

UDK 78.01:284.1(497.12)"15"

Jože Sivec
LjubljanaSTILNA ORIENTACIJA GLASBE
PROTESTANTIZMA NA SLOVENSKEM

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ljubljana 1978, 30.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

SUMMARY

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

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

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