika po Prešernovi baladi. Partitura 1924, 51 str., 4<sup>o</sup>. 154

Besedilo ni podloženo. Ms NUK Glasbena zbirka 131/48-227. — Poročilo: Marijan Lipovšek, Slovenska glasbena revija, glasbenoknjž. pril. 1/1951-52, str. 44.

Anton Pogačar: Plesne melodije iz operete »Povodni mož« po istoimenski Prešernovi baladi. Besedilo Zdenka Leskovec-Pogačarjeva. Priredba za klavir, Ljubljana 1946, 9 str., 4<sup>o</sup>. 155

Anton Pogačar: Venček melodij iz operete »Povodni mož« po istoimenski Prešernovi baladi. Besedilo Zdenka Leskovec-Pogačarjeva. Priredba za klavir, Ljubljana 1946, 13 str., 4<sup>o</sup>. 156

Blaž Arnič: Baletna simfonična slika. Op. 38, partitura za godala, pihala, trobila in tolkala. 24. 5. 1950, 110 str., 4<sup>o</sup>. 157

Note za 29 glasbil posamič. Ms Arhiv Slovenske filharmonije 764. — Poročila in ocene: R[afael] Ajlec, Ljubljanski dnevnik 8/1959 (8. 6.), št. 132, str. 2. Ples Povodnega moža je bil izveden na simfoničnem koncertu Slovenske filharmonije 8. 6. 1959, dirigent Zvonimir Ciglič, harfistka Pavla Uršič-Petričeva. Izvedba je pokazala, da je v luči nekakega surrealizma to delo močna skladba. — Blaž Arnič, Radio Slovenija 1951, št. 2, str. 6—7. Skladbe »nisem pisal direktno po Prešernovem tekstu, vendar me je Prešeren tudi inspiriral«. — Pavle Kalan, Slovenska glasbena revija glasbenoknjž. pril. 1/1951-52, str. 22. Skladatelj se je naslonil v prvi vrsti na ritem, ki veje že iz Prešernove pesmi.

Danilo Švara. Glej: Slovo od mladosti. Opera »Prešeren«.

#### *Prešernova vera*

Lucijan Marija Škerjanc: Epigram. Moški zbor, besedilo. Ljubljana 1944, 2 str., 4<sup>o</sup>. 158

Ms NUK Glasbena zbirka 2846/54.

*Prophetischer Trost für den Traun im Jahre 1825.* Glej: Zarjovena dvičica.

#### *Prošnja*

Kamil Mašek, glas, klavir, besedilo. — Slovenska gerlica V/1859, str. 12—13, št. 4. 159

Jurij Fleišman, Samospev, klavir, besedilo. — [Dvainštirideset pesmi, b. l.] str. 57 in 58, št. 38. 160

NUK, Ms, glasbena zbirka 2549/55.

Edvard Valenta, samospev, klavir. Note neznane. 161

Poročila: Vojteh Valenta, SN 9/1876 (3. 12.), št. 278, str. 3. — Fran Gerbič, LZ 20/1900, str. 867, o obstoju skladbe, ki ni bila tiskana.

- France Marolt, mešani zbor, besedilo. — NUK Ms, Glasbena zbirka. 162  
*Ribič*
- [Friderik Širca] = Risto Savin: Barcarola. Klavir. Op. 6, št. 2.  
 — Novi akordi 2/1902-1903, št. 3, str. 37—38. 163  
 Brez besedila, a v smislu Prešernove pesmi.  
 Breda Šček, glas, klavir, besedilo. — B. Šček: Oj Vrba; Ljubljana 1954,  
 str. 9—13, št. 3. 164
- Rošlin in Verjanko*. Glej: Od Rošlina do Verjankota.
- Rotarjevima dekletoma*
- Jakob Šegula, mešani zbor, besedilo. — J. Šegula: Tri pesmi za mešani  
 zbor, Ljubljana, opalografija 1954, 2 str., 4°. — Ponatis 1955, 1 str., 4°. 165
- Serenada*. Glej: Pod oknom. Rudolf Weinwurm.
- Serenadenlied*. Glej: Pod oknom. Joseph Sorg.
- Sila spomina*
- Kamil Mašek, glas, klavir, besedilo. — Slovenska gerlica V/1859, str.  
 22—23, št. 8. 166
- Jurij Fleišman, moški zbor, klavir, besedilo. — J. Fleišman: Slovanska  
 beseda. Pesmi za veselice [1864], zv. 2, str. 5—6. 167
- »Slep je, kdor se s petjem vkvarja«. Glej: Glosa. Emil Adamič.
- Slovo od mladosti*
- Danilo Švara: »Okusil zgodaj sem tvoj sad, spoznanje«. Glas, klavir,  
 besedilo. D. Švara: Trije spevi iz opere »Prešeren« za tenor in klavir. Ljubljana,  
 1954, str. 3—5. 168
- Soldaška*
- Kamil Mašek, za tri moške glase, G-dur, 2/4 takt, besedilo. — Sloven-  
 ska gerlica VI/1859, str. 6—7, št. 10 a. 169
- Kamil Mašek, za četero moške glase, g-mol, 4/4 takt, besedilo. — Slo-  
 venska gerlica VI/1859, str. 8—9, št. 10 b. — Prešernov dan 1946, str. 40—41,  
 hrvaška izdaja str. (49—50). — Sedem Prešernovih pesmi 1948, str. (7—8). 170
- Kamil Mašek, Vojaška. Moški zbor, G-Dur, 2/4 takt, besedilo. — Lipica.  
 Slovenski napevi za moške glasove [b. l.] str. 24—26, št. 13. Hrani knjižnica  
 Glasbene akademije II-2196. — Lavorika I [1880] 1. in 2. izdaja št. 34, zborovska  
 garnitura. 171
- Poročilo: Pavel Šivic, Naši zbori, glasbenoknjiž. pril. 4/1949, str. 1. kitična  
 skladba »predstavlja zaradi svojske in okusne obdelave obogatitev naše zborovske  
 literature«. 172
- Vojaška. Maškov napet za citre priredil [Fran Korun] Fran Koželj-  
 ski. — F. Koželjski: Pouk v igranju na citrah II/1896, str. 33, št. 32. 172
- Maškov napev za tamburaški zbor priredil H[rabroslav Otmar] Vo-  
 grič. — Slavjanska lira I/1900, str. 93—94, št. 9. 173
- Andrej Vavken, moški zbor, besedilo. — Andrej Vavken: Napevi za  
 petje [b. l.], str. 12. 174
- Ms NUK Glasbena zbirka 2809/54.
- [Anonimna skladba.] Moški zbor, besedilo. 175
- Leta 1948 je bila skladba še v arhivu Glasbene matice, danes je rokopis ne-  
 znano kje.

- Benjamin Ipavec, moški zbor: 1. in 2. tenor, 1. in 2. bas, besedilo. Ljubljana. Ljubljanska čitalnica [1867], str. (3). Zborovska garnitura. 176
- [Saša Šantel:] Vojaška. Moški zbor, besedilo. — [Dvainštirideset pesmi, b. l.] str. 1—3, št. 2. 177
- Ms NUK Glasbena zbirka 2549/55. — Skladba je domnevno Šantlova. 178
- Anton Balatka, moški zbor. Note neznane. 178
- Podatek je vzet iz skladateljevega pisma iz Brna 4. 3. 1931, ki je bilo leta 1947 v arhivu Glasbene matice.
- [Pavel Šivic] Ljubljanski, dvoglasno, besedilo. — Prešeren glasnik naše borbe in naše svobode, februar 1945, priloga. 179
- [Pavel Šivic] Ljubljanski, moški zbor, besedilo. — Prešernov dan 1946, str. 39—40, hrvaška izdaja 1946, str. (48—50). — Sedem Prešernovih pesmi 1948, str. (6—7). — Naši zbori 4/1949, sn. 1, str. 13—14. NUK Ms, Glasbena zbirka. 180
- Poročilo: [Adolf Groebming] Gg, Naši zbori 4/1949, sn. 1 (III. ov. stran). Uglasbena za Prešernovo proslavo v Črnomlju febr. 1945, o izreki pri izvajanju. 181
- Pavel Šivic, mladinski zbor, besedilo. Ljubljana, opalografirano 1954, 1 str., 4<sup>o</sup>. 181
- Vinko Vodopivec, mladinski mešani zbor, besedilo. — Naši zbori 4/1949, sn. 1, str. 15—16. — NUK Ms, Glasbena zbirka. 182
- Poročilo: [Adolf Groebming] Gg, Naši zbori 4/1949, sn. 1 (III. ov. stran). Skladba se odlikuje po majhnem glasovnem obsegu. O izreki pri izvajanju. 183
- Slavko Mihelčič, mešani zbor, besedilo. Ljubljana, opalografija [195.], 2 str., 4<sup>o</sup>. 183
- Slavko Mihelčič, četverglasni mladinski zbor, besedilo. Ljubljana, opalografija [1952], 2 str., 4<sup>o</sup>. 184
- Sonet. Glej: »Mars'kteri romar«. Lucijan Marija Škerjanc.
- Soneti*
- Gašpar Mašek, moški zbor, klavir, 1874. 185
- Note neznane. — Poročila: Vojteh Valenta, SN 9/1876 (3. 12.), št. 278, str. 3. — Fran Gerbič, LZ 20/1900, str. 876. Ker skladatelj ni bil več slovenskega jezika, nimajo te skladbe nobene glasbene vrednosti.
- Soneti nesreče*
- Bogo Leskovic, visoki glas (tenor) in orkester. Partitura, Ljubljana 23. 1. 1951, 83 str., 4<sup>o</sup>. Rokopis je last skladatelja. — Note za 26 glasbil. Ljubljana 1950, 4<sup>o</sup>. Ms Arhiv Slovenske filharmonije 395. 186
- Vsebina: O Vrba, Popotnik, Hrast, Komur, Življenje ječa, Čez tebe. Besedilo ni podloženo. — Poročilo: Bogo Leskovic, Radio Slovenija 1951, št. 2, str. 7, o muzikalni rešitvi sonetne oblike.
- Sonetni venec*
- Lucijan Marija Škerjanc: Sonetni venec dr. Franceta Prešerna za tenorski in basovski solo, tri soliste iz zbora (tenor, bariton, bas), moški zbor in veliki orkester. Partitura, Ljubljana 1938, 206 str. + vložek 6 str. + nova verzija od št. 116 dalje. 1939. Str. 202—231, 4<sup>o</sup>. — Klavirski izvleček. Moški zbor a cappella, klavir. Ljubljana 17. 2. 1938. 122 + (I) str., 4<sup>o</sup>. + Besedilo Sonetnega venca »Pev'c nove ti evetlice v ven'c povije«. 9 tipkanih listov. Rokopis je last Ludvika Zepiča. 187
- Koncertni program Glasbene matice 26. februarja 1940, dirigent Mirko Polič. Pojasnila o kompoziciji, ki je bila dovršena 16. aprila 1938 z besedilom Sonetnega

venca, kakršen je izšel kot priloga IB 1834. — Poročila in ocene: [Josip Birska] Dr. B., Jutro 20/1940 (24. 2.), št. 45, str. 3—4, (29. 2.), št. 49, str. 3—4. Glasbena analiza kantate pred njeno krstno izvedbo in poročilo o koncertu Glasbene matice 26. 2. 1940. — M[ša] Slavec, Radio Ljubljana 12/1940, št. 9, str. 4. Razgovor s skladateljem o nastanku in izvedbi kompozicije. — [Valens Vodusek] VaVo, Slovenec 68/1940 (1. 3.), št. 50, str. 8. Skladba še ni popolnoma uravnotežena. — [Dragotin Cvetko] -cd, SN 73/1940 (22. 2.), št. 48, str. 4. O pomanjkljivostih kantate, ki so se pokazale ob njeni krstni izvedbi. — Anton Lajovic, Jutro 20/1940 (7. 3.), št. 55, str. 7. O problemih, ki se pojavljajo ob Sonetnem vencu v glashi.

Lucijan Marija Škerjanc: Sonetni venec dr. Franceta Prešerna. Kantata v treh delih za soliste, zbor in orkester. Ljubljana. Slovenska akademija znanosti in umetnosti. (Notografiral Maks Simončič. Tiskal Grafični zavod Hrvatske, Zagreb.) 4<sup>o</sup>. (Dela SAZU. Razred za umetnosti 18. Serija za glasbeno umetnost 18.) I. del: 1959, 166 + (II) str. — II. del: 1960, 140 + (II) str. — III. del: 1960, 100 str. Nova verzija iz leta 1948 na Prešernovo besedilo iz Poezija 1847 »Poet tvoj nov Slovincam venec vije«. Matrice orkestralne partiture so na SAZU. — Zbor, ciklostil, Ljubljana 5. 1. 1949, 14 str. 4<sup>o</sup>. Ms Arhiv Slovenske filharmonije 302. 188

Koncertni program Slovenske filharmonije ob 100-letnici Prešernove smrti 8. in 10. februarja 1949. — Poročila in ocene: C[iril] C[vetko], LdP 10/1949 (24. 2.), št. 47, skladba spada med najpomembnejše tvorbe tovrstne slovenske glasbene literature. — V[ladimir] L[ovec], LdP 11/1950 (9. 12.), št. 293, str. 3, (10. 12.), št. 294, str. 4, o edinstvenosti široko zasnovane celovečerne kantate. — L[udvik] Z[orzut], Ljudski tednik 4/1949 (11. 3.), št. 156, str. 13, priznanje veliki kompoziciji. — [Adolf Groebming] Gg, Naši zbori, glasbenoknjiž. pril. 4/1949, št. 2, str. 10 in SPor 10/1949 (27. 2.), št. 49, str. 4, o koncertu Slovenske filharmonije 8. 2. 1949, ki ga je dirigiral Samo Hubad. — Danilo Pokorn, Slovenska glasbena revija, glasbenoknjiž. pril. 1/1951-52, str. 19, o obeh muzikalnih verzijah Sonetnega venca, prva iz leta 1938, druga iz leta 1948. — [Maks Unger] M. P. U., Vestnik Maribor 7/1951 (17. 1.), št. 14, str. 2, o koncertni izvedbi Slovenske filharmonije iz Ljubljane 20. 12. 1950 v Mariboru.

*Spomin Valentina Vodnika.* Glej: V spomin Valentina Vodnika.

*Ständchen.* Glej: Pod oknom. Rudolf Weinwurm.

#### *Strunam*

Kamilo Mašek—Gregor Rihar, moški zbor, klavir, besedilo. Brez podpisa. — Slovenska gerlica III/1850, str. 14—15, št. 7. — Kamilo Mašek, Slovenska gerlica V/1859, str. 2—5, št. 1. — Gregor Rihar, Gerlica, nova izdaja III/1864, str. 15—17. — Opalografija, 2 str., 4<sup>o</sup>. Arhiv Slovenske filharmonije 679. — Kamilo Mašek, Lavorika I [1880], 1. in 2. izdaja, št. 40, zborovska garnitura. — Zbirka slovenskih napevov ubranih za čvetero ali petero moških glasov, Glasbena matica 1880, zv. VIII, str. 54—56. — Zbori. Pesmarica Glasbene matice. Uredil Josip Čerin. 1. in 2. izdaja 1897, str. 178—179, enako 3. izdaja 1908. — Zbori. Pesmarica Glasbene matice. Uredil po Čerinovi izdaji Matej Hubad 1922, str. 269—270, enako 2. natis 1929. — Pesmarica Glasbene matice 3. izdaja 1944, zv. I, str. 134—135. — 27 moških zborov. Ljubljana, Državna založba Slovenije [1948], str. 134—135. 189

Poročila: [Vincenc Fereri] Klun, IB 1849 (24. 7.), Nr. 59, str. 233, pesem Kamila Maška so peli na besedi na Rožniku 18. 7. 1849. — Fran Rakuša: Slovensko petje 1890, str. 95, napev pripisuje Kamilu Mašku. — Anton Trstenjak: Slovensko gledališče 1892, str. 113, o predvajanju pesmi v deželnem gledališču v Ljubljani 23. 10. 1870. — Fran Gerbič, LZ 20/1900, str. 865, 868. Gerbič trdi, da je napev v Gerlici III/1864 pomotoma pripisan Riharju, ker je v resnici Maškov. — Pavel Kozina, Zbori, glasbenoknjiž. pril. 2/1926, str. 46—48; Življenje in svet

10/1931, str. 714, 716; melodija razodeva, da je napev Riharjev. »Muzikalno najvišje vrednosti v III. zvezku Gerlice je brez dvoma Riharjeva Strunam, pri kateri je v prvi izdaji avtor zamolčan.« — Dragotin Cvetko: Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem III/1960, str. 37—39, o glasbenem avtorstvu.

Napev Mašek-Rihar za mešani zbor in tenor solo priredil Ignac Hladnik. — Glasbena zora 2/1900, glasbena priloga zv. 12, str. 89—90. 190

Napev Mašek-Rihar za tamburaški zbor priredil H[rabroslav Otmar] Vogrič. — Slavjanska lira 1/1900, št. 6, str. 88—90, št. 5. 191

Napev Mašek-Rihar je uporabljen za prvo temo v koračnici Levoslava Pahorja. — Levoslav Pahor: Dve Prešernovi pesmi za simfonični orkester 1923, 2 str., 4<sup>o</sup>. 192

Ms knjižnica Akademije za glasbo Ia-80. Brez besedila.

Napev Mašek-Rihar za zbor in salonski orkester priredil Saša Šantel. 1927. 193

Note neznane. — Glej: Pregled kompozitorskega dela Saša Šantla, Ms v arhivu Glasbene matice.

Napev Mašek-Rihar za citre priredil Ivan Kiferle. — Ivan Kiferle: Slovenske narodne pesmi za citre in petje 1936, zv. VII, str. 12—13. 194

Napev Mašek-Rihar za tenor in klavir, besedilo. — Pet Prešernovih pesmi 1949, str. 5—6. 195

Davorin Jenko, samospev, klavir, besedilo. — Davorin Jenko: Slovenske pesmi za četverospev, samospev in klavir. Op. 1 [1861], str. 1—2. — Davorin Jenko: Samospjevi z glasoviro [1880], str. (7—8), št. 4. — Davorin Jenko: 18 slovenskih pesnij za moški in mešani zbor, za eden glas, dva glasa in glasovir [1908], str. 3—4. — Žicam. »Zujte žice miloglasne«, preveo Ivan Trnski. Biserje jugoslovanskih pjesama, Zagreb, Edition Kugli, konzervatorijska izdaja br. 102. — Zbornik slovenskih samospjevov II/1953, str. 5—7. 196

Poročila: O koncertu Glasbene matice v Ljubljani 6. 11. 1910 v proslavo 50-letnice budnice »Naprej«, kjer je tenorist Ljubiša Iličić pel Jenkov samospev »Strunam«: Stanko Premrl DS 23/1910, str. 556. — Jutro 1/1910 (7. 11.), št. 249, str. 2. — [Bajuk Marko] B., Slovenec 38/1910 (7. 11.), št. 253, str. 2. — Emil Adamič, Naši zbori, glasbenoknjiž. pril. 10/1911, str. 37, o isti proslavi 1. 4. 1911 v Trstu, kjer je pel samospev »Strunam« tenorist Štefan Šink.

Davorin Jenko, četverospev, klavir, besedilo. — Davorin Jenko: Slovenske pesmi za četverospev, samospev in glasovir. Op. 1 [1861], str. 6. — Davorin Jenko: Fr. Prešernove pesmi za petje in glasovir. Op. 3, Vienne 1862, str. 8—9, št. 4. — »Zujte strune«. Beograd. Edition populaire, J. Frajt [b. l.] br. 112. Podatki so po Karlu Mahkoti: Davorin Jenko 1935, str. 12. 197

Poročila: Slovenski glasnik 8/1862, str. 36, o dunajski besedi 16. 1. 1862, kjer je skladba žela veliko priznanje. — Vojteh Valenta, SN 9/1876 (3. 12.), št. 278, str. 1—3, skladba spominja na Maškovo, kar skoraj ne more biti drugače, ker so v obeh kompozicijah razliti Prešernovi čuti popolnoma primerno. — Dragotin Cvetko: Davorin Jenko 1955, str. 57—60, o svežem, pristno doživitem čustvu, polnim prsrčnega zanosa in navdušenja ob pesnikovem besedilu.

Davorin Jenko, moški zbor, besedilo. — »Žicam«. Bisernica, Zagreb 1874, str. 37, br. 112, zborovska garnitura, prevod Ivana Trnskega. — »Žicam«. Kolo. Šbirka izabranih hrvatsko-slovenskih mužkih sborova. Uredio Nikola Faller, Zagreb 1894, str. 211—212. Prevod Ivana Trnskega, skladatelj je Drag. Jenko! — Zbori. Pesmarica Glasbene matice. Uredil Josip Čerin 1897, 1. in 2. natis ter 3. natis 1908, str. 173—174. — Davorin Jenko: 18 slovenskih pesnij za moški in mešani zbor, za eden glas, dva glasa in glasovir 1908, str. 32. — Zbori, Pesmarica Glasbene

- matice. Po Čerinovi izdaji priredil Matej Hubad 1922, 2. natis 1929, str. 264—265. — Pesmarica Glasbene matice 3. izdaja zv. I/1944, str. 112—113. — H[in]ko Druzovič: Lira II/1912, str. 150—153. — Žicam. Partiture nacionalnih, patriotskih i verskih pesama. Muški horovi. Prikupio Božidar D. Lukić. Beograd 1928, Knj. I, str. 348, br. 169. Prevod Ivana Trnskega, cir., navedba po Karlu Mahkoti: Davorin Jenko 1935, str. 12. — Prešernov dan 1946, str. 37—38, hrvatska izdaja 1946, str. (46—47). — Sedem Prešernovih pesmi 1948, str. (4—5). — Naši zbori 2/1947, str. 10. — 24 moških zborov, Ljubljana, Državna založba Slovenije [1948], str. 112—113. — Opalografija, Ljubljana 1955, 1 str., 4<sup>o</sup>. 198
- Davorin Jenko, enoglasno. Podložen hrvatski prevod Ivana Trnskega. — Žicam. Vjekoslav Klaić: Hrvatska pjesmarica. Sbirka popjevaka za skupnu pjevanje. Zagreb. Matica hrvatska 1893, str. 115—116. — Vlad. Đorđević: Narodna pevanka, Beograd 1926, str. 66—67. (Cir.) 199
- Jenkov napjev za klavir priredil Viktor Parma — Viktor Parma: Slovenske cvetke. Potpourri po slovenskih napjevih za glasovir [1900], str. 4—5. — A[nton] Stöhr: Album hrvatskih pjesama, Zagreb, L. Hartman (Stj. Kugli) [b. l.] zv. III, str. 57—58. 200
- Anton Hajdrih, bariton solo z brenčecim zborom. Note neznane. 201
- Poročilo: Fran Rakuša: Slovensko petje 1890, str. 70. — Emil Adamič, Novi akordi 11/1912, glasbenoknjž. pril. str. 39. Oba poročata o rokopisu »Strunam in solzicam«, ki se nahaja v Hajdrihovi glasbeni zapuščini. Valentin Kosovel jo je izročil l. 1911 tržaški podružnici Glasbene matice, ki je uradovala v Narodnem domu in je ob požaru l. 1920 propadla.
- Mirko Polič, moški zbor, besedilo. — Naši zbori 4/1949, zv. 1, str. 11—12. — NUK Ms, Glasbena zbirka. 202
- Ocena: [Adolf Groebming] Gg, Naši zbori 4/1949, št. 1 (III. ov. str.), skladba je lahko pevna, o izreki pri izvajanju.
- Breda Šček, glas, klavir, besedilo. — Breda Šček: Med rožami. Štiri pesmi za glas in klavir 1955, str. 14—15. 203
- Podloženo je slovensko besedilo in nemški prevod Vide Rudolf.
- »Strune, milo se glasite.« Glej: Strunam.
- Sveti Senan
- Viktor Parma, sopran, bariton, moški zbor, klavir, besedilo, 1922. — Opalografija 1930. 204
- Rokopis last Parmove družine. Oboje not ni bilo dosegljivih.
- Tri želje
- Saša Šantel, bas, klavir, besedilo. Pazin 29. 12. 1908, 3 str., 4<sup>o</sup>. 205
- NUK, glasbena zbirka Ms 443/55.
- Trinklied. Glej: Zdravljica. Benjamin Ipavec.
- Ukazi
- Kamil Mašek, glas, klavir, besedilo. — Slovenska gerlica V/1859, str. 17—19, št. 6. 206
- Ocena: Vilko Ukmar, Zbornik slovenskih samospjevov I/1953, str. 5, o kitičnosti kompozicije.
- Anton Hajdrih, samospjev za tenor, klavir. Rokopis 23. 11. 1878, 2 str., 4<sup>o</sup>. 207
- NUK, glasbena zbirka Ms 974/60. — Poročila: Fran Rakuša: Slovensko petje 1890, str. 70. — Emil Adamič, Novi akordi, glasbenoknjž. pril. 11/1912, str. 39. Oba govorita o usodi rokopisa.

Franc Gerbič, četverospjev, besedilo. Op. 15. — F. Gerbič: Slovenska jeka [1880], str. 8—9. 208

Fran Hlavka, za štiri moške glasove, besedilo. — Zbirka slovenskih napevov. Glasbena matica IX/1881, str. 65—66. — Lavorika II [1881], 1. in 2. izdaja, str. 1—2, št. 1, zborovska garnitura. 209

Fran Ozbič, moški zbor, besedilo. 2 str. V, 8<sup>o</sup>. NUK, glasbena zbirka Ms 2786/54. 210

Fran Vilhar, tenor, klavir, besedilo. — F. S. Vilhar: Skladbe I [1883], str. 14—15, enako v hrvatski izdaji. — Djulabije I. zv., str. 14—15, br. 3. — Djulabije br. 70, konzervatorijska izdaja I. zv., str. 12—13, br. 3. — Zbornik slovenskih samospjevov II/1953, str. 37—39. 211

Poročila in ocene: Vojteh Valenta, Kres 4/1884, str. 270, karakteristika skladbe. — Danilo Fajgelj, LZ 4/1884, str. 183, v čustvu, deklamaciji in spremljavi zglede samospjeva. — Robert Bežek, Slovan 16/1883 (16. 11.) št. 263, str. 1, premišljivoča skladba, ki ne more navdušiti. — Lucila Podgornik, Slovan 2/1885, str. 250—251, skladba je tematsko delo in ne napev žive domišljije. — [Vilko Ukmar], Zbornik slovenskih samospjevov 2/1953, str. 37—39, skladba je izliv skladateljeve mehkočutnosti. 212

Vilharjev napev za tamburaški zbor priredil H[rabroslav Otmar] Vogrič. — Slavjanska lira I/1900, št. 6, str. 90—91. 212

*Unter dem Fenster.* Glej: Pod oknom. Theodor Elze.

*V spomin Andreja Smoleta*

Kamilo Mašek, glas, klavir, besedilo. — Slovenska gerlica VI/1859, str. 12—13, št. 13. 213

J. Nikorowicz, moški zbor s soli. Garnitura: 1. in 2. tenor, 1. in 2. bas, skupaj 21 str., 4<sup>o</sup>. Prepis Marka Bajuka. 214

Prirejeno na napev poljske himne »Z dymem pożaru«. Podloženo je slovensko besedilo. Slovenski prireditelj neznan. — NUK, glasbena zbirka Ms 2298/49.

*V spomin Valentina Vodnika*

Jurij Fleišman, mešani zbor, besedilo. — Slovenska gerlica III/1850, str. 16—17. — Gerlica, nova izdaja III/1864, str. 18—19. 215

Poročilo o izvajanju na prvi besedi ljubljanskega zbora v ljubljanskem gledališču 30. 5. 1848: [Janez Bleiweis] Dr. B., Novice 6/1848 (7. 6.), list 23, str. 95—96 in Anton Trstenjak: Slovensko gledališče 1892, str. 35. — IB 1849 (13. 1.) Nr. 2, str. 16, o izvajanju na slavnostnem koncertu Slovenskega društva 1. 1. 1849 ob vselitvi društva v staro Virantovo hišo.

Kamilo Mašek, glas, klavir, besedilo. — Slovenska gerlica VI/1859, str. 10—11, št. 12. 216

Maškov napev za štiri moške glasove priredil Gregor Tribnik. — Gregor Tribnik: Slovenske pesmi za četriri moške glase, Dunaj 1864, str. 10—11. 217

Anton Hajdrih, četverospjev, besedilo. — Anton Hajdrih: Jadranski glasovi 1879, zv. II, str. 4. Knjižnica Glasbena matica II-641. — Anton Hajdrih: Pesmi. Izdal Viktor Steska 1936, str. 29—30, št. 15. — Kolo. Sbirka izabranih hrvatsko-slovenskih mužkih sborova. Uredio Nikola Faller, Zagreb 1894, str. 186—187, št. 59. 218

*Vojaška.* Glej: Soldaška. Kamilo Mašek.

*Vso srečo ti želim*

Breda Šček, glas, klavir, besedilo. — Breda Šček: Oj Vrba, 1954, str. 14—17, št. 4. 219

- Anonimno, glas, klavir, besedilo. Spremljavo improviziral Ludvik Zepič. Ljubljana 1959, 4 str., 4<sup>o</sup>. 220
- Ms je Last Ludvika Zepiča.
- Danilo Švara, Glej: Slovo od mladosti. Opera »Prešeren«.
- Za slovo. Glej: K slovesu. Hrabroslav Volarič.
- Zapuščena*
- Kamilo Mašek, glas, klavir, besedilo. — Slovenska gerlica VI/1859, str. 18—19, št. 15. 221
- Benjamin Ipavec, moški zbor, besedilo. — Benjamin in Gustav Ipavec: Slovenske pesme 1862, zv. 1, str. 5. — Lavorika I [1880], št. 38, zborovska garnitura. — Zbirka slovenskih napevov ubranih za četvero ali petero moških glasov, zv. VII/1880, str. 42—43. — Zbori, Pesmarica Glasbene matice. Uredil Josip Čerin. 1. izdaja, 1. in 2. natis 1897, 3. natis 1908, str. 169—170. — Opalografija [b. l.] 1 str., 4<sup>o</sup>. 222
- Ipavčev napev prirejen za ženski zbor. — Naši zbori 4/1949, sn. 1, str. 14. — NUK Ms, Glasbena zbirka. 223
- Poročilo: [Adolf Groebming] Gg, Naši zbori 4/1949, sn. 1 (III. ovoj. str.) o izreki pri izvajanju.
- Emil Adamič, moški zbor, besedilo. — Novi akordi 1/1901—1902, str. 88. — Prešernov dan 1946, str. 41—43, hrvaška izdaja str. (50—52). — Sedem Prešernovih pesmi 1948, str. (8—10). 224
- Poročilo: Anton Lajovic, Novi akordi 9/1910, zv. 3—4, str. 32; SN 43/1910 (10. 3.), št. 56, str. 2, analiza skladbe in o koncertu Glasbene matice v Ljubljani 9. 3. 1910. — [Emil Adamič], Novi akordi, glasbenoknjž. pril. 9/1910, št. 6, str. 45, o sijajnem uspehu pevskega zbora in orkestra čitalnice pri sv. Jakobu v Trstu 18. 9. 1910.
- Zarjovena dvočica*
- Fran Ozbič, dvoglasno, klavir, besedilo. — Kres 3/1883, str. 379. 225
- Komentar: J[akob] Sket, Kres 3/1883, str. 376—379, o napevu čeških harfistk, na katerega je Prešeren na Dunaju zložil slovensko pesem.
- Matija Tomc, ženski zbor, besedilo. — Naši zbori 4/1949, sn. 2, str. 26—28. 226
- Poročilo: [Adolf Groebming] Gg, Naši zbori 4/1949, sn. 2 (III. in IV. ovoj. str.), o trpkem in jedkem humorju skladbe in o izreki pri izvajanju.
- Zdravljica*
- Davorin Jenko, petje, klavir, besedilo. — D. Jenko: Fr. Prešernove pesmi za petje i glasovir 1862, str. 6, št. 2. Op. 3. — D. Jenko: Samospevi z glasovirovom [1880], št. 2. — D. Jenko: 18 slovenskih pesnij [1908], str. 17. 227
- Benjamin Ipavec, samospev, moški zbor, klavir, besedilo. — Benjamin in Gustav Ipavec: »Napitnica«. Slovenske pesmi II [1864], str. 11—12. — »Trinklied«. Slavische Blätter 1/1885, str. 414—416. Podloženo slovensko besedilo in nemški prevod Lujze Pesjakove. — Naši zbori 4/1949, sn. 5—6, str. 85—86. 228
- Ocene: Vojteh Valenta, Slovan 9/1876 (3. 12.), št. 278, str. 1—3, besedilu primeren mojstrski napev. — [Adolf Groebming] Gg, Naši zbori 4/1949 sn. 5—6 (II. in IV. ovoj. str.), sveža in lahko izvedljiva skladba, navodila za izvajanje.
- Fran Gerbič, moški zbor, besedilo. Op. 15. — F. Gerbič: Slovanska jeka [1880], str. 29—30. 229
- Stanko Premrl, mešani zbor, besedilo. — Novi akordi 5/1905—1906, št. 4, str. 48. — Pevčeva pesmarica. Uredil Fran Kimovec 1921, zv. 1, str. 20—21,



št. 16. — Marko Bajuk: Pevska šola 1922, str. 110—111. — Slovenska pesem. Uredila A[n]ton Dolinar in V[enceslav] Snaj 1944, zv. I, str. 92—94, št. 6. — 33 moških in mešanih zborov [1946], str. 92—94, št. 6. — Prešernov dan 1946, str. 43—44, hrvatska izdaja str. (52—53). — Sedem Prešernovih pesmi 1948, str. 10—11. — Naši zbori 2/1947 zv., str. 1. 230

Stanko Premrl, moški zbor, besedilo. — Pevčeva pesmarica. Uredil Fran Kimovec 1921, str. 21—22, zv. 1. — Zbori. Pesmarica Glasbene matice, uredil po Čerinovi izdaji Matej Hubad. 2. izdaja, 1. natis 1922, 2. natis 1929, str. 137—138. — Pesmarica Glasbene matice, 3. izdaja I. zv. str. 170—171 = 27 moških zborov [1945], str. 170—171. — [Otmar Pelan] Pelot: Zbirka slovenskih priljubljenih pesmi II/1946, str. 108—110, št. 63. — Prešernov dan 1946, str. 36—37, hrvatska izdaja 1946, str. (45—46). — Sedem Prešernovih pesmi 1948, str. (3—4). — Opalografija 1955, 1 str., 4<sup>o</sup>. 231

Ocena: Fr[an] Zabret, Pevec, 1/1921, št. 5—6, str. 2—3, o Premrlovi Napitnici. Premrlov napev za troglasni mladinski zbor priredil Luka Kramolc. — Luka Kramolc: Pesem mladine 1944, str. 10. 232

Premrlov napev dvoglasno priredil Ivan Grbec. — Ivan Grbec, Pesmarica za osnovne, nižje, srednje in strokovne šole. I. del 1954, str. 126. 233

Ch. Grozdov, moški zbor, besedilo. — Novi akordi 9/1910, str. 11—12. 234

Podloženo je slovensko besedilo in Koršev ruski prevod.

Po Ch. Gvozduv [!] predelal in za mešani zbor priredil Vasilij Mirk. — Naši zbori 4/1949, sn. 4, str. 45—47. 235

Poročila: [Anton Aškerc], LZ 22/1902, str. 355, o Prešernovi odi v Rusiji. — Fr[an] Ilešič, LZ 27/1907, str. 383 D. K. Popov je prevedel v bolgarščino 1., 2. in 4. kitico Zdravljice ter jo s skladbo Gvozduva objavil v Slavjanskem glasu 1907, št. 2. — [Gojmir Krek], Novi akordi, glasbenoknjž. pril. 9/1910, št. 1, str. 6. Grozdov jo je uglasbil kot »nastolnuju pesnju«. Moški glasovi so deloma izdatno niže stavljeni, kakor je to pri nas navada, to pa je menda edino, kar je na skladbi ruskega. — [Adolf Groebming] Gg, Novi akordi 4/1949, št. 4 (II., III. in IV. ov. str.), o sodobnem licu Mirkove priredbe, navodila za izvajanje.

Vinko Vodopivec, moški zbor, besedilo. — Vinko Vodopivec: Mešani in moški zbori, Gorica 1923, str. 15—18, št. 9. 236

Makso Pirnik, triglasni mladinski zbor, besedilo. — Makso Pirnik: Pesmi za mladenke, izdelala tehnika v Slovenskem Primorju 1943, str. 30—31. — Izdelala Belokranjska tehnika aprila 1944, str. 6—7. — Makso Pirnik: V nove zarje 1946, str. 23—24, št. 18. — Opalografija 1954, 1 str., 4<sup>o</sup>. 237

Makso Pirnik, mešani zbor, besedilo. — Naši zbori 4/1949, sn. 1, str. 0. — Makso Pirnik: Drobne pesmi 1953, zv. 1, str. 10—11. 238

Poročilo: [Adolf Groebming] Gg. Naši zbori 4/1949, sn. 1 (III. ov. str.), skladba je lahkega značaja in namenjena najširšemu krogu pevskih zborov, o izreki pri izvajanju. — NUK Ms Glasbena zbirka.

Makso Pirnik, dvoglasno, besedilo. — Zapojmo. Pesmarica za III. in IV. razred osnovnih šol. Izbrala in uredila Slavko Mihelčič in Peter Potočnik. 1949, str. 5—6, št. 4. 239

Vasilij Mirk: Himna. Mešani zbori. — Vasilij Mirk: Skladbe za mešani zbor 1946, str. 5—6. 240

Rokopis last avtorja. — Skladba na kitici »Edinost, sreča, sprava« in »Žive naj vsi narodi«.

Danilo Švara: Trije spevi iz opere »Prešeren« za tenor in klavir. 1. Okušil zgodaj sem tvoj sad, 2. V srce mi padla iskra je ognjena, 3. Magistrale, Ljubljana, opalografija 1954, 11 str., 4<sup>o</sup>. 256

Danilo Švara: Dva speva iz opere »Prešeren« za sopran in klavir. 1. Oči sem večkrat vprašal, 2. Mirno so tekla. Ljubljana, opalografija 1954, 11 str. 4<sup>o</sup>. 257

Rado Simoniti: Pesniku Prešernu. »Tudi mi, učenci mladi.« Iz Cicibana. Mladinski zbor. Za Prešernove proslave v osnovnih šolah. — Rado Simoniti: Zbirka otroških in mladinskih zborov 1957, str. 26. 258

#### SUMMARY

The musical material, dating from the period 1846—1963, has been divided into three sections: I. Collections of printed music devoted exclusively to settings of the poems of Prešeren. These collections are listed in chronological order. II. Prešeren's Poems. The titles are listed in alphabetical order and the composers who made settings of the poems are given in chronological order, according to the date of publication. III. Compositions written in honour of Prešeren, also listed in chronological order.

The first appearance in print and the first musical settings or arrangements of these poems constitute an independent bibliographical section. The listings of the compositions are accompanied by newspaper reviews and criticisms of their performances. The place of preservation of the musical manuscripts is also indicated.

The musical material and explanations have been obtained from the music collection of the National and University Library, the Library of the Music Academy and the archives of the Slovene Philharmonia as well as from the composers themselves.