

*Spominu profesorja  
akad. Dragotina Cvetka*



MUZIKOLOŠKI INŠTITUT  
ZNANSTVENORAZISKOVALNI CENTER SAZU

---

*De musica disserenda*

Letnik / Year I  
Št. / No. 1–2  
2005

LJUBLJANA 2005

© 2005, Muzikološki inštitut ZRC SAZU

Izdajatelj / Publisher: Muzikološki inštitut ZRC SAZU

Uredniški odbor / Editorial Board:

Matjaž Barbo, Nataša Cigoj Krstulović, Metoda Kokole, Jurij Snoj

Urednik *De musica disserenda* I/1-2 / Editor of *De musica disserenda* I/1-2: Jurij Snoj

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

Naslov uredništva / Editorial Board Address: Muzikološki inštitut ZRC SAZU,

Novi trg 2, p. p. 306, 1001 Ljubljana, Slovenija

E-pošta / E-mail: [dmd@zrc-sazu.si](mailto:dmd@zrc-sazu.si)

Tel. / Phone: +386 1 470 61 97

Faks / Fax: +386 1 425 77 99

<http://www.zrc-sazu.si/mi>

Naročila sprejema / Orders should be sent to:

Založba ZRC, p. p. 306, 1001 Ljubljana, Slovenija

E-pošta / E-mail: [zalozba@zrc-sazu.si](mailto:zalozba@zrc-sazu.si)

Tel. / Phone: +386 1 470 64 64

*Izšlo s podporo Raziskovalnega sklada ZRC SAZU.*

*Supported by Raziskovalni sklad ZRC SAZU.*

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

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

VSEBINA / CONTENTS

*Novi reviji na pot* ..... 7

**Razprave / Articles**

Nataša Cigoj Krstulović  
Himna kot simbol naroda: premislek ob stoletnici nastanka Premrlove *Zdravice*..... 11  
(National anthem as a symbol: Rethinking at the centennial of the setting of the Slovenian national anthem *Zdravljica*)

Tomaž Faganel  
Trije Kyrie - Dolarjev skladateljski vzorec..... 29  
(Three Kyries - Dolar's composition pattern)

Darja Freljeh  
Glasba 18. in 19. stoletja v ohranjenih rokopisih ljubljanskih frančiškanov ..... 61  
(18<sup>th</sup>- and 19<sup>th</sup>-century music in the preserved manuscripts from the Franciscan monastery of Ljubljana)

Metoda Kokole  
Italijanska opera v notranjeavstrijskih središčih v 18. stoletju: repertoar in izvajalci ..... 75  
(18<sup>th</sup>-century Italian opera in Inner-Austrian centres: Repertory and performers)

Aleš Nagode  
Poskus rekonstrukcije repertoarja latinskih cerkvenih skladb na koru ljubljanske stolnice v času delovanja Antona Foersterja (1868-1908) ..... 95  
(The Latin church music repertoire in the Cathedral of Ljubljana during the time of Anton Foerster (1868-1908))

Jurij Snoj  
Koralni kodeksi koprsk stolnice. .... 115  
(The plainchant codices from the Cathedral of Koper / Capodistria)

Radovan Škrjanc  
Prispevek k poznavanju repertoarja starejših muzikalij cerkvene glasbe v Sloveniji..... 141  
(The repertoire of early church music collections in Slovenia)



## *Novi reviji na pot*

*Pred nami je prvi zvezek nove muzikološke revije De musica disserenda. Njenemu nastanku botrujejo otipljive zunanje spodbude: Že dlje časa je v slovenski muzikologiji hkrati s težnjami po širitvi področja čutiti potrebo po širših možnostih objavljanja, čemur je mogoče zadovoljivo ustreči le z ustanovitvijo nove revije. Ob četrstoletnici svojega obstoja in dela Muzikološki inštitut ZRC SAZU tako začena z izdajanjem nove znanstvene revije, z željo, da bi postala mesto sodobnega znanstvenega razpravljanja o glasbi.*

*Ustanovitev nove glasboslovne revije je lahko priložnost za ponovni, sodobnemu času ustrezni premislek o tem, kaj je razpravljanje o glasbi in kaj je njegov namen. Vendar se moramo določnemu in vsebinsko zamejevalnemu odgovoru na zastavljeno vprašanje odpovedati. Razmišljanje o glasbi – temeljni danosti vsakega bodisi zgodovinskega bodisi sodobnega kulturnega okolja – ima dolgo preteklost. Sega vse od antičnogrških glasbenoteoretskih abstrakcij in poskusov metafizičnega določanja glasbe in njenega vrednotenja do novodobne muzikologije, ki se je v drugi polovici 19. stoletja vzpostavila kot znanost v tem smislu, da je kot veda izhajala iz jasno definiranega predmeta, otipljivo prisotnega v virih, in si za postulat postavila objektivno preverljivost svojih dognanj. Kaj je bilo miselno ukvarjanje z glasbo v preteklosti, je razvidno iz obsežne tradicije; kaj je danes in kakšno bo v prihodnosti, je težje ugotavljati in predvidevati.*

*V mnogih estetikah preteklega stoletja je glasba veljala za umetnost, ki nima vsebine; tudi veda o glasbi je zaradi tega do določene mere zaslovela kot veda, v katere jedru je – ob suhoparnem popisovanju virov – hermetično zaprto ukvarjanje z abstraktnimi glasbenimi oblikami in njihovim razvojem, oddeljeno od dejanske resničnosti in razumljivo le peščici poznavalcev. Toda družbena determiniranost glasbe, zlasti v njeni zvrstni medsebojno prekrivni mnogoplastnosti, ki postaja od sredine 20. stoletja dalje vse bolj očitna, kot tudi drugačne, sinestezijske izkušnje glasbenega so v zadnjih desetletjih začele trgati intelektualno ukvarjanje z glasbo iz ozkega kroga enosmerne poznavalske zaprtosti. Glasbe kot predmeta raziskav in refleksij se danes polašča cela vrsta različnih humanističnih in družboslovnih področij; in obratno: muzikologija, ki s svojo zavezanostjo virom sploh omogoča kakršno koli razpravo o glasbi, močno širi svoj pogled nanjo. Glasbo skuša videti upošteva koncepte drugih humanističnih področij; razumeti skuša mesto glasbe in njeno funkcijo v sklopu novih spoznanj o sodobnih družbah; sprašuje se in preizkuša, kako se glasba iz zgodovinske oddaljenosti vidi skozi poglede novodobnih filozofij.*

*Prav zaradi tega se nova revija na svojem začetku ne more vsebinsko omejevati, če naj dobi svoje mesto v okviru sodobnega znanstvenega razpravljanja o glasbi in če naj pomeni glasbenemu razumništvu novo priložnost za premislek o glasbi kot temeljni danosti vsakega, tudi tukajšnjega kulturnega okolja.*

*Na začetku nove revije prav tako ni mogoče predvideti vsega, kar bo vključevala v formalnem pogledu. V prvi vrsti bodo našle v njej mesto izvirne znanstvene razprave z različnimi, tematsko in metodološko pestrimi vsebinami. Revija bo objavljala tudi druga besedila, ki omogočajo znanstveno komuniciranje, kot so recenzije ter problemska poročila o novih znanstvenih delih ter znanstvenih dogodkih. Pod okriljem revije bodo v novi knjižni zbirki, načrtovani hkrati z revijo, objavljane enoavtorske znanstvene monografije in večavtorske monografije, v katerih naj bi različni avtorji predstavili posamične segmente večje celote ali pa razpravljali o istem z različnih zornih kotov. Knjižna zbirka bo vključevala tudi znanstvene izdaje virov, komentirane prevode temeljnih glasboslovnih besedil in slednjič izvirne predstavitve posameznih disciplin vede. Čeprav na začetku ni mogoče predvideti vsega, kar bi moglo najti mesto v novi reviji oz. pod njenim okriljem, želi biti ta vendarle forum znanstvenega humanističnega razpravljanja o glasbi. Pri tem naj znanstvenost ne bi bila metodološko omejevalno določilo, pač pa le zvrstno in - znotraj zvrstnosti - kvalitativno določilo: Razprave morajo izhajati in se uvrščati v sodobni tok znanstvenega razpravljanja o izbranem predmetu.*

*K prvemu zvezku razprav so bili ob petindvajsetletnici Muzikološkega inštituta ZRC SAZU povabljeni vsi njegovi sedanji in nekdanji sodelavci. Objavljena dela predstavljajo bolj ali manj trenutne izseke iz njihovih zdajšnjih raziskovalnih prizadevanj. Snovalci nove revije iskreno želimo, da bi se jim v naslednjih zvezkih pridružili številni drugi avtorji in da bi De musica disserenda prepričljivo utirala nove poti glasboslovju na Slovenskem.*

*Jurij Snoj*



## RAZPRAVE



## HIMNA KOT SIMBOL NARODA: PREMISLEK OB STOLETNICI NASTANKA PREMRLOVE ZDRAVICE

NATAŠA CIGOJ KRSTULOVIC  
Znanstvenoraziskovalni center SAZU

**Izvleček:** Čeprav je bila Zdravljica kot slovenska himna zakonsko določena šele pred poldrugim desetletjem, ima dolgo in zanimivo zgodovino. Primerjava Zdravljice z drugimi državnimi himnami pokaže nekaj posebnosti, ki izvirajo iz značilnosti njene besedne in glasbene vsebine ter njune povezave. Namen razprave je prikazati slovensko himno kot politični, glasbeni in literarni simbol naroda skozi njeno zgodovino recepcije.

**Ključne besede:** slovenska himna, zgodovina glasbe na Slovenskem

**Abstract:** Although Zdravljica was only adopted as the national anthem in 1990, its history is long and interesting. In comparison with other national anthems, its particularities result from its lyrical and musical contents and the relationship between them. The main purpose of this article is to examine the history of reception of the Slovenian national anthem separately as a political, musical and literary symbol of the nation.

**Keywords:** Slovenian national anthem, history of music in Slovenia

### Uvod

Himna se je v sedanjem splošno uveljavljenem pojmovanju utrdila kot pesem, ki služi počastitvi države ob pomembnih državnih dogodkih in drugih svečanostih.<sup>1</sup> Poleg grba in zastave je himna eden izmed treh uradnih državnih simbolov, zapisana je kot ustavna kategorija, njena vsebina in oblika ter raba so podrobno določene z zakonom. Slovenska himna *Zdravljica* je ena najmlajših državnih himen, pa vendar ima zanimivo in dolgo zgodovino. Od njene uglasbitve mineva letos natanko sto let. Čeprav zaradi svoje preproste glasbene strukture doslej ni prebudila posebnega zanimanja muzikološke stroke, pa je okrogla obletnica priložnost za predstavitev njenega pomena skozi zgodovino recepcije. Ne nazadnje tudi večina drugih državnih himen nima večje umetniške vrednosti in je njihova vrednost sorazmerna z njihovo funkcijo.

<sup>1</sup> Pojem himna je v *Enciklopediji Slovenije* opisan kot »vsaka slavilna pesem z zanosno dikcijo« in se nanaša na cerkvene, narodne, državne, mednarodne in druge himne. Gl. Kajetan Gantar, *Himna, Enciklopedija Slovenije* 4, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1990, str. 32. Muzikološka literatura obravnava hvalnice v povezavi z glasbo. Glede na rabo, ki se je manifestirala skozi tisočletno zgodovino njihovega obstanka, sta ločena pojma himnus in himna. V leksikonu *Glasba* je himnus pojasnjen: »[...] v gr. antiki hvalnica različnim bogovom ali junakom, v starokršč. obdobju hvalnica bogu [...]«. Himna je razložena kot »slavnostna, vznesena pesem, ki izraža zavest idejne, narodne in državne ipd. pripadnosti«. Gl. *Glasba*, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1981, str. 107.

V zgodovinski spomin slovenskega naroda je *Zdravljica* vtisnjena vse od prve objave Prešernovega besedila leta 1848 in prve izvedbe Premrlovega zbora leta 1917. Njen status se je konkretiziral v učinku, ki ga je imela pri izvajalcih in poslušalcih na občutja pripadnosti narodu. Reprezentativna funkcija slovenske himne je institucionalizirana, drugače pa je z družbeno funkcijo *Zdravljice*, ki se je v preteklosti uresničevala zlasti v dejanjih recepcije in je bila časovno spremenljiva. Pomembne so bile dane okoliščine, v katerih se je *Zdravljica* izvajala, torej njena vloga ter pogostost izvedb na pomembnejših narodnih in kulturnih prireditvah.

Namen pričujočega prispevka ni kritično ovrednotenje slovenske himne, temveč raziskati himno kot politični simbol na Slovenskem ter po drugi strani ugotoviti kdaj in na kakšen način se je slovenski narod identificiral s svojo sedanjo himno, z njenim besedilom in melodijo, ne nazadnje je od nastanka Prešernovega besedila do Premrlove uglasbitve preteklo več kot šestdeset let, od tedaj pa do njene institucionalizacije nadaljnjih več kot osem desetletij. Izhodiščna točka historičnega prikaza recepcije bo prvo obdobje, v katerem se je Prešernova *Zdravljica* uveljavila kot literarni simbol naroda in se je izoblikoval mit o Prešernu, največjem slovenskem pesniku. Istočasno, torej v drugi polovici 19. stoletja, se je v zavesti Slovencev kot njen glasbeni simbol utrdila Jenkova budnica *Naprej*.

### **Od pomladi narodov do 1905:**

#### ***Prešernova Zdravljica, Cesarska pesem, Hej Slovenci in Naprej***

Od časov narodne prebuje, ko je slovenska nacionalna zavest še temeljila na jeziku, kot temeljnem narodnostnem razločevalnem znamenju, so v čitalnicah slavili dva pesnika; februarja, na svečnico, so prirejali bésede v čast Valentinu Vodniku, avtorju prvega zapisa besede Slovenija, decembra, na pesnikov rojstni dan, so slavili Franceta Prešerna. V revolucionarnem letu 1848 je bila tudi prvič v celoti objavljena Prešernova *Zdravljica*.<sup>2</sup> Njen nastanek niso spodbudile zunanje okoliščine, saj je nastala štiri leta prej v zgodovinsko relativno mirnem času. Pesnikovi verzi o svobodi in enakosti med narodi, vsebovani v obliki napitnice, so prvič postali aktualni v revolucionarnem letu, ko je bila izražena zahteva po združitvi slovenskega etničnega ozemlja v eno upravno enoto s slovenščino kot uradnim jezikom.<sup>3</sup>

Vse od pesnikove smrti istega leta se je mit o Prešernu, največjem slovenskem pesniku, vse bolj utrjeval. Od konca šestdesetih let 19. stoletja je postajalo občudovanje Prešerna vse bolj izrazito in se je na zunaj kazalo tudi z množičnimi narodnimi prireditvami njemu v čast. Leta 1872 se je slovesnosti ob odkritju spominske plošče na pesnikovi rojstni hiši udeležilo nekaj tisoč rodoljubov. Benjamin Ipavec je ob tej priložnosti uglasbil besedilo Josipa Stritarja *Na Prešernovem domu*. Besedna in glasbena vsebina slavnostne kantate »za moški zbor, četverospjev, tenor in bariton solo s spremljevanjem klavirja« sta tipičen odraz potreb in duha časa. Hvalnica Prešernu, največjemu mojstru pevцу slovenskega jezika, je

<sup>2</sup> *Kmetijske in rokodelske novice* 6/1848, 17, str. 69–70; Boris Paternu, *France Prešeren 1800–1849*, Ljubljana, Dr. A. Kovač in Znanstveni svet Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 1994, str. 213.

<sup>3</sup> Več o ideji Zedinjene Slovenije gl. Stane Granda, *Zedinjena Slovenija, Enciklopedija Slovenije* 15, Ljubljana, Mladinska knjiga, 2001, str. 146–147.

zasenčila celo izvedbo prve slovenske oper(et)e. Slaba tri desetletja kasneje, leta 1900, je ob stoletnici pesnikovega rojstva Glasbena matica priredila slavnostni koncert, na katerem so izvajali novo hvalnico z naslovom *Prešernu*, ki jo je na besedilo Antona Funtka uglasbil Anton Nedvčd. Moški zbor je začel z veličastnim unisonom na besede »Slava odmeva, slava, slava najboljšemu sinu«.

Pomen Prešernovih pesmi razkrivajo tudi njihove uglasbitve vse od začetka druge polovice 19. stoletja, ki so kvantitativno in kvalitativno presegle uglasbitve besedil drugih ustvarjalcev. Kljub temu, da so v obdobju čitalništva besedni in glasbeni ustvarjalci stregli potrebam po preprostih budnicah z domoljubno vsebino, pa so bile Prešernove pesmi tiste, ki so jih izbirali umetniško občutljivejši ustvarjalci. Med najstarejšimi uglasbitvami Prešernovih pesmi so Flajšmanove *Od železne ceste*, *Pod oknam* in *Mornar*. Slednji, natisnjeni že v prvem zvezku zbirke *Slovenska gerlice* leta 1848, sta kasneje ponarodeli.<sup>4</sup> Peti in šesti zvezek, *Venec slovenskih pesem dr. Fr. Prešerni, napevi od Kamillo Mašek-a* (obj. 1859 in 1860), sta izjema omenjene zbirke, ki je bila po svojem namenu pesmarica za široko rabo. Ni naključje, da je talentirani Kamilo Mašek, ki ga k ustvarjanju ni gnalo rodoljubje kot druge, večinoma diletantske glasbene ustvarjalce, izbral besedila Prešernovih pesmi. Bliže so bile njegovi umetniški naravi. Celó Davorin Jenko, avtor številnih priložnostnih budnic in rodoljubnih pesmi, je svoj tretji opus z naslovom *Fr. Prešernove pesmi* (obj. 1862) posvetil temu pesniku.<sup>5</sup>

Čeprav sta v šestdesetih letih 19. stoletja Prešernovo *Zdravljico* (oziroma del nje) uglasbila dva za tedanji čas pomembna skladatelja, Davorin Jenko in Benjamin Ipavec, pa se skladbi nista uveljavili. Jenkova *Zdravljica za glas in klavir* (obj. 1862) in Ipavčeva *Napitnica* za solo, klavir in zbor (obj. 1864) sta napitnici. Jenko je skladbo zasnoval v kitični obliki na prvo, drugo, tretjo, peto in šesto kitico Prešernovega besedila, Ipavec je izbral le prvo kitico.<sup>6</sup> Najverjetneje je vzrok temu, da skladbi niso izvajali na čitalniških odrih, prav v njuni vsebini, ki se razlikuje od budniškega zanosa pesmi, ki so jih takrat narodno zavedni Slovenci potrebovali in peli.

Zaradi pomanjkanja izvirnih domoljubnih pesmi so v slovenskih čitalnicah prepevali pesmi drugih slovanskih narodov, prevedene v slovenski jezik. Že na prvi béseđi Slovenskega društva, ki je bila 30. maja 1848 v Stanovskem gledališču, so peli tudi tri pesmi, ki so imele status himne oziroma so ga kasneje pridobile: uradno himno monarhije, češko domoljubno pesem v slovenskem prevodu *Kje dom je moj*, ki je danes češka himna<sup>7</sup> in himno panslavizma

<sup>4</sup> Zanimiva je objava ponarodele Prešernove pesmi *Mornar* v Bajukovi zbirki *Slovenske narodne pesmi*, ki jo je izdala Glasbena matica leta 1912. Avtor besedila, torej Prešeren, je naveden, avtor melodije pa ne. Melodija ni identična niti s Flajšmanovo niti z Maškovo v njunih uglasbitvah istega besedila.

<sup>5</sup> Jenko je v tej zbirki objavil pet skladb na besedila Prešernovih pesmi: *Kam?*, *Zdravljica*, *K slovesu*, *Strunam* in *Mornar*. Razen prve pesmi sta ostale pred njim uglasbila že Kamilo Mašek in Jurij Flajšman.

<sup>6</sup> Kljub kasnejši objavi je Benjamin Ipavec verjetno uglasbil del Prešernove *Zdravljice* še pred Jenkom. Podobnost med obema skladbama je lahko naključna, lahko pa napeljuje tudi k domnevi, da je Jenko Ipavčevo skladbo poznal in mu je služila kot model.

<sup>7</sup> *Kde domov můj* je uglasbil leta 1834 František Jan Škroup za igro s petjem *Fidlovačka* Josefa Kajetana Tyla. Gl. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 17, 2. izdaja, London, Macmillan Publishers Limited, 2001, str. 664.

s slovenskim naslovom *Hej Slovenci*. Prireditev so začeli s himno avstrijskega cesarstva.<sup>8</sup> Naslovili so jo *Slovincov národná pesem* in jo objavili na začetku prvega zvezka zbirke *Slovenska gerlica*.<sup>9</sup> Verjetno prav zaradi Haydнове melodije, ki je sugestivna in hkrati preprosta, je bila pesem pri Slovencih tako priljubljena, da je ponarodela. Prvič so jo peli še v nemškem jeziku v Ljubljani že v letu njenega nastanka, leta 1797. Prevod prvih štirih vrstic v slovenski jezik je takrat objavil Valentin Vodnik v *Lublanskih Novizah*.<sup>10</sup> V objavi pesmi v *Slovenski gerlici* pol stoletja kasneje Haydn ni naveden kot avtor glasbe, pač pa je zapisano »napev stari«. Zanimivo pa je, da je kot avtor besedila naveden Blaž Potočnik. Tu gre verjetno za uredniško nedoslednost, saj je Potočnik, ki je sicer tudi pisal preproste pesmi in za didaktične potrebe prevajal iz nemščine, pesem verjetno le prevedel v slovenščino. Tudi v drugem zvezku iste zbirke je pesem z naslovom *Cesarska pesem* objavljena brez navedb avtorjev. Slovenci so se identificirali s svojo uradno državno himno vse do razpada monarhije. Še leta 1915 je Franc Kimovec v svojem prispevku v reviji *Dom in svet* pripisal tej pesmi oznako »naša«.<sup>11</sup>

Še mnogo dlje kot *Cesarska* pa se je na Slovenskem kot himna ohranila pesem, ki je slavila gibanje za kulturno in politično združitev vseh Slovanov. Pesem, ki se je v slovenskem prevodu začela s *Hej Slovenci*, je širila ideje panslavizma.<sup>12</sup> Te so po marčni revoluciji odmevale med vsemi slovanskimi narodi in tudi med Slovenci. Pesem se je tako globoko vtisnila v zgodovinski spomin vseh slovanskih narodov, da so jo prepevali še desetletja potem, ko njeno besedilo ni bilo več aktualno. Bila je tudi himna sokolskega gibanja. *Hej, Slovani* so peli v takratni Jugoslaviji med drugo svetovno vojno, po njej pa je v novi Jugoslaviji zaradi neuspešnih natečajev za izbor nove himne opravljala funkcijo himne, dokler le-ta ni bila tudi uradno razglašena za himno v ustavi iz leta 1988.<sup>13</sup>

<sup>8</sup> Nastanek cesarske himne so spodbudili močni domoljubni občutki v času, ko je Avstriji grozila Francija. Joseph Haydn je melodijo napisal na pobudo grofa Josepha Franza Saurau-a, ki je želel tako himno, kot so jo imeli Angleži. Haydna naj bi melodija angleške himne navdihnila že med njegovim bivanjem v Angliji med letoma 1790 in 1795. Besedilo Lorenza Leopolda Haschka, jezuita, prostozidarja in dvornega pesnika, je skladatelj uglasbil med oktobrom 1796 in januarjem 1797. Prvič je bila cesarska himna izvedena ob rojstnem dnevu cesarja 12. februarja 1797. Gl. Manfred Wagner, *Die Nationalhymnen Österreichs, Österreichs politische Symbole: historisch, ästhetisch und ideologiekritische beleuchtet*, ur. Norbert Leser in Manfred Wagner, Wien [...], Böhlau Verlag, 1994, str. 231–239; Birgit Glaner, *Nationalhymnen, Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 7, 2. izdaja, Kassel [...], Bärenreiter, 1997, stolp. 17.

<sup>9</sup> Takrat so s himno slavili še avstrijskega cesarja Ferdinanda. Po njegovi smrti kmalu zatem so začetni verz pesmi »Slava našimu cesarju Ferdinandu milimu« zamenjali z »Bog ohrani, bog obvari nam cesarja, Avstrijo!«. Himna s spremenjeno različico besedila je bila objavljena v drugem zvezku *Slovenske gerlice*, ki je izšel skupaj s prvim zvezkom v Ljubljani jeseni 1848.

<sup>10</sup> *Lublanske Novize* 1/1797, 13.

<sup>11</sup> Kimovec je zapisal: »[...] kot narodna himna je najboljša, če je po formi preprosta: kratek, markanten stavek, v največ v tridelni 'mali pesemski obliki', kakršna je npr. 'Lepa naša domovina' ali poljska 'Hej Slovani' ali naša 'Cesarska' [podčrtala avtorica razprave], ki so si jo tudi Nemci v rajhu prilastili [...].« Gl. Franc Kimovec, Davorinu Jenku v spomin, *Dom in svet* 28 (1915), 1, str. 35.

<sup>12</sup> Priložnostno pesem je napisal slovaški pesnik Samuel Tomašik leta 1834 na melodijo stare poljske pesmi, ki je bila že znana slovanskim rodoljubom. Tomašikove verze so prevajali v vse jezike slovanskih narodov, slovenski prevod je bil eden izmed najkasnejših. Gl. Milivoje Pavlović, *Knjiga o himni*, 3. izdaja, Gornji Milanovac, Dečje novine, 1990, str. 33.

<sup>13</sup> Zanimivo je, da je leta 1984 tudi skupina slovenskih delegatov predlagala, da ostane v veljavi himna

Ideje panslavizma so se širile tudi med slovenskimi študenti na Dunaju ter vplivale na pesnika Simona Jenka in skladatelja Davorina Jenka. Napisala sta priložnostno budnico *Naprej*.<sup>14</sup> Bila je plod močne zunanje spodbude in domoljubja, porojenega iz nje. Zbor so prvič javno izvedli pevci Slovenskega pevskega društva na bésedi 22. oktobra 1860 na Dunaju, v Ljubljani pa na proslavi Vodnikovega rojstva na svečnico naslednjega leta Pri Žibertu. Priložnostna pesem, ki je navdušila najprej privržence panslavizma na Dunaju, se je hitro širila po vsem slovenskem etničnem ozemlju. Čeprav je slavila panslavizem, so se Slovenci identificirali z njo. Poleg slovenske zastave tribarvnice je kmalu postala narodna svetinja, simbol slovenskega naroda.

*Naprej* je politična pesem, njena vsebina je slavospev političnemu gibanju za združitev Slovanov. Njeno sporočilo, združeno z zanosno koračniško melodijo, je vnelo množice navdušencev panslavizma. Formula za uspeh je bilo aktualno besedilo in učinkovita melodija. Pesem je združevala ljudi v ideji ter spodbujala močna skupna domoljubna občutja pri najširših množicah in vseh slojih. *Naprej* je navduševala na vsaki narodni prireditvi, na taborih, z njo so slovesno odpirali nove slovenske čitalnice. Peli so jo takoj za uradno avstrijsko cesarsko himno ali pa z njo slovesno zaključili prireditve in zborovanja. Tako so budnici priznali pomen, ki ga je imela za slovensko narodno zavest. Tudi ob prihodu cesarja v Ljubljano leta 1869 so se Slovenci vladarju predstavili s pesmijo *Naprej*.<sup>15</sup>

O recepciji te pesmi pričajo po eni strani ohranjeni sporedi čitalniških prireditev, pevskih večerov, odmevi nanje v časopisih in revijah ter po drugi strani njeni ponatisi in priredbe. Mnogokrat so *Naprej* morali zaradi navdušenja poslušalcev ponavljati, o čemer pričajo časopisna poročila. *Naprej* je navduševal ne samo slovenski narod, ampak tudi druge slovanske narode.<sup>16</sup> Časopis *Novice* je poročal, da je »Čehom postala narodna Jenko-tova *Naprej*«. <sup>17</sup> Zanimiv dokument, ki priča o razširjenosti in pomenu te pesmi še desetletja

---

*Hej, Slovani* in da se preko Socialistične zveze delovnega ljudstva (SZDL) organizira javna razprava. Mile Klopčič je v ta namen napisal novo verzijo besedila. Prim. Gradivo v knjižnici Državnega zbora Republike Slovenije in Lojze Skok, *Je himna Hej, Slovani res zastarela?*, *Delo* 26/1984, 210, str. 19.

<sup>14</sup> O nastanku budnice *Naprej* je ob petdesetletnici te narodne himne v reviji *Novi akordi* pisal Davorin Jenko: »Dne 16. maja 1860. leta je zložil Davorin Jenko pesem *Naprej zastava Slave*. Davorin je pri neki priložnosti zaprosil Simona Jenka, da bi zložil pesem, katera bi bila pripravna za koračnico, da se poje pri izletu. Čez nekoliko dni je dobil Davorin od prerano umrlega Simona pesem *Naprej*. Poskušal je večkrat, da jo komponira, ali ni mogel najti melodije, katera bi odgovarjala tekstu. Ves trud je bil zastoj. 16. maja popoldne gre v Baderjevo kavarno, katera je bila blizu vseučilišča. Tukaj je začel čitati staro *Presse*, ki je v podlistku napadala in grdila slovenski narod načinom, kateri je bil svojstven temu Slovenstvu vedno sovražnemu listu. Ta članek je Jenka tako razsrdil, da je vrgel ta list stran in šel iz kavarne. Na ulici začne naenkrat peti tiho v sebi *Naprej zastava Slave*. Ustavlja se in ves začuden reče: Glej! Tako dolgo sem se brezuspešno mučil, da bi dal napev tej pesmi, a sedaj v moji razburjenosti vsled Prešine grdnje na slovenski narod našel sem nenadoma napev pesmi *Naprej zastava Slave*. Davorin gre v Prater in v gostilni *Zum Hirschen* napiše pesem tako, kakor se še danes poje.« Gl. Davorin Jenko, Davorin Jenko in himna »*Naprej zastava Slave*«, *Novi akordi* 9 (1910), 3, str. 17–18.

<sup>15</sup> *Novice gospodarske, obrtniške in narodne* 27/1869, 12, str. 96.

<sup>16</sup> Dragotin Cvetko, *Davorin Jenko*, Ljubljana, Partizanska knjiga, 1980, str. 46.

<sup>17</sup> *Novice gospodarske, obrtniške in narodne* 21/1863, 7, str. 55.

po njenem nastanku, so tudi razglednice z začetka 20. stoletja z natisnjenim začetkom te skladbe.<sup>18</sup>

Pojmovna oznaka »narodna himna« na izdajah skladbe *Naprej* in ob njenih izvedbah v časopisnih poročilih je bila potrditev njene funkcije. Obletnice nastanka Jenkove skladbe so še posebej počastili. Ob petindvajsetletnici je izšla angleška izdaja te pesmi, ob štiridesetletnici posebna razglednica. Ob petdesetletnici nastanka narodne himne *Naprej* leta 1910 je osrednje slovensko glasbeno društvo Glasbena matica priredilo njenemu ustvarjalcu, skladatelju Davorinu Jenku, svojemu častnemu članu, v dvorani hotela Union slavnostni koncert z njegovimi deli. Ob tej priložnosti je Stanko Premrl zapisal v reviji *Dom in svet*, da je *Naprej* priljubljen zaradi pristnega značaja in »slovenskega duha«.<sup>19</sup>

*Naprej* je preživel desetletja kot narodna himna prav zaradi svoje učinkovite melodije, ki je bila primerna za množično ljubiteljsko petje. Koračniška melodija je navduševala z enako močjo kot več kot pol stoletja prej nastala francoska budnica *La Marseillaise*. Slednja je bila vse od svojega nastanka konec 18. stoletja model za mnoge druge narodne himne, zato je »marseljeza« postala sinonim za tovrstne budnice. Nedvomno je vplivala tudi na nastanek besedila in melodije Jenkove pesmi *Naprej*, ki je v začetku 20. stoletja pridobila naziv »slovenska marseljeza«. Začetni kvartni postop, punktirani ritem in vzpenjajoča melodija so tiste značilnosti, ki v nemajo čustva in stopnjujejo emocionalni naboj. Učinek Jenkove allegro con fuoco melodije se je povečal prav ob množični izvedbi (primer 1).

Ponatisi in priredbe te skladbe pričajo o njeni razširjenosti in popularnosti. Največja slovenska glasbena založba Glasbena matica je natisnila *Naprej* leta 1881 na koncu zbirke *Lavorika*, tik pred *Cesarsko*, leta 1897 v pesmarici *Zbori za štiri moške glasove* takoj za *Cesarsko*, 1908 v Jenkovi zbirki *18 slovenskih pesnij za moški in mešani zbor*, kasneje pa še leta 1922 v drugi izdaji zbirke *Zbori za štiri moške glasove* in nazadnje med vojno leta 1944 v *Pesmarici Glasbene matice*.

Popularnost dokazujejo tudi priredbe Jenkove melodije za različne zasedbe, ki so nastajale še v 20. stoletju. Napev se je takoj priljubil in so ga že na začetku šestdesetih let 19. stoletja izvajali v ljubljanski in novomeški čitalnici s salonskim godalnim orkestrom,<sup>20</sup> v Novem mestu ga je igrala tudi Mestna godba.<sup>21</sup> O priljubljenosti in veljavi, ki si jo je pridobila

<sup>18</sup> Že pred letom 1900 so se na Slovenskem pojavile razglednice z narodno-prebudnimi gesli, zastavo tribarvnico ter kiticami slovenskih pesmi. Na razglednicah je bil pogost motiv začetek melodije ali pa le začetni verz pesmi *Naprej*, eno izmed njih je založil Ivan Bonač v Ljubljani leta 1900 ob štiridesetletnici nastanka te pesmi. Poleg te »narodne himne« zasledimo na razglednicah natisnjeni še dve domoljubni pesmi, s katerima so se identificirali štajerski in primorski Slovenci, Ipavčevo *Slovenec sem* in Hajdrihovo *Morje adrijsko*. Gl. Srečko Krese, *Naprej zastava slave*, Celje, Mohorjeva družba, 1990, str. 13-41.

<sup>19</sup> Premrl je zapisal: »In zdaj še *Naprej*. Ta je občinstvo zopet podžgal. Pevci so ga morali na splošno željo ponovno izvajati. Pri dvakratnem zaporednem ognjevitnem in dovršenem izvajanju *Naprej*-a je imel vsakdo najlepšo priliko prepričati se o lepoti in markantnosti naše narodne himne. Preveva je skozinskoz slovenski duh. To je ena njenih poglobitnejših vrlin. In ravno vsled pristnega značaja se je *Naprej* Slovincem tolikaj priljubil. Ta himna, ki je navduševala Slovence že petdeset let, naj nas navdušuje za naš narod in našo zemljo še naprej!« Gl. Stanko Premrl, Davorin Jenkov častni večer, *Dom in svet* 23 (1910), 12, str. 557.

<sup>20</sup> *Novice gospodarske obrtniške in narodne* 21/1863, 11, str. 87; *Novice gospodarske obrtniške in narodne* 22/1864, 47, str. 385.

<sup>21</sup> *Novice gospodarske obrtniške in narodne* 22/1864, 37, str. 312.



Primer 1

# NAPREJ ZASTAVA SLAVE.

Besede: S. Jenko-ve.  
Narodna himna.

*Allegro con fuoco.* Dav. Jenko.

*Naprej zastava slave, na boj junška kri, za blajor očet-*

*nja-ve naj puška go-vo-ri! KONEC ri! Na-prej, na-prej!*

*marcato.* *f*

*Zo-- roč-jem in de-- sni-co ne-- si-- ma vra-gu grom; za*

*pi-- sal' v kri pra-- vi-- co, ki tir-ja jo naš dom!*

skladba v širšem evropskem prostoru, priča priredba za klavir z angleškim tekstom, ki je izšla ob petindvajsetletnici nastanka leta 1885 v Londonu.<sup>22</sup> V Glasbeni zbirki Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani hranijo tudi Čerinovo instrumentacijo Jenkove skladbe za pihalni orkester (v rokopisni obliki). O desetletjih popularnosti te skladbe priča tudi prav tam hranjena Poličeva priredba za enoglasni zbor in orkester, ki je brez letnice nastanka, verjetno pa je nastala v času med obema vojnama.

### Od 1905: *Naprej*, Prešernova *Zdravljica* in Premrlova *Zdravica*

Vse od nastanka slovenske narodne himne *Naprej* so se množice slovenskih pevcev identificirale z njeno sugestivno melodijo in po desetletjih ob tem pozabile na smisel besedila. Proti neaktualnemu besedilu so se še v času njene popularnosti oglašali literati, ki so himno sprejemali preko njene besedilne ravni. Urednik revije *Ljubljanski zvon* Anton Aškerc je leta 1901 opozoril na Prešernovo *Zdravljico* in zapisal, da je njen narodno-politični program primeren za himno: »Ta 'Zdravica' bi bila mnogo lepša in naravnejša slovenska marseljeza, nego pa za nas neprimerni 'Naprej', ako bi se našel skladatelj, ki bi ji zložil pravi napev, ki bi vžigal in dvigal.«<sup>23</sup> Tudi Ivan Cankar je nekaj let kasneje nastopil proti »neokusnemu besedilu« Jenkove koračnice.<sup>24</sup>

»Marseljeza« je bila v slovenski publicistiki sinonim za himno. Z njo so poimenovali Jenkov *Naprej* in Prešernovo *Zdravljico*. Prvi je imel z izvirno francosko himno *La Marseillaise* podobne glasbene in besedne značilnosti, torej radikalen klic k orožju za svobodo, podprt s koračniško melodijo, besedilo Prešernove *Zdravljice* pa je v nasprotju s francosko himno in Jenkovo pesmijo *Naprej* nazdravljalo svobodi, enakopravnosti in mirnemu sožitju med narodi. Tudi sedemdeset let kasneje, v sedemdesetih letih preteklega stoletja, je prešernoslovec Boris Paternu Prešernovo *Zdravljico* imenoval »slovenska marseljeza«. Njeno himnično vlogo je prepoznal v pesnikovem nazoru, ki je izpovedoval stoletni slovenski sen, vsebovan že v idejah Zedinjene Slovenije, in zamisel sožitja vseh narodov sveta.<sup>25</sup>

Nedvomno je bil Davorin Jenko kot avtor melodije bolj prepoznaven kot Simon Jenko, ki je napisal priložnostno radikalno besedilo. Obratno pa je pri avtorjih današnje slovenske himne. Prešeren je bil slaven že časa popularnosti pesmi *Naprej*, a čaščen je bil še bolj kot Davorin Jenko. Leta 1905 se je narodnega slavja ob odkritju Prešernovega spomenika udeležilo več tisoč ljudi. Heroja slovenskega naroda so počastili z izvedbo Nedvédove skladbe *Slava Prešernu*. Prav ta je bila izvedena tudi na slavnostnem koncertu v počastitev stoletnice Prešernovega rojstva, ki ga je priredila Glasbena matica pet let prej. Le dva tedna po veličastnem odkritju Prešernovega spomenika v Ljubljani, 24. septembra 1905, je Stanko

<sup>22</sup> Dragotin Cvetko, *Davorin Jenko*, str. 47–48.

<sup>23</sup> Dostavek uredništva, *Ljubljanski zvon* 21/1901, 1, str. 66 (brez podpisa).

<sup>24</sup> Ivan Cankar, *Zbrani spisi* 16, Ljubljana, Nova založba, 1933, str. 96.

<sup>25</sup> Paternu je zapisal: »Pesniku malega, ogroženega naroda je uspelo združiti radikalno narodnoosvobodilno misel z daljnosežno zamisljivo humanega internacionalizma, s prividom enakopravnega, svobodnega in bratskega sožitja vseh narodov sveta.« Gl. Boris Paternu, *Prešernova Zdravljica v letu 1937*, Ljubljana, ČZP Komunist, 1977, str. 4.

Premrl v svojih dnevniških beležkah kratko zapisal: »Spisal- do konca popravil zbora *Zdravica* in *Log za logom* se skriva.«<sup>26</sup>

Nastanek Premrlove *Zdravice* je spodbudilo drugačne vrste domoljubje kot Jenkovo *Naprej*. Namesto bojevitega zanosa so to nepretenciozno mladostno skladbo (skladatelj jo je napisal v študentskih letih) spodbudili radostni občutki ljubezni do domače sončne in vinorodne vipavske pokrajine. *Zdravica* je družabna pesem, namenjena pevskega omizju. Po obliki in vsebini je napitnica za štiriglasni zbor, oblika, kakršna se je v nemškem moškem zborovstvu utrdila od konca 18. stoletja z Michaelom Haydnom. Ne nazadnje je njen namen označil skladatelj tudi s samim naslovom *Zdravica* (ne *Zdravljica*), ki je tudi pesnikova prvotna, v bohoričici zapisana različica naslova,<sup>27</sup> z izborom kitic Prešernove pesmi in z oznako na začetku skladbe. Premrl je za kitično obliko izbral prvo, drugo in peto kitico besedila, torej tiste kitice, ki nazdravljajo osebnim stvarjem, veselju nad življenjem, človekovi notranji prostosti in dobri volji ter ženski lepoti. V nasprotju z ostalimi kiticami ne sporočajo pesnikovega političnega nazora. Značaj skladbe, njeno vedro razpoloženje, je Premrl v izvorniku tudi označil z interpretativno oznako »čvrsto in veselo« (primer 2).

Šele dobrih deset let po objavi Premrlove *Zdravice* v reviji *Novi akordi* je za njeno prvo javno izvedbo v Ljubljani poskrbel Matej Hubad, ki je skladbo uvrstil na prvi koncert Glasbene matice v sezoni 1917/18. Takrat, 18. novembra 1917, je v dvorani hotela Union Premrlov zbor vzbudil »viharno razpoloženje občinstva«.<sup>28</sup> V letu, ko je bila v dunajskem parlamentu prebrana majniška deklaracija, »zahteva po združitvi vseh južnih Slovanov na ozemlju habsburške monarhije v samostojno državno telo brez nadvlade drugih narodov in pod dinastijo Habsburžanov«,<sup>29</sup> je bila Prešernova narodno-politična pesem *Zdravljica*, še posebej njena sedma kitica, aktualna.<sup>30</sup>

V prid domnevi, da so takrat Premrlovo skladbo že peli z dodano sedmo kitico, pričajo naslednja dejstva. Sedma kitica besedila je bila dodana že drugi objavi Premrlove *Zdravice* v prvem zvezku *Pevčeve pesmarice* leta 1921 (poleg mešanega je bila takrat objavljena skladba tudi za moški zbor), enaka je bila objava v izdaji založbe Glasbena matica *Zbori za štiri moške glasove* naslednje leto. Objava v tej zbirki, ki je bila nekakšen kompendij slovenske zborovske

<sup>26</sup> Obe skladbi sta bili prvič objavljeni v petem letniku zbornika za vokalno in instrumentalno glasbo *Novi akordi* januarja 1906. Njegov urednik Gojmir Krek je Premrlov zbor *Zdravica* objavil brez popravkov.

<sup>27</sup> Kateri naslov je pravilen: *Zdravljica* ali *Zdravica*: Jezikovno razsodišče pojasnjuje »ime« slovenske himne, *Primorski dnevnik* 46/1990, 16, str. 9 (brez podpisa).

<sup>28</sup> Kritik Stanko Premrl je zapisal: »Največ navdušenja pa izvaja moja *Zdravica* karmoč preprosta skladba že starejšega datuma, ki se mi o njej niti ni sanjalo, da jo bodo kdaj izvajali na koncertu. Izvajali so jo res imenitno, zlasti ritmično tako eksaktno in ognjevito, da je s pomembnim in ravno sedaj aktualnim besedilom dr. Prešernovim morala vzdramiti vsakogar, ki čuti slovensko in slovansko. Da se je potem *Zdravici* sledeči mirni, intimni zborček *Log za log se skriva* – rekel bi – utopil v prejšnjem viharnem razpoloženju občinstva, je bilo umevno.« Gl. Stanko Premrl, Koncert Glasbene Matice, *Dom in svet* 30 (1917), 11–12, str. 352.

<sup>29</sup> Janko Prunk, Majniška deklaracija, *Enciklopedija Slovenije* 6, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1992, str. 369.

<sup>30</sup> Po navedbah Franca Zabreta leta 1921 je Premrlova skladba »užgala do plamena, kjerkoli se je oglasila«. Gl. Franc Zabret, Stanko Premrl. Značaj Premrlovih skladb, *Pevce* 1 (1921), 5–6, str. 2–3.

ustvarjalnosti, pomeni, da se je Premrlova skladba hitro uveljavila in postala del železnega zborovskega repertoarja. Njena vloga se je utrdila tudi s tem, da so jo na koncertih Glasbene matice izvajali na koncu programa. Na koncertu Glasbene matice v počastitev spomina

**Primer 2**

*1. Lente*  
*2. 2/4 Tempo moderato*  
*3. 2/4 Tempo moderato*

**Zdravica.**  
 Besede dr. Franc Gregorovič.

Stanko Premrl. (Dunaj)

*Cursto: veselo.*

*1. 1. 1. jati, obvo-di-le so lito vince nam sladki, ki nam stivlja ži-le, se-*  
*ce razjari in s-ko; ki vstaji vse slabši, v potatih proih up bu-di,*  
*ki vstaji vse slabši, v potatih proih up bu-di.*  
*ki vstaji vse slabši, v potatih proih up bu-di.*

*2*


*5*

*118*

2. Kojim najprej veselo  
 Zdravico, bratje! čmo zapeti?  
 Bog nas o nam džel,  
 Bog živi ves slovenski svet!  
 Brate vse,  
 Kar nas je  
 Sinov sloviu matere, (albovci matere).

3. Bog živi vas Slovence,  
 Prelepe ilahitne rovice!  
 In tako je mladevke  
 Kamase je kivi džel,  
 Kaj sinov  
 Zard nor  
 Jez vas bostrah sovražnikov, (bostrah  
 sovražnikov).

INSTITUT  
 M. 343/1955

  
 N 3  
 191mg

Stanko Premrl: Zdravica, rokopis iz leta 1905.

dr. Janeza Evangelista Kreka aprila 1918 je bila Premrlova *Zdravica* zadnja točka večera, na koncertnem sporedu pa je bil poleg skladatelja in naslova skladbe naveden izjemoma še avtor teksta, torej Prešeren, kar ni bilo običajno pri navedbah drugih vokalnih skladb. Zbor Glasbene matice je Premrlovo *Zdravico* pogosto izvajal v dvajsetih letih 20. stoletja tudi na gostovanjih po slovenskih mestih.

V obdobju med obema vojnama, ko se je Premrlova *Zdravica* prvič uveljavljala na koncertnem odru, se je Jenkov *Naprej* potrdil kot del nove državne himne. Slovenci so po razpadu Avstroogrške ob koncu prve svetovne vojne prenesli v novo državo svojo narodno zastavo in himno. Pesem *Naprej* je postala del himne nove države Srbov, Hrvatov in Slovencev. Tridelno himno je sestavljal potpuri himen vseh treh narodov: srbske *Bože pravde*,<sup>31</sup> hrvaške *Lijepa naša*<sup>32</sup> in slovenske *Naprej zastava Slave*. Dele, ki so jih peli v originalnih jezikih, je povezoval refren, variacija kitice iz srbske himne.

Ob Jenkovem *Naprej* in Premrlovi *Zdravici* je samostojno živela tudi Prešernova *Zdravljica*. Po letu 1848 je svojo drugo afirmacijo doživela v letih pred drugo vojno, ko je njena sedma kitica postala uvodno geslo manifesta Komunistične partije Slovenije na njenem ustanovnem kongresu leta 1937.<sup>33</sup> Še bolj se je utrdila med drugo vojno, ko je ob stoletnici nastanka leta 1944 izšla dragocena bibliofilska izdaja.<sup>34</sup> Prešernovo besedilo so med vojno uglasbili kar trije skladatelji: Makso Pirnik, Fran Venturini in Lucijan Marija Škerjanc.<sup>35</sup> Čeprav so Premrlovo *Zdravico* »stalno prepevali na partizanskih mitingih«,<sup>36</sup> pa je ekskluzivna izdaja Prešernove pesmi ostala brez natisnjene uglasbitve. Premrlov napev je med vojno priredil za troglasni mladinski zbor Luka Kramolc in ga leta 1944 objavil v zbirki *Pesem mladine*.<sup>37</sup> V priložnostnih pesmaricah, ki so v tem času izhajale, ni Premrlove *Zdravice*, pač pa ostaja v njih še vedno *Naprej*.<sup>38</sup> Slovenci so se v njem prepoznavali, prepevali so ga partizani in domobranci. Jenkov napev je igrala tudi domobranska godba.

<sup>31</sup> Zanimivo je, da je Jenko napisal glasbo tudi za prvi, srbski del te himne. *Bože pravde* je bila ena izmed glasbenih točk za gledališko igro s petjem *Markova sablja*, ki jo je skladatelj napisal v času svojega delovanja v beograjskem gledališču. Že ob njeni prvi izvedbi leta 1872 so jo imenovali za himno, postala je popularna in so jo peli kot samostojno zborovsko skladbo. Desetletje zatem je postala tudi uradna srbska kraljeva himna (kasneje so v besedilu spremenili ime vladarja). Gl. Milivoje Pavlović, *Knjiga o himni*, str. 162–164.

<sup>32</sup> Hrvaški del tridelne himne države SHS je bil najstarejši. Pesem Antuna Mihanovića *Hrvatska domovina*, ki je bila objavljena v časopisu *Danica* že leta 1835, je uglasbil Josip Runjanin najverjetneje leta 1843. Na ustvarjalca je nedvomno vplivala spevnost melodij italijanskih opernih skladateljev, konkretno Donizettijeve opere *Lucia di Lammermoor*. Gl. Andrija Tomašek, »*Lijepa naša*«. *Pripovijest o hrvatskoj himni*, Zagreb, Muzički informativni centar, 1990, str. 19–45.

<sup>33</sup> Boris Paternu, *Prešernova Zdravljica v letu 1937*, str. 4.

<sup>34</sup> Boris Paternu, *France Prešeren 1800–1849*, str. 215.

<sup>35</sup> Adrijana Požun, *Uglasbitve Prešernove Zdravljice*, Ljubljana 1989, str. 38–41 (Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo, diplomatska naloga).

<sup>36</sup> Dopis Društva slovenskih skladateljev Svetu za prosveto in kulturo LR Slovenije dne 19. 10 1954 (arhiv Društva slovenskih skladateljev, št. 406, 18. 10. 1954).

<sup>37</sup> Štefka Bulovec, Prešeren v glasbi, *Muzikološki zbornik* 1 (1965), str. 113.

<sup>38</sup> V predgovoru pesmarice *Partizanski napevi*, ki jo je izdala Propagandna komisija pri IOOF in jo hranijo v Glasbeni zbirki Narodne in univerzitetne knjižnice, je zapisano: »V pesmarici so zbrani napevi, ki so nastali in se peli na bivšem slovenskem osvobojenem ozemlju, v kolikor so bili dostopni v naglici, s katero je morala ta pesmarica v tisk zaradi pomanjkanja tovrstne glasbene literature.« Na

Po drugi vojni je slava Jenkove budnice *Naprej* ugasnila, svojo vlogo narodne himne je ohranjal med slovensko emigracijo v Argentini, kjer je Pevski zbor Gallus v Beunos Airesu »ob stoletnici narodne himne« leta 1960 priredil posebno slavnost.<sup>39</sup> Premrlova *Zdravica* pa je v funkciji družabne pesmi postala del železnega repertoarja vseh boljših slovenskih pevskih zborov in se kot reprezentativna pesem drugič afirmirala ob vsakoletnem kulturnem prazniku. Ob stoletnici Prešernovega rojstva je bila Premrlova *Zdravica* objavljena v priložnostni monografiji *Prešernov dan, naš kulturni praznik*, ki jo je izdala Državna založba Slovenije leta 1948. V prilogi *Sedem Prešernovih pesmi* je bila Premrlova skladba objavljena kar dvakrat, na začetku, v priredbi za mešani zbor, in na koncu, v priredbi za moški zbor. Ob podelitvi Prešernovih nagrad so Premrlovo *Zdrav(lj)ico* peli z dodano sedmo kitico Prešernovega besedila. Simbolizirala je ne le slovensko kulturno ampak tudi nacionalno zavest. Šele takrat se je začela prava zgodovina *Zdravljice*, slovenske himne, ki je bila za himno spontano sprejeta še preden je bila institucionalizirana.

### Izbor *Zdravljice* za himno

Vprašanje republiških himen se takoj po drugi vojni v okviru tedanje federativne države Jugoslavije ni postavljalo. Za državno himno je veljala *Hej, Slovani*, ki pa vse do konca osemdesetih let ni bila potrjena z ustavo. Izbor *Zdravljice* za himno nima tako zanimive zgodovine kot izbor himne v nekdanji Jugoslaviji.<sup>40</sup> S postopnimi spremembami političnega režima in z uvedbo republiške ustave v tedanji federativni Jugoslaviji na začetku sedemdesetih let preteklega stoletja se je odprlo tudi vprašanje slovenske himne. Posebna delovna skupina pri predsedstvu republiške konference Socialistične zveze delovnega ljudstva (SZDL) je že leta 1972 zapisala osnovna merila za himno: upoštevati mora historično kontinuiteto, biti povezana s prelomnimi dogodki v zgodovini slovenskega naroda in s sedanjim časom,

---

začetku te pesmarice je natisnjena *Hej, Slovani*, takoj za njo *Naprej*, sledijo še himna Sovjetske zveze, himne zaveznikov, angleška in ameriška himna, ter »stara puntarska« *Le vkup, uboga gmajna*.

<sup>39</sup> Priložnostno knjižico *Koncert v proslavo stoletnice slovenske narodne himne* hranijo v Rokopisni zbirki Narodne in univerzitetne knjižnice (emigrantski tisk in zaupno gradivo).

<sup>40</sup> Funkcijo državne himne je v povojni Jugoslaviji in kasnejši SFRJ opravljala več kot stoletje stara budnica *Hej, Slovani*, ki so jo Slovenci prepevali že v času narodno-prebudnih prizadevanj v 19. stoletju. Kljub zastarelemu besedilu in neizvirni melodiji, staremu poljskemu napevu, ter dejstvu, da je bila melodija že izbrana tudi za poljsko državno himno, je bila *Hej, Slovani* izbrana za himno, ker ni bilo bolj primerne. Večkratni natečaji za novo jugoslovansko himno so bili neuspešni. Poskušali so z razpisom za najboljše besedilo, pa naknadno napisane melodije niso ustrezale izbranemu tekstu. In obratno. Tudi sprememba besedila na staro melodijo ni bila uspešna. Leta 1953 je Vladimir Dedijer predlagal za himno *Internacionalo*. Pesem, ki je nastala v Franciji po revolucionarnih dogodkih leta 1871 in so jo kot himno revolucionarne oz. delavske stranke prepevali v različnih državah, tudi Italiji in Jugoslaviji; med letoma 1917 in 1943 je bila državna himna tedanje Rusije. Dedijerjeva zamisel ni bila sprejeta. Problem v zvezi s himno je želel rešiti desetletje kasneje Edvard Kardelj in predlagal predelavo melodije drugega stavka Beethovnovne 5. simfonije. Ideja je bila realizirana, vendar je bila pesem izvedena le enkrat. Tako je državo Jugoslavijo na pomembnejših državnih in drugih javnih prireditvah še naprej slavila pesem *Hej, Slovani*. Čeprav se je ideja, da bi to pesem sprejeli za himno nove države porodila že med drugo vojno, pa je bila uradno jugoslovanska himna razglašena šele dobra štiri desetletja po

mora biti kratka ter imeti himničen značaj.<sup>41</sup> Med predlaganimi znanimi pesmimi z domoljubno vsebino (največ je bilo partizanskih) je izbrala tri pesmi: Jenkovo *Naprej*, Premrlovo *Zdravljico* in Kozinovo *Naša zemlja*.<sup>42</sup> Predvajali so jih na radiu in televiziji in s tem dali v pretres javnosti. Časopisi so objavljali razprave o primernosti predlaganih pesmi. Večina je menila, da naj bi za slovensko himno izbrali *Naprej* predvsem zaradi priljubljene melodije, ki se jo lahko vsak nauči. Leta 1974 so v skladu z novo jugoslovansko ustavo dobile republike svojo ustavo in svoje državne simbole. V 10. členu slovenske republiške ustave iz leta 1974 je zapisano, da ima Socialistična republika Slovenija himno, ki jo določa zakon, toda brez navedbe njenega naslova.

Melodija Jenkove pesmi *Naprej* je bila po dobrih stotih letih od nastanka še vedno živa v zavesti mnogih Slovencev. Mnenja o primernosti pesmi *Naprej* za slovensko himno so se kresala predvsem okrog njenega besedila. Slednje je bilo s svojo sporočilno vrednostjo v danem trenutku povsem neaktualno, za državno himno celo povsem neustrezno. Kot slavospev slovanstvu in radikalen klic k orožju za uresničenje njegovih idealov je bil *Naprej* le zgodovinski anahronizem. Državna himna kot reprezentativni simbol naroda naj bi v prvi vrsti opevala njegove odlike oziroma lepote dežele.<sup>43</sup> Ohranitev znane melodije in zamenjava besedila, ki je bilo aktualno glede na spremenjene zgodovinske okoliščine, se je izkazala za uspešno že pri himnah nekaterih drugih narodov, na primer pri stari avstrijski

---

koncu druge svetovne vojne. Politično-pravni status himne je določila jugoslovanska ustava iz leta 1974, v njenem besedilu pa besedilo in melodia himne nista bila navedena. Zakon iz leta 1977 je začasno določil za himno *Hej, Slovani*, uradno je bila razglašena šele leta 1988. Postopek izbora himne, ki se je vlekel desetletja, je podrobno opisal Milivoje Pavlovič. Prim. Milivoje Pavlovič, *Knjiga o himni*, str. 30–100.

<sup>41</sup> Temeljna merila za himno je postavila komisija, ki je bila sestavljena iz književnikov, glasbenikov (Dragotin Cvetko, Samo Hubad), kulturnikov in politikov. Prim. Gradivo v Knjižnici Državnega zbora Republike Slovenije in Katera bo slovenska himna, *Delo* 14/1972, 309, str. 5 (brez podpisa).

<sup>42</sup> Komisija je izbirala med naslednjimi pesmimi: *Naprej* (besedilo Simon Jenko, glasba Davorin Jenko), *Domovina naša je svobodna* (besedilo France Kosmač, glasba Viktor Mihelčič), *Naša zemlja* (besedilo Mile Klopčič, glasba Marjan Kozina), *Hej brigade* (besedilo in glasba Matej Bor), *Zdravljica* (besedilo France Prešeren, glasba Stanko Premrl), *Slovenci kremeniti* (naslov *Svobodna Slovenija*, po makedonski pesmi), *Internacionala*, *Mati Slovenija* (verjetno drugi del *Pesmi o svobodi*, besedilo in glasba Radovan Gobec) in *Moj dom* (verjetno današnja češka himna, ki so jo peli Slovenci v prevodu že od leta 1848). Komisija je napisala, da: »*Naprej* po svoji funkciji ustreza, po muzikalni pa je eden najlepših primerov himnične skladbe. Morda besedilo manj ustreza današnjim razmeram, vendar ga je potrebno vzeti integralno v času, v katerem je nastalo in v tem najti povezavo s tradicijo, ki je ne gre zavračati.« Mnenje komisije o *Zdravljici* se je nanašalo na njeno besedilo: »Po vsebini besedilo ustreza prizadevanjem socialistične družbe v notranjih odnosih kot tudi v odnosih naše družbe do drugih ljudi v svetu. Je znanilka neodvisnega človeka. *Zdravljica* ima tudi zgodovinsko tradicijo.« Za pesem *Naša zemlja* je komisija zapisala: »Skladatelj je napisal kompozicijo v času, ko smo v Jugoslaviji iskali novo državno himno. Na uglasbitev je besedilo napisal na skladateljevo željo Mile Klopčič. Po melodiji in besedilu ustreza osnovnim kriterijem.« Prim. Katera bo slovenska himna, *Delo* 14/1972, 309, str. 5 (brez podpisa).

<sup>43</sup> Tudi ob sprejemanju himne Združenih držav Amerike so mnogi imeli pomisleke, da besedilo premalo slavi narod. Prav zaradi besedila, ki povečuje državo in njene lepote, za neuradno himno velja pesem *God bless America*. Gl. Pavle Borštnik, Glas o slovenskih državnih simbolih, *Nova revija* 22 (2003), 254–255, str. 27–36.

cesarski himni. Janez Menart je spisal novo, manj radikalno in posodobljeno himnično besedilo,<sup>44</sup> da bi *Naprej* skupaj s starim Jenkovim napevom, ki se je usidral v zavest in zgodovinski spomin slovenskega naroda, nadaljeval svojo stoletno vlogo. (Dvajset let prej je v emigraciji besedilo prepesnil tudi Ivan Prijatelj.<sup>45</sup>) Menartov poskus ni bil sprejet. Na podlagi mnenja strokovnjakov različnih strok in opravljeni javnomnenjski raziskavi so sredi sedemdesetih let pripravili tudi osnutek zakona o himni in za himno predlagali *Naprej* zaradi več kot stoletne tradicije. Menili so, da bi bilo smiselno zamenjati zastarelo in neaktualno Jenkovo besedilo s primernejšim in zanj razpisati natečaj.<sup>46</sup>

Vprašanje izbora nove himne kljub predlogu zakona o himni ni bilo rešeno še več kot desetletje, vse do konca osemdesetih let, ko je pomen *Zdravljice* zaradi zgodovinsko prelomnih časov naraščal in so jo izbrali za slovensko himno. Odločitev so zapisali v republiško ustavo.<sup>47</sup> V *Zakonu o himni*, ki je bil sprejet nekaj mesecev kasneje, je bilo določeno, da se poje sedma kitica Prešernove *Zdravljice* na melodijo Stanka Premrla.<sup>48</sup> To je bila potrditev funkcije, ki jo je opravljala pesem v taki obliki, torej kot Premrlova melodija s podloženo sedmo kitico, po drugi vojni ob slovenskem kulturnem prazniku. Navzoči so *Zdravljico* takrat poslušali stoje in jo s tem povzdignili v svojo himno. Slovenci so jo kot svojo narodno himno peli na raznih zborovanjih in različnih slovesnih priložnostih v politično občutljivem času razpadanja nekdanje države od pomladi 1987, torej še pred njeno uradno razglasitvijo.<sup>49</sup>

*Zdravljica* je bila spontano izbrana za himno še preden je bila zapisana kot ustavna kategorija. Za slovensko himno je bila določena z amandmajem k ustavi Socialistične republike Slovenije še v okviru prejšnje države leta 1989. Skupščina Republike Slovenije jo je sprejela še pred državno osamosvojitvijo 29. marca 1990, kar je bilo le eno izmed simboličnih dejanj v smeri uveljavljanja slovenske nacionalne samobitnosti.

### ***Zdravljica*: literarni in glasbeni simbol naroda**

V primerjavi z drugima dvema državnima simboloma, grbom in zastavo, ki simbolizirata državo na vizualni ravni, deluje himna na več ravneh, z besedilom in glasbo. Besedilo in glasba himne sta avtonomna, delujeta vsak zase in v povezavi drug z drugim. Tako kot pri mnogih drugih državnih himnah, tudi pri *Zdravljici* besedilo in melodija himne nista nastala

<sup>44</sup> Janez Menart, Premislek ob slovenski himni, *Sodobnost* 10 (1972), 3, str. 325–326.

<sup>45</sup> Tine Debeljak, *Zbornik Svobodne Slovenije 1971–1972*, Buenos Aires, Svobodna Slovenija, 1972, str. 146–147; Ivan Pregelj, *Moj svet in moj čas*, Buenos Aires, Slovenska kulturna akcija, 1954, str. 180.

<sup>46</sup> *Zakon o himni – predlog z osnutkom zakona* 8. 6. 1976. Predlagatelj Izvršni svet skupščine SR Slovenije. Gradivo hrani Knjižnica Državnega zbora Republike Slovenije, št. 011– 7/71.

<sup>47</sup> V ustavnem amandmaju št. XII k *Ustavi Socialistične republike Slovenije* je zapisano: »Himna Socialistične republike Slovenije je 'Zdravljica'«. Gl. *Uradni list SRS* 46/1989, 32, str. 1762.

<sup>48</sup> V četrtem členu *Zakona o himni Republike Slovenije* piše: »Besedilo himne Republike Slovenije je sedma kitica pesmi Franceta Prešerna 'Zdravljica', melodija pa iz zborovske istoimenske skladbe skladatelja Stanka Premrla.« Gl. *Uradni list Republike Slovenije* 47/1990, 14, str. 798.

<sup>49</sup> Z namenom, da bi v teh prelomnih časih mobilizirala tudi množico mladih, je skupina Lačni Franz Premrlovo *Zdrav(lj)ico* priredila za rock izvedbo.



istočasno. Melodije državnih himen so največkrat starejše in obstojnejše kot besedilo. Tega so po potrebi prilagajali danim družbeno-političnim okoliščinam oziroma spremembam vladarja, ki so ga v himni častili. Pri slovenski himni je ravno obratno – njeno besedilo je nastalo več kot pol stoletja pred uglasbitvijo. Poleg tega njena avtorja nista napisala besedila in glasbe z namenom, da bi postala državna himna.

*Zdravljica* se v časopisju in drugih medijih danes omenja brez navedbe njenih ustvarjalcev, kar je običajno tudi za večino drugih državnih himen. Te so večinoma priložnostne pesmi manj znanih avtorjev. V zavesti večine Slovencev se ob omembi *Zdravljice* sproži spomin na »največjega slovenskega pesnika«, avtorja uglasbitve jih pozna le malo. Obratno pa je pri danes splošno uveljavljeni evropski himni. Tudi glasbeno neizobraženi in šolarji vedo, da je melodijo napisal Ludwig van Beethoven, manj jih ve za avtorja verzov, nemškega pesnika Friedricha Schillerja. Pri slovenski himni pa je spoštovanje do pesnika Prešerna, s katerim se Slovenci identificiramo, vplivalo na to, da je bilo besedilo za slovensko himno določeno, še preden je bilo znano, katera njegova uglasbitev bo izbrana.

Primerjava *Zdravljice* z drugimi državnimi himnami pokaže nekaj posebnosti, ki izvirajo iz značilnosti njene besedne in glasbene vsebine ter njune povezave. *Zdravljica* je, ugotavlja prešernoslovec Boris Paternu, najpomembnejša Prešernova narodno-politična pesem.<sup>50</sup> Njen okvir je napitnica, kjer pesnik nazdravlja osebnim, človeškim rečem, jedro pa politični program, ki ga pesnik izraža skozi zahteve po narodni osvoboditvi Slovencev, svobodi in enakosti med narodi. Prešernovo besedilo je danes, ko smo Slovenci v mnogonacionalni evropski skupnosti, po mnenju Franceta Bernika uresničitev »preroškega videnja prihodnosti«.<sup>51</sup> Je slavospev vsemu tistemu, kar Slovincem nekaj pomeni. Njeno sporočilo deluje le v celoti, vsakršen izbor kitic škoduje entiteti pesmi.<sup>52</sup> V nasprotju s Prešernovim so besedila drugih državnih himen v največ primerih delo priložnostnih oziroma manj pomembnih ustvarjalcev. Ne razkrivajo velikih umetniških ambicij, saj so nastala največkrat spontano kot plod določenih zgodovinskih okoliščin. Himne so ponavadi kitične pesmi, verzi so ponavadi preprosti, lahko dojemljivi in hkrati zanosni. Opevajo skupne narodove občutke: željo po svobodi in poziv v boj, ljubezen do svoje dežele, politično idejo, molitev ali čaščenje nacionalnih herojev in kraljev.<sup>53</sup> Prešernova *Zdravljica* je s svojim sporočilom in etiko bliže Schillerjevi *Odi radosti* kot drugim državnim himnam, saj v nasprotju z njimi ne poveljuje svojega naroda in svoje domovine, ampak svobodo in enakost med narodi.

Literarna vsebina himne navadno pogojuje glasbeno. Po tipologiji, ki jo navaja vodilna svetovna strokovna enciklopedična literatura, melodija himne v počasnem tempu in svečanega značaja slavi vladarja, melodija v ritmu koračnice izraža poziv na boj in revolucionarno idejo, spевна melodija navadno opeva lepote dežele.<sup>54</sup> Premrlove melodije

<sup>50</sup> Boris Paternu, *France Prešeren 1800-1849*, str. 213-217.

<sup>51</sup> France Bernik, Doktor France Prešeren, jasnovidec naše zgodovine, *Delo* 37/1995, 32, str. 12.

<sup>52</sup> V celoti je besedilo Prešernove *Zdravljice* zahtevno za uglasbitev, zato so skladatelji največkrat prevzeli le del pesmi in jo uglasbili v kitični obliki. Vseh osem kitic je v prekomponirani obliki uglasbil Lucijan Marija Škerjanc.

<sup>53</sup> Birgit Glaner, Nationalhymnen, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 7, stolp. 21-22.

<sup>54</sup> Mnogim himnam je bila zgled angleška *God save the King/Queen* zaradi svojega umirjenega, svečanega značaja. Besedilu, v katerem ljudstvo prosi Boga za dobrobit svojega vladarja, ustreza

ne moremo uvrstiti v to shemo. Premrl je v prvi objavi svoje zborovske skladbe kitični obliki podložil tekst prve, druge in pete kitice Prešernovega besedila, šele druga objava v reviji *Pevec* poldrugo desetletje kasneje ima dodano sedmo kitico besedila. Prvotni izbor kitic besedila je vsebinsko ustrezal skladateljevemu namenu napisati družabno pesem, napitnico v čitalniški maniri.

Melodija je nepogrešljiva sestavina himne, njeno razpoznavno znamenje. Največkrat so melodije starejše in tudi obstojnejše kot besedila himen, ki so jih glede na spremenjene družbeno-politične razmere zamenjali z ustrežnejšimi (npr. ob zamenjavi kralja pri stari avstrijski cesarski himni). Premrlova melodija je v nasprotju z večino ostalih himničnih melodij nastala mnogo kasneje kot besedilo. Melodije za himno so ponavadi preproste, vendar dovolj izrazite, da si jih lahko zapomnijo najširši sloji. Takšna je tudi melodija Premrlove *Zdravice*: preprosta, neposredna, navdušujoča in značajska primerna žanru, kateremu je bila namenjena. Zaradi tega je bila razširjena in prepoznavna, njen izraz blizu slovenskim pevcem, lahko rečemo, da so se z njo identificirali. Vprašanje je, ali ista melodija ustreza tudi kasneje dodani sedmi kitici Prešernove pesmi, ki ima drugačno vsebino kot prvotno izbrane kitice. Z njo dobi Premrlova skladba tudi drugačen pomen in jo drugače občutimo. V skladu z rabo in namenom je smiselno prilagoditi interpretacijo. Da bi zadostila funkciji himne, mora imeti melodija določene značilnosti, ki jih, kljub njenemu prvotnemu nepretencioznemu namenu družabnosti, lahko prepoznamo tudi v Premrlovi melodiji. Zgradba prvih treh taktov *Zdravice* ima značilen unisono, ki v primerni izvedbi (tempu) lahko deluje slavnostno. Kvartni postop z dominante na toniko je značilen tudi za mnoge druge znane himne, npr. francosko *La Marseillaise*, in je močno izrazno sredstvo čustva radosti.<sup>55</sup> Preprosti melodiji daje poseben učinek ritem. Punktirani ritem, izveden v zmernem ali celo počasnem tempu in s primernimi akcenti, doda melodiji potreben zanos. S spremembami tempa, akcentov, dinamike in agogike lahko torej pridobi Premrlova melodija bolj slavnosten, himničen značaj, ki ustreza tudi besedni vsebini za himno izbrane sedme kitice Prešernove pesmi.<sup>56</sup>

---

statična ritmična gradnja in postopno melodično gibanje. Tako zgrajena je tudi nekdanja srbska himna *Bože pravde*. Prav tako pogost glasbeni vzor so bile vojaške koračnice, še zlasti francoska himna *La Marseillaise*. Ta je tako s svojo ritmično strukturo kot tudi z melodično gradnjo, še zlasti z intervalnim postopom kvarte navzgor, bila zgled tistim himnam, ki opisujejo boj za narodovo svobodo. V nasprotju z njimi je na druge močno vplivala spevnost melodij italijanskih opernih mojstrov. Himne s tako melodijo največkrat opevajo lepote svoje dežele. Takšna je tudi sedanja hrvaška himna *Lijepa naša domovina*. V himnah nekaterih azijskih držav se kažejo elementi tradicionalne ljudske glasbe, ponekod so folklorne značilnosti še bolj poudarjene z rabo ljudskih glasbil. Le redke države, pretežno tiste srednjega vzhoda, pa so za svoj državni simbol sprejele himno brez besedila, kratke, fanfaram podobne melodije. Prim. Malcolm Boyd, National anthems, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 17, 2. izdaja, London, Macmillan Publishers Limited, 2001, str. 654–655.

<sup>55</sup> Deryck Cooke, *Jezik muzike (The language of music)*, Beograd, Nolit, 1982, str. 147.

<sup>56</sup> Izogniti pa se ne moremo omembi nekaterih problemov, povezanih z izvedbo *Zdravljice*. Himne se lahko izvaja (tudi po slovenskem zakonu) samo inštrumentalno, vendar so mnogo bolj učinkovite, če se pojejo. Obseg, ritmična in harmonska struktura himničnih melodij morajo biti primerni tudi za množično ljubiteljsko petje. *Zdravljica* ni množična pesem. Kot zborovska skladba sicer ni zahtevna za izurjene pevske zборе, vendar pri množičnem izvajanju težave povzročata ambitus melodije

V himni *Zdravljici* sta bila literarni in glasbeni simbol naroda združena v novo kvaliteto, s katero se je in se identificira slovenski narod. Evocira vse tisto, za kar si je prizadeval že od začetkov narodne prebuje, po drugi strani pa tako po literarni kot po glasbeni plati oživlja narodov kolektivni spomin in občutke, njegovo zgodovino in značaj. Prešernova *Zdravljica*, Premrlova *Zdravica* in tudi himna *Zdravljica* so se vsaka posebej vtisnile v zgodovinski spomin naroda. Izhajajo iz slovenske kulturne tradicije in so del nje. Čeprav se je *Zdravljica* kot politični simbol naroda utrjevala šele po drugi vojni ter dokončno potrdila z razglasitvijo za državno himno na začetku devetdesetih let preteklega stoletja, pa njena recepcija kaže, da je bila in je *Zdravljica* vse troje: literarni, glasbeni in politični simbol Slovencev.

## NATIONAL ANTHEM AS A SYMBOL: RETHINKING AT THE CENTENNIAL OF THE SETTING OF THE SLOVENIAN NATIONAL ANTHEM *ZDRAVLJICA*

### Summary

Although *Zdravljica* is one of the youngest national anthems in the world (officially adopted in 1990), it has a long and interesting history. Its reception as the representative song of the Slovenian nation in its crucial historical moments shows that *Zdravljica* functioned as a national, music and literary symbol decades before its official institutionalisation. The following facts had an influence on the history of the reception of the Slovenian national anthem:

- The authors did not write *Zdravljica* with the purpose of being a national anthem.
- The text and melody of *Zdravljica* did not spring up simultaneously as with most other national anthems.
- The author of the text is the most famous Slovenian poet, France Prešeren.
- Prešeren's poem *Zdravljica* was written in 1844 and was first affirmed in the revolutionary year 1848, while its setting, by Stanko Premrl, originated six decades later in 1905, and was first affirmed in 1917.
- The first version of Premrl's *Zdravica* was a mixed chorus on the first, second and fifth stanzas of the poem in the form of a drinking song; only a few years later he arranged his music for a male chorus and added the seventh stanza, which is declared now as the national anthem.
- After World War II, *Zdrav(lj)ica* functioned as a social song and became part of the repertoire of the majority of Slovenian choirs and, with the seventh stanza of Prešeren's poem, functioned also as a national symbol on Slovenian Cultural Day, the day of the anniversary of Prešeren's death.

---

(interval decime) ter melodični postop velike sekunde navzdol v šestem taktu. Poleg melodije je za laične pevce lahko problematična tudi natančna izvedba ritma.

In the year 1848 when Prešeren's national-political poem *Zdravljica* was first published and affirmed, the Slovenian nation identified itself with the official anthem of the Habsburg Monarchy, *Gott erhalte Franz der Kaiser*, which they sang in Slovenian. Their patriotic feelings also encouraged the pan Slavic anthem *Hej, Slovani*. From its very beginning in the year 1860, the patriotic song *Naprej zastava Slave* became a symbol of Slovenian national endeavours. Its words by Simon Jenko represent a radical pan Slavism and together with its march melody by Davorin Jenko filled not only Slovenian singing masses but also other Slavic nations with enthusiasm. "Slovenian Marseillaise" functioned as a national anthem. After the ruin of the Austro-Hungarian monarchy it became part of the official three-piece national anthem of the new state of Serbs, Croats and Slovenes.

Slovenes got a new official national anthem after World War II. The old pan Slavic song *Hej, Slovani*, which for a century had remained in the memory of all Slavic nations, represented the new Yugoslavia. At the same time, Premrl's *Zdravica* began its real life as a social song and as a symbol of the Slovenian nation. Its significance was growing together with the Slovenian struggle for independence. In 1990 it was declared the national anthem.

*Zdravljica* reveals the national history and the character of the nation. The Slovenian nation identifies itself separately with the words and the music, that is to say with Prešeren's poem *Zdravljica*, Premrl's setting *Zdravica* and the national anthem *Zdravljica*. The characteristics of *Zdravljica* do not entirely correspond to the typology of most other national anthems. The verses of the seventh stanza of Prešeren's poem *Zdravljica* glorify peaceful cohabitation between nations, while the melody of the anthem was originally written as a social song with the other strophe of the poem. In spite of that, the melodic structure shows some similarities with other national anthems (for example, the beginning moving from dominant to tonic and the rhythm) and with the proper interpretation the melody of the national anthem gains an appropriately solemn character.

## TRIJE KYRIE - DOLARJEV SKLADATELJSKI VZOREC

TOMAŽ FAGANEL

Znanstvenoraziskovalni center SAZU

**Izvleček:** Trije Kyrie iz maš Janeza Krstnika Dolarja (1621-1673) potrjujejo skladateljev izčiščen skladateljski postopek in poglobljeno glasbeno gramatiko. Njun okvir je razvidna poznorene-sančna fuga, njena glasbena vsebina pa temelji na kompleksnem glasbeno-mišljenjskem redu časa, na glasbenem jeziku, ki se že osvobaja starega razvejanega sveta heksakordov, pomensko pa je vsestransko še trdno zasidran v modalnem okviru.

**Ključne besede:** glasbena analiza, glasbena gramatika, modalnost, heksakordalnost

**Abstract:** Three Kyries from the Masses by Janez Krstnik Dolar (1621-1673) prove the clarity of the composer's creative process and profound grammar of music. Its frame is a distinct late-Renaissance fugue, the subject of which is based on the complex musical mode of thought of the period, in a musical language that is being freed from the old ramified world of hexachords but is in its thinking still firmly grounded in traditional modality.

**Keywords:** musical analysis, musical grammar, modality, hexachordality

Uvodni stavki treh ohranjenih maš patra Janeza Krstnika Dolarja<sup>1</sup> ponujajo široko, skoraj brezkončno področje za razpravo in teze o kompleksnem glasbeno-miselnem svetu v drugi polovici 17. stoletja, svetu skladateljskih, estetskih, duhovno-filozofskih in tudi povsem gramatikalno-tehničnih postopkov pri skladateljskem ustvarjanju.<sup>2</sup> Na prvi pogled skoraj obrobni uvodni mašni stavki so lahko pravi poligon za razvejano, komaj začeto in še nedorečeno razpravo o Dolarjevi glasbeno-tehnični gramatiki, za premislek o njegovem odnosu do polifonije, do tehnike kadenciranja in uporabe klavzul, do stopnje vpetosti v svet modalnosti, do odnosa in obravnave heksakordalnega tonskega reda, do vprašanj mutacije in ne nazadnje do imitacije, do fugiranja in fuge kot razvijajoče se glasbeno-tehnične vrste, predvsem pa za umestitev skladateljevega glasbenega jezika v večinoma nam še nedefiniranem, tudi še nerazjasnjem in nedorečenem prostoru in času med modalnostjo in tonalnostjo.<sup>3</sup>

\*

<sup>1</sup> Edo Škulj, Ioannes Baptista Dolar e Societate Iesu, *Dolarjev zbornik*, ur. Edo Škulj, Ljubljana, Družina, 2002, str. 27-36; Tomaž Faganel, Dolar, Joannes Baptista, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil 5*, Kassel [...], Bärenreiter, 2001, stolp. 1198-1200.

<sup>2</sup> Janez Krstnik Dolar, *Missa villana*, ur. Mirko Cuderman, Monumenta artis musicae Sloveniae IV, Ljubljana, SAZU, 1984; isti, *Missa sopra la bergamasca*, ur. Tomaž Faganel, Monumenta artis musicae Sloveniae XXII, Ljubljana, SAZU, 1992, 1997 (2. izdaja); isti, *Missa Viennensis*, ur. Uroš Lajovic, Monumenta artis musicae Sloveniae XXIX, Ljubljana, SAZU, 1996. - Tem redakcijam sledijo notni primeri, navedeni v nadaljevanju razprave.

<sup>3</sup> Tomaž Faganel, Modalnost v skladbah Janeza Krstnika Dolarja, *Glasbeni barok na Slovenskem in*

Uvodni *Kyrie Misse sopra la bergamasca* to misel potrjuje. Štiriglasni stavek izvajajo štirje pevski glasovi: *canto*, *alto*, *tenore* in *basso*, ki v svojih ambitusih, v glasovnih in vsebinskih nastavkih potrjujejo poznorenesančni princip *a voce piena*, zvočni prostor »harmonije« oziroma sozvenenja in sobivanja štirih elementov: zemlje – *bassus*, vode – *tenor*, zraka – *altus* in ognja – *cantus*. Izbrani instrumentalni glasovi sledijo praksi *colla parte*. Njihovo tematsko gradivo nikakor ni novo, a kljub temu na nekaterih mestih prinašajo samostojno glasbeno vsebino in predvsem pomenskost. Nastopi glasov v tem stavku imajo jasno vsebinsko konotacijo, še bolj pa njihova kasnejša druženja v raznolike kontrapunktične povezave, večinoma bicinije. Glasovni ambitusi določajo izbor modusov in heksakordov, kjer pa možni ekskurz za en ton navzgor ali navzdol zunaj izbranega obsega še ne spremeni značaja in vrste heksakorda.

Uvodni modus na *c* določa modalni okvir stavka in v trdni heksakordalnosti zasidrani gramatikalni okvir skladbe kot celote. Uvodna melodija solističnega basa (element

### Notni primer 1

*evropska glasba*, Zbornik referatov z mednarodnega simpozija 13. in 14. oktobra 1994 v Ljubljani, ur. Ivan Klemenčič, Ljubljana, Založba ZRC, 1997, str. 127-137; Tomaž Faganel, Sobivanje modalnosti in tonalnosti v psalmu Nisi Dominus Janeza Krstnika Dolarja, *Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca*, ur. Jurij Snoj in Darja Frelih, Ljubljana, Založba ZRC, 2000, str. 105-118; Ivan Florjanc, Pomen mutacije v imitacijskih postopkih pri Dolarju, *Dolarjev zbornik*, ur. Edo Škulj, Ljubljana, Družina, 2002, str. 61-76. - Dodaten, a ne odločujoč vidik pri presoji Dolarjevih maš je tudi čas njihovega nastanka, sklepanja o namenu in priložnosti, za katero je skladatelj kakšno od maš zložil, pa so ohlapna. Gotovo je imel v hišnih ansamblih, kjerkoli je deloval, predvsem pa v ansamblih osrednje redovne cerkve in semenišča na Dunaju dovolj ustvarjalnih spodbud in tudi izvajalskega zaledja. Prim. Ernst Titel, *Österreichische Kirchenmusik*, Wien, Herder, 1961, str. 147. *Missa villana* je nastala pred letom 1672, saj je ta letnica navedena na naslovnici prepisa. *Missa sopra la bergamasca* je Dolar napisal do leta 1669; najdemo jo namreč na zasebnem seznamu muzikalij dunajskega dvornega skladatelja Antonia Bertalija, ki je tega leta umrl. *Missa Viennensis* pa je nastala do leta 1667. Ohranjeni prepis skladbe iz samostana v Kremsmünstru je namreč delo P. Theopilusa Schrenka, ki je tam deloval le do leta 1667. Prim. Altman Kellner, *Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster*, Kassel [...], Bärenreiter, 1959, str. 235.

zemlje) začenja v naravnem heksakordu (*hexacordum naturale*; notni primer 1), pri čemer ima razvrstitev besedila poseben vsebinski pomen. Verza *Kyrie eleison* in *Christe eleison* nastopata tako rekoč hkrati, v pisani menjavi, kar je v desetletjih, ko je skladba nastajala, tudi pri sodobnikih razmeroma nenavadno.<sup>4</sup> Oba klica se javljata sukcesivno in s tem odpirata dodaten vsebinski razmislek o skladateljevem razumevanju glasbeno-dramaturške razporeditve besedila. Zaporednost ali hkratnost obeh klicev ima povsem določen vsebinski pomen. *Kyrie* je zasidran na *ut*, *Christe*, ki uvodnemu basu sledi, pa odpira oziroma pripravlja tonski prostor na *sol*. Za takratno obdobje še vedno običajno linearno razumljeno kontrapunktično kadenciranje s sopransko klavzulo solističnega basa<sup>5</sup> je razpeto med sočasno basovsko v bassu continuo (notni primer 2).

### Notni primer 2

The image shows a musical score for two parts: a vocal line and an organ line. Both are in bass clef. The vocal line starts with a 4-measure rest, followed by the notes 'lei - son.' written below the staff. The organ line also starts with a 4-measure rest, followed by the notes '4#' written below the staff. The two staves are connected by a brace on the left.

Obe kadenci pripravita odgovor uvodne teme v tenorju. Odgovor tenorja bi v smislu pozno-baročnega imitacijskega reda moral biti tonalen z mutacijo takoj na začetku. A Dolar v celotni ponovljeni temi odgovori realno. S heksakordom *per b durum* oz. *per b-mi* in pred kadenco prvič mutira, ko pripravi vstop teme v altu v prvotnem naravnem heksakordu. Odgovor tenorja sklene s klasičnim kontrapunktičnim, a linearno mišljenim kadenčnim postopom, sopransko klavzulo *fa-mi-fa*<sup>6</sup> oz. po načelu *subsemitonium modi* (notni primer 3). Osnovna tema vstopi v altu, v kanonu pa v tenorju. V stretnem odgovoru skoraj simultano delujeta dva heksakorda: začetni naravni iz uvoda v altu in stretni odgovor v tenorju v heksakordu *per b durum*, ki se mu kasneje v basu pridruži še fiktivni heksakord na *d* (notni primer 4).

<sup>4</sup> Skladatelj ravna z besedilom podobno tudi v svoji *Missi villani*, v *Missi Viennensis* pa sta verza vsebinsko in glasbeno ločena v uveljavljajoči se trdni tridelnosti stavka. Hkratna uporaba oziroma mešanje verzov *Kyrie* in *Christe* je pri Dolarjevih sodobnikih redkost in predstavlja bolj izjemo kot pravilo. Večina njih je uvodni mašni stavek zasnovala tridelno *Kyrie – Christe – Kyrie ut supra* kot Dolar v *Missi Viennensis* (Antonio Draghi, *Missa à 9* [1684], ur. Guido Adler, *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 46, Dunaj, Artaria, 1916; Heinrich Ignaz Biber, *Missa Sti Henrici* [1701], ur. Guido Adler, *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 49, Dunaj, Artaria, 1918), s tremi metrično binarnimi deli (Antonio Draghi, *Missa assumptionis* [1684], ur. Guido Adler, *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 46, Dunaj, Artaria, 1916) ali tridelno, z metrično različnimi in glasbeno-vsebinsko nepovezanimi samostojnimi deli (Johann Caspar Kerll, *Missa à tre cori* [1687], ur. Guido Adler, *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 49, Dunaj, Artaria, 1918; Francesco Cavalli, *Messa concertata* [Musiche Sacre, 1687], ur. Raymond Leppard, New York, Faber Music, 1966).

<sup>5</sup> *Cadenza cantizans*.

<sup>6</sup> *Cadenza cantizans*.

## Notni primer 3

4

T Ky - ri-e, e - lei - son. Chri - ste, e-

Org 4# 6

6

A Ky - ri-e, e-lei - son.

T lei - son. Ky - ri-e, e - lei-son, e-lei - son. Ky - ri-e, e-

Org b 4#

## Notni primer 4

7

T lei - son, e - lei - -

Org b 4#

Nastop triglasja z basom začenja imitacijski odlomek, glasovno in strukturno zgostitev, ki ju lahko splošno najboljše razložimo z načelom *musica ficta*.<sup>7</sup> Imitacijsko dogajanje se do naslednje trdne kadence v dorskem okviru, ki je veljal za slovesen, »kraljevi« modus, giblje v območju *re* (notni primer 5). Okvir dogajanja določa bas s heksakordom na *d-ut* in postopom *d-e-f-g-a* oz. *re-mi-fa-sol-la*, pri čemer skladatelj vstopi v prvo jasno in nedvoumno mutacijo. Sklepni ton heksakorda na tretjo dobo *a-la* je mutacijski ton. Svoj učinek začne kot naravni heksakordni *a-la*, ki pa postane v svoji funkciji fiktivni *a-sol*. Na tem mestu (t. 9, 12) vzbudi pozornost bralca nižaj v izvirnem glasu za orgle. Njegov pomen je za glasbenika današnjega časa lahko zavajajoč in na prvi pogled nedorečen in

<sup>7</sup> Fritz Reckow, *Musica ficta*, *Riemann Musik Lexikon*. – *Sachteil*, Mainz, B. Schott's Söhne, 1967, str. 596–598; Alexander Silbiger, *Musica ficta*, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 17, 2. izdaja, London, Macmillan Publishers Limited, 2001, str. 449–451.



## Notni primer 5

8

A Ky - ri - e, e - lei - son. Chri - ste, e - lei - - -

T son. Ky - ri - e, e - lei - son. Chri - ste, e -

B Ky - ri - e, e - lei - son.

Org

10

C Ky - ri - e, e - lei - son. Chri - ste, e - lei - son, e - lei - son.

A son, e - lei - son. Ky - ri - e, e - lei - son, e - lei - son.

T lei - son. Ky - ri - e, e - lei - son, e - lei - son.

B Chri - ste, e - lei - son. Ky - ri - e, e - lei - son, e - lei - son.

Org

6 b 6 5 4# b

pomankljiv. Poglobljen pogled v to oznako in njena povezava z vertikalo pa potrdi, da ne skladatelj ne prepisovalec nista delala napak pri delu, niti nista bila, kot včasih radi ugotavljamo in tudi trdimo, morda površna. Za današnjega bralca včasih pomankljive ali dvoumne oznake za generalni bas so prav tako trdno zasidrane v modalnem okviru in so predvsem pri določanju najpomembnejših oz. ključnih kadenčnih akordov zelo jasne in nedvoumne. Tako npr. v t. 9 nižaj pod basovim tonom glasu za orgle danes lahko narobe razumemo le kot nizko, molsko terco v vertikali. Njen pravi pomen pa je, čeprav se nanaša na noto *f*, drugje. Nižaj pod basovim tonom namreč dodatno definira heksakord *c-ut* (t. 9) oz. *g-ut* (t. 11-12) in njegov bistveni sestavni del, ton *f-fa* oz. *c-fa*.

Razvoj imitacije v nadaljevanju z nastopom soprana ostaja v območju *re*. Sopran (t. 10) ponovi uvodno temo, v heksakordu *per b-mi*, nadaljuje z mutacijo na tonu *h*. Ta *h* pa je tudi mutacijski ton, ton *la* fiktivnega heksakorda na *d-ut*, ko skladatelj z zamenjavo heksakorda sklene sopran z značilno sopransko klavzulo. Altus na tem mestu (t. 10) navidezno nadaljuje v

naravnem heksakordu in sklensko imitacijo z jasno altovsko klavzulo na tonu *e* (t. 12). Tenorska klavzula v sklepu (t. 12) ne postavlja dodatnih vprašanj. Zanimiv pa je razplet basa, ki na začetku ostaja v območju heksakorda na *c-ut*, nadaljuje pa s fiktivnim heksakordom *d-ut* in sklensko z regularno basovsko klavzulo. Vertikalna v sklepni kadenci (t. 12) daje vtis tonalnosti, a je ta le rezultat razpleta linearnega polifonega dogajanja s popolno kontrapunktično kadenco s prazno kvinto. Trdnost te dorsko zveneče kadence jasno ločuje tudi formalni del uvodnega *Kyrie*, pri čemer smo ob t. i. »prazni kvinti« – sodelujoči glasovi ne vsebujejo terce akorda oz. tona *c-fa* – znova pozorni na nižaj v glasu za orgle, ki označuje samo ustrezni heksakord. Dokaz za to trditev so lahko tudi spremljevalni instrumentalni glasovi, ki ne navajajo tona *c* za tonalnost sklepa nujnega terčnega akordnega tona. To dodatno dokazuje modalno miselno, kadenčno in skladateljskotehnično zasnovano celote.

Gostota besedila se že od začetka stopnjuje s hkratnostjo vzklikov *Kyrie* in *Christe*. Poleg skladateljskotehničnih zagat zastavlja ta gostota tudi teološkopoliturgično vprašanje o hkratni uporabi in deklamaciji besedila, pri čemer pa nas tukaj zanima le povezava besedila s tem ali onim heksakordom v kompozicijskotehničnem smislu. Pri izmenjavi vzklika *Kyrie* – *Christe* smo v t. 9 do 13 pričala celo tudi sočasnimi menjavam heksakordov. Pojav vidimo v melodiji basa v celoti, kjer skladatelj uporabi kar tri heksakordne mutacije, medtem ko komplementarni alt ves čas ostaja v območju naravnega heksakorda in se spretno izogiba mutacijsko občutljivemu tonu *f-fa*. Mešanje heksakordov opozarja na stalno prisotnost konflikta *mi contra fa*, na dvoumnost, *diaballein*, ki je ponazoritev grešnosti in vsebinskega sporočila molitvenega vzklika *Kyrie*- in *Christe eleison*.

V nadaljevanju predstavi Dolar tematsko protimisel in v smislu slogovno kasnejšega fugiranja pravi kontrastni subjekt. Pripravi ga s kratkim *trio*-odlomkom obeh violin in continua (notni primer 6). Glasbeno-tematsko gradivo tega drobnega instrumentalnega odlomka se ujema z melodično figuro vokala *Christe*, pomensko pa napoveduje spremembo vsebine, nastop stranske melodije oz. tematskega kontrastnega subjekta z enotnim besedilom *Christe eleison* v sopranu, altu in tenorju. Posebej pa skladatelj simultani nastop subjekta (*Kyrie* – tokrat v obeh clarinih) in kontrastnega subjekta (*Christe* – sopran, alt, tenor) pripravi z vertikalno kadenco (t. 14 in 15), ki se začne v basu kot običajna basovska klavzula, a nadaljuje s kadenčnim izmikom basa<sup>8</sup> oz. s t. i. varljivim sklepom pripelje glasbeno dogajanje nazaj v jonski tonski prostor.

Oba clarina, ki si osnovni motiv *Kyrie* podajata v imitaciji v prvi s poldrugim tactusom zaostanka, predstavljata prvotni subjekt, kontrastni subjekt pa so cantus, altus in tenor z vzklikom *Christe eleison*. Kontrastnemu sopranu in tenorju v decimi – v prenesenem pomenu nasprotja ognja in vode – odgovorita prav tako v decimi alt in bas – kot zrak in zemlja. Kvintno vzporedje med cantusom in altusom na začetku t. 16 tudi v času nastanka skladbe ni bilo dopustno in ga lahko razumemo kot zavestno opozorilo na grešnost v besedilu. Jonski prostor tega odlomka izzveni v jasno avgmentiranih klavzulah: sopran z altovsko, alt s tenorsko, bas z običajno basovsko klavzulo in tenor s *clausulo cantizans*, ki ima, v svojem razpletu avgmentirana, tudi dorsko zveneč modulacijski učinek. Vertikalno dogajanje se namreč izmakne v dorski modus, kjer sta temeljni *d* v continuu in v basu dorska *nota finalis*. Ta sklep pa ni dokončen, saj se dogajanje že čez dva tactusa z vso

<sup>8</sup> *Fuggir le cadenze*.

### Notni primer 6

The image shows a musical score for 'Notni primer 6'. It consists of two systems of staves. The first system (measures 12-15) includes Violin I (VI 1), Violin II (VI 2), and Organ (Org). The second system (measures 16-19) includes Violin I, Violin II, and Organ. Fingerings and accidentals are indicated below the notes.

trdnostjo regularnih glasovnih klavzul<sup>9</sup> prepričljivo in z vso težo spet obrne v jonski sklep. Dejstvo, da so vse klavzule vsaka na svojem mestu, oblikovno pomembnost sklepa samo še dodatno poudari.

V nadaljevanju sledimo pravi fugi v renesančno-baročnem pomenu besede, »lovu« glasovnih dvojic in medsebojnem »sledenju« glasbenega in tekstovnega subjekta in kontrasubjekta.<sup>10</sup> Alt in bas (zrak - zemlja) prinašata osnovni subjekt *Kyrie eleison*, oba v naravnem heksakordu, tenor in cantus (voda - ogenj) pa z vzklikom *Christe eleison* s kontrasubjektom kontrapunktirata v decimi (notni primer 7).

<sup>9</sup> Sopran - *clausula cantizans*, alt - *clausula altizans*, tenor - *clausula tenorizans*, bas - *clausula bassizans*.

<sup>10</sup> Johann Gottfried Walther, *Praecepta der Musicalischen Composition*, Jenaer Beiträge zur Musikforschung 2, ur. Peter Benary, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1955, str. 47: »Fuga (à fugando) ist ein künstl. Gesang, da eine Stimme die andere jaget. Die italiäner nennen sie ein *Ricercare*, quod significat *investigare, quærere, et exquirere*, mit Fleiß erforschen und nachsuchen. Dieweil in tractirung einer guten fuga mit sonderbaren Fleiß und Nachdenken aus allen Winckeln zusammen gesucht werden muß, wie und auf mancherley Art dieselbe in einander gefüget, geflochtet, *dupliert, per modum rectum* und *contrarium*, ordentlich künstlich und anmuthig gesetzt, und biß zum Ende hinaus geführt werden könne. *Nam ex hac figurâ omnium maximè Musicum ingenium aestimandum est, si pro certâ Modulorum naturâ aptas fugas eruere, atque erutas bonâ et laudabili cohaerentiâ rite jungere noverit. Praetorius.*« Dietrich Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, 3. izdaja, Freiburg, Laaber, 1997, str. 159–168.

## Notni primer 7

21

son. Ky - ri - e, e - lei - son. Chri - ste, e -

son. Chri - ste, Chri - ste, e -

son.

6 6

23

Chri - ste, Chri - ste, e - lei - son.

lei - son.

lei - son.

Ky - ri - e, e - lei - son. Chri - ste, e - lei - son.

6 5 b

Nadaljevanje je presentljivo. Tenor prinese subjekt *Kyrie* na *f-ut* oz. v heksakordu *per b molle*, pridružita se mu obe violini v tercah s kontrasubjektoma *Christe*, bas pa nadaljuje z drugim delom subjekta, a z vzklikom *Christe* in z basovsko klavzulo pripravi pravo stretno igro kontrasubjektov (notni primer 8), basovska klavzula pa je sočasno tudi mesto mutacije oziroma mesto sobivanja dveh heksakordov, *f-ut* in *c-fa* (notni primer 9). Nadaljevanje fugiranja Dolar trdno pripravi z jasnima klavzulama v altu (*clausula cantizans*) in basu in ga dodatno zgosti z izmenjavanjem vzklika *Kyrie* in *Christe* (notni primer 10), tokrat v heksakordu *per b mi* s subjektom (*Kyrie*) v tenorju in s kontrasubjektom (*Christe*) v sopranu v istem heksakordu, vendar z začetkom na *a-re*. Odgovor drugega para pa je postavljen v območje naravnega heksakorda, z basom in altom, ki začneta na *c-ut* oz. na *d-re*. Štiritaktje, ki sledi, je namenjeno utrjevanju in povzemanju misli pred koncem stavka. Skladatelj ga je postavil tokrat v molovo heksakordno območje na *f-ut* in se poigral še z nakazanim zrcalnim imitiranjem tenorja in basa (notni primer 11).

Notni primer 8

27

C Chri - ste, Chri -

A Chri - ste, Chri - ste, e -

T Chri - ste, Chri - ste, e - lei -

B Chri - ste, e - lei - son, e - lei - son. Chri - ste, Chri - ste,

Org 6 b # 6

Notni primer 9

28

C Chri - ste, Chri -

A Chri - ste, Chri - ste, e -

T Chri - ste, Chri - ste, e - lei -

B lei - son. Chri - ste, Chri - ste,

Sklepni povzetek glasbenega dogajanja napove krajši premor pevskih glasov, ko oba clarina s continuum rekapitulirata osnovno glasbeno substanco celotnega stavka, subjekt *Kyrie* (clno 1) in kontrasubjekt *Christe eleison* (clno 2; notni primer 12). *Kyrie Misse sopra la bergamasca* sklene Dolar z uvodnim naravnim heksakordom na *c-ut* s subjektom *Kyrie* v basu in kontrasubjektima odgovoroma *Christe* soprana in tenorja v decimi.<sup>11</sup> Tik pred koncem skladatelj za par sopran - bas v decimi uporabi heksakord na *f-ut* (notni primer 13). Tematski subjekt decime soprana in basa je melizmatičen in privede bas do

<sup>11</sup> Alt na tem mestu močno spominja na citat bergamasce, ki je v tej maši jasnejši v *Credo* v verzcu *Crucifixus*.

## Notni primer 10

30

ste, e - lei - son. Chri - ste, Chri - ste, e - lei - son.  
 lei - son. Chri - ste,  
 son. Ky - ri - e, e - lei - son. Chri - ste, e - lei - son.  
 e - lei - son. Ky - ri - e, e - lei - son.

Org

5

## Notni primer 11

34

T  
 8 Ky - ri - e, e - lei-  
 B  
 Ky - ri - e, e - lei-

## Notni primer 12

36

Clno 1  
 Clno 2  
 Org

6

kadenčnega *c*, ki je zadnji mutacijski ton pred koncem stavka. Ima dvojen pomen: kot *c-sol* in kot *c-ut*. S tem pripelje skladatelj glasbeno dogajanje v začetni naravni heksakord, ki ga razen v tenorju potrdijo značilne trdne kadenčne klavzule.

### Notni primer 13

39

C Ky - ri-e, e - lei - - - - son.

A Ky - ri-e, e - lei - son, e - lei - son.

T Ky - ri-e, e - lei - - - son, e - lei - son.

B Ky - ri-e, e - lei - - - - - son.

\*

Skladateljeva *Missa villana*, že odkar se je pojavila v novejši glasbeni zavesti, muzikološko misel iz več vzrokov vznemirja. Najprej zaradi svoje glasbene drugačnosti v okvirih siceršnjega znanega Dolarjevega skladateljskega reda. Nikakor ne enoumno razložljiv je tudi njen naslov, ki so ga do nedavnega prevajali kot »kmetiška« ali »vaška maša«,<sup>12</sup> tudi kot maša, ki naj bi jo bil skladatelj uglasbil za izvedbo v redovni poletni rezidenci, kot skladba za izvedbo v t. i. »villi«, v hiši oddiha. Oboje je danes še vedno ohlapno in predvsem nepreverljivo. Trdnejši temelj za v slovenskem glasboslovju izvirno pojasnilo vzdevka skladbe »villana« v pomenu »kmetiška« pa daje njena skladateljska zasnova: »drugačna« raba iste glasbene gramatike, ki jo lahko utemelji že podrobnejši pogled v njen uvodni stavek.

*Kyrie* te maše našo presojo zbega že v prvem trenutku, še posebej, če se v partituro zazremo z zrelim baročnim ali tudi s tonalnim pogledom. Dispozicija glasov z dvema sopranoma, altom, podvojenim tenorjem in basom je razširjena dispozicija zvočnega prostora *a voce piena*, razpored inštrumentalnih glasov pa tudi v tej maši omogoča spremljavo *colla parte*, a tudi solistične nastavke. Stavek začne solistični bas. Njegova tritaktna glasbena misel s tremi motivi, ki jih ločuje *suspirium*, je tematski subjekt kasnejše fuge (notni primer 14). Začetek teme je v heksakordu *per b durum*, vendar skladatelj že v predzadnji noti prvega motiva mutira v naravni heksakord *c-ut*. Tenor in oba soprana prinašajo za začetek (retorični *exordium*) neobičajno varianto subjekta (notni primer 15). Odgovori niso intervalna preslikava teme, so na videz sicer realni, dejansko pa so razporejeni v neobičajnem in zanimivem kompozicijskem in heksakordnem sosledju: durov (1. tenor) kot kontrapunkt v (skriti) decimi glede na glas orgel ali uvodni basov *cantus firmus*, naravni (2. sopran) in molov (1. sopran). Začetki vseh treh glasov pa so dosledno enako solmizirani (*la-la-sol-la -fa-mi-re*). Tovrstna uporaba vseh treh heksakordov v tesnem sosledju in »potvorjena« solmizacija teme bi lahko slikovito in večče kazala na skladatelja, ki skladanja ni večš, ki ne zna, ki je robot in grob, ki je »kmetiški«.

<sup>12</sup> Mirko Cuderman, Uvod, *Monumenta artis musicæ Sloveniæ* IV, Ljubljana, SAZU, 1984, str. X.

## Notni primer 14

B  
Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.

Org  
6 6 6 76

## Notni primer 15

4  
C I  
Ky - ri - e e - lei -

T I  
8 Ky - ri - e e - lei - son, e - lei -

Org  
6

6  
C I  
Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son.

C II  
son, e - lei - son, e - lei - son.

T I  
8 son, e - lei - son, e - lei - son.

Org  
6 6 b 6 4

S pojavom molovega heksakorda v prvem sopranu v kontekstu te fuge nastopi odnos *mi contra fa*, imenovan *diabolus*, oziroma *b-mi* v tenorju v nasprotju z *b-fa* v zgornjem sopranu, kar je nov jasen primer navidezne nespretnosti, »kmetiškiosti«. Kadenčni del te imitacije v sopranu na tonu *c* - ta je vezni ton obeh heksakordov *sol-fa* in mesto mutacije heksakorda - se v sklepnem delu vrne v naravni heksakord, ko zgornji sopran kadencira z običajno sopransko, spodnji sopran s tenorsko in tenor s trdno basovsko klavzulo.

Medigra obeh violin in continua s temo uvodnega basa napoveduje kasnejši fugirani odlomek glasov in seže v območje *musice fictae* (notni primer 16).



### Notni primer 16

8

VI I

VI II

Org

6 6 6 5 6 6

11

6 6 6 7 4 6

V izvorniku 2. violina nima zapisanega višaja za *fis*, zato je po analogiji z uvodno temo basa in nadaljevanjem 1. violine in viole da gamba dopustna trditev, da gre v tem poltonskem obratu tematskega nastavka za značilen *subsemitonium modi*, ki so ga sodobni izvajalci poznali in izvedli, ne da bi bil z današnjo akcidenco oziroma višajem vedno tudi zapisan. Sklepne klavzule medigre (*cantizans* 1. violine, *tenorizans* 2. violine in *basizans* viole) jasno sklenejo svojo misel in napovedujejo nov nastop pevskih glasov.

Nadaljevanje s stretim fugiranjem vseh glasov spet poteka po že opisanih heksakordnih menjavah v smislu *musice fictae* (notni primer 17). Odlomek začenja bas v naravnem heksakordu z zvišanim *fá*, ki z basovsko klavzulo mutira v heksakord *d-ut*. Drugi tenor odgovori realno v heksakordu *g-ut* – poltonski obrat *d-d-cis* (!) in ne *d-d-c* je tudi tu *subsemitonium modi*, ki ga skladatelj ni posebej označil – in sklene svoj delež s tenorsko klavzulo. Alt nadaljuje z naravnim heksakordom in imitacijo presentljivo zaokroži s sopransko klavzulo na *d-ut*. V nadaljnjem »begu« glasov sodelujejo prvi tenor in oba soprana. Dolar *subsemitonium modi d-cis-d* zaradi »samoumevnosti« tudi v prvem tenorju ni posebej označil. Spodnji sopran se pojavi v fiktivnem heksakordu *d-ut*, zgornjemu sopranu pa se v kontrapunktu decime pridruži bas. Vloge klavzul se zamenjajo: drugi sopran sklene s sopransko, bas pa s *clausulo tenorizans in fundamento*.

Poltonskega postopa v tem delu *Kyrie* v kontekstu uvodne sopranske klavzule *subsemitonium modi* torej ni bilo potrebno posebej zapisovati, saj gre za samoumevnost,

## Notni primer 17

14

A Ky - ri - e e - lei - son, e - lei -

T I

T II Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei -

B Ky - ri - e e - lei - son, — e - lei - son. Ky - ri - e e - lei -

Org 6 # # # 4

17

C I Ky - ri - e e - lei - son.

C II Ky - ri - e e - lei - son, — e - lei - son.

A son.

T I Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.

T II son.

B son. Ky - ri - e e - lei - son.

Org 6 6 6 7

ki jo je teorija časa poimenovala *semitonia subintellecta*. Skladatelj je dosledno zapisal akcidenco le na mestih, kjer bi vanjo lahko podvomili.

Naslednjih šest taktov sklene uvodno fugo *Kyrie eleison* (notni primer 18). Tudi tu skladatelj heksakorde spaja stretno. Glasovi nastopajo in si odgovarjajo *in diapente*: tenorja v

Notni primer 18

20

C I Ky - ri -

C II Ky - ri - e e - lei -

A Ky - ri - e e - lei - son.

T I Ky - ri - e e - lei - son. Ky - ri - e

T II Ky - ri - e e - lei - son. Ky - ri - e

B

Org

6 6 6

22

e e - lei - son. Ky - ri - e e - lei - son.

son. Ky - ri - e e - lei - son, e - lei -

Ky - ri - e e - lei - son. Ky - ri - e e - lei -

e - lei - son. Ky - ri - e e - lei - son, e - lei -

e - lei - son, e - lei - son, e - lei -

Ky - ri - e e - lei - son, e - lei -

6

Notni primer 19

26

T II  
8 Chri - ste e - lei - son, e - lei -

Org  
6 6 7

28

C I  
Ky - ri-e e - lei -

C II  
Chri - ste e - lei -

A

T I  
Chri - ste e - lei -

T II  
8 son.

B  
Chri - ste e - lei - son, e - lei - son.

Org  
6 6 # 6 7 6

Notni primer 20

36

VI I

VI II

Via da G.

Org  
b 4

durovem in alt v naravnem heksakordu z ne posebej označenim *subsemitonium modi*. Drugi sopran in bas z že znanim kontrapunktom v decimi pripravita kleno kadenco uvodnega *Kyrie* s trdno, malodane klasično razporeditvijo klavzul: zgornji sopran s sopransko, drugi sopran, alt in drugi tenor z altovsko, prvi tenor s tenorsko in bas s stabilno basovsko klavzulo.

Tudi nadaljevanje z verzom *Christe eleison*, v katerem se sporadično pojavlja tudi uvodna tema verza *Kyrie*, skladatelj ureja po zakonitostih *musice ficte* z že znanim spajanjem heksakordov (notni primer 19). Vsi glasovi razen zgornjega soprana sežejo po novi misli, ki ima v uvodu drugega tenorja v avtentičnem ambitusu značaj protimelodije. Tema *Christe* se začne v naravnem heksakordu, z noto *h* pa Dolar heksakord menja v durov heksakord *g-ut*. Bas odgovori v plagalnem ambitusu v durovem heksakordu. Ista misel v decimi drugega soprana in alta dobi značaj kontrasubjekta, ko zgornji sopran ponovno vstopi s temo *Kyrie*, tudi tokrat z značilnim, v izvirniku nezapisanim *subsemitonium modi*. Menjavanje teme *Christe* in *Kyrie* pripelje do trdne kadence in vrnitve v naravni heksakord z že znanimi klavzulami. Kratka inštrumentalna medigra v območju heksakorda *f-ut* s subjektom v violi da gamba (notni primer 20) pripelje v sklepni del stavka z zgoščenim fugiranjem in pojavnostjo obeh tem *Kyrie* in *Christe* (notni primer 21). Soprana v terci, tokrat v območju

### Notni primer 21

40

C I Ky - ri - e e - lei - son. Chri - ste

C II Ky - ri - e e - lei - son. Chri - ste e -

B Ky - ri - e e - lei -

Org

b 6

42

e - lei - son.

lei - son.

son, e - lei - son. Chri - ste e - lei - son, e - lei - son.

6 4 b 6 b

Notni primer 22

45

C I Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, e - lei - son,

C II Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, e - lei - son,

A Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son. Chri - ste e - lei - son, e - lei - son,

T I Chri - ste e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son,

T II Chri - ste e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son,

B Chri - ste e - lei - son, e - lei - son,

Org 6 b6 6 b6

48

C I lei - son. Ky - ri - e e - lei - son.

C II lei - son. Ky - ri - e e - lei - son.

A lei - son. Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son.

T I lei - son. Ky - ri - e e - lei - son. Ky - ri - e e - lei - son.

T II lei - son. Ky - ri - e e - lei - son. Ky - ri - e e - lei - son.

B lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.

Org 6 b6 6 b6 6 b6

heksakordov *f*-, *c*- in *b*-*ut*, sukcesivno predstavita obe melodiji s tenorsko in sopransko klavzulo, bas pa odgovori v molovem heksakordu z basovsko klavzulo na *g-re*. Fuga se v sklepu zgosti, oba verza z ustreznima temama pa imata enako vsebinsko veljavo (notni primer 22).

Tonski prostor se predvsem po t. 49 razširi s fiktivnimi heksakordi, kjer smo priča tonskemu odmiku celo do tona *as*. Ta je lahko *nota super la* heksakorda *b-ut* ali *fa* heksakorda *es-ut*. Klavzule so sicer razvidne, a se ne ujemajo z metričnimi poudarki. Po t. 52 se heksakordni tonski prostor umiri, stretno dogajanje pa teži proti naravnemu heksakordu. Napove ga drugi tenor in dokočno utrdi bas v t. 55. Ob temah se spremeni tudi besedilo, saj glasbena tematika ni več trdno povezana z njim. Pripravljene, trdne in za konec značilno avgmentirane klavzule sklenejo stavek s klono kadenco.

\*

Tudi pogled v *Kyrie* Dolarjeve v zasnovi najbolj monumentalne *Misse Viennensis* potrjuje, da gre za glasbo, ki jo je skladatelj mislil še povsem in dosledno linearno v smislu pozne renesanse in zgodnjega baroka, kakor je tudi zapisana. Mnogoglasnost te partiture s štirimi štiriglasnimi zbori potrjuje dvojnost zasnove *a voce piena*: *a voce piena* v smislu odnosov *canto*, *alto*, *tenore*, *basso* in *a voce piena* v smislu medsebojne povezave posameznih štiriglasnih skupin. Izbor solističnih glasov v smislu možnega posebnega načrta za njihovo izbiro in povezovanje ne kaže razvidnega ali razložljivega reda in daje videz naključne izbire, saj temelji na kontrapunktičnem kompozicijskem principu *varietas*. Zbore Dolar povezuje na dva načina: *a quattro* ali pa jih podvaja, kot bi povezoval »veliki« zvočni prostor »velike« »harmonije«, sozvočje štirih elementov, v katerem vsak štiriglasni zbor predstavlja glas in pripadajoči element: prvi (sopranski) zbor – ogenj, drugi (altovski) zbor – zrak, tretji (tenorski) zbor – voda in četrti (basovski) zbor – zemlja. Zborovske dvojice, ki v razvoju glasbenega dogajanja nastajajo, so le »povečava« povezovanja glasov v siceršnjem strogem povezovanju glasov po načelu *a voce piena*: ena – tri, dve – štiri.

Tridelni oblikovni okvir stavka kaže v zasnovi partiture na skladateljev strožji, manj svoboden, malodane akademski in v primerjavi s skladateljskotehnično svobodo predvsem v *Kyrie eleison Misse villane*, na skoraj aristokratski postopek. Prvi menzuralno imperfektni tempus *Kyrie eleison* uokvirja perfektni tempus *Christe eleison* s ponovljenim *Kyrie ut supra*. Ta strožja A–B–A oblikovna zasnova je bila v času nastanka skladbe formalni vzorec tudi v skladbah časovno bližnjih ali le malo oddaljenih sodobnikov,<sup>13</sup> model, ki so ga v kasnejšem razvoju te glasbene vrste utrdili še drugi, tudi najbolj slavni skladatelji.

Če nas pisanost tonskega prostora v *Missi villani* zaradi navidezne »neurejenosti« lahko celo vznemiri, pa se Dolar v *Kyrie Misse Viennensis* v tonskem prostoru stavka kot skladatelj obnaša »urejeno«, skoraj asketsko. Tonska os celote je prostor naravnega heksakorda, znotraj katerega skladatelj v razvoju glasbenega dogajanja pogosto poseže na področje *musice fictae* in po heksakordalnih odmikih (še en vidik principa *varietas*), ki mu jih, zlasti glede na razvoj besedila, ponujajo razvejane možnosti polifonega razpredanja: fugiranje, imitiranje,

<sup>13</sup> Heinrich Ignaz Biber, *Missa Sti Henrici* (1701), Antonio Draghi, *Missa assumptionis* (1684), Johann Caspar Kerll, *Missa à tre cori* (gl. op. 4).

raznovrstne kontrapunktične povezave, stretta, razvejana uporaba klavzul in kadenc ipd. S tem se tudi *Kyrie Misse Viennensis* potrdi kot zgleden primer baročne fuge.

Alt prvega zbora začne stavek v osnovnem naravnem heksakordu *c-ut*, njegova sopranska klavzula pa je lahko tudi mesto menjave heksakorda oziroma *subsemitonium modi* ali priprava na odgovor alta drugega zbora, ki odgovori v durovem heksakordu na *g-ut* in figuro *eleison* sklene s tenorsko klavzulo na noti *d-ut* (notni primer 23).

### Notni primer 23

The musical score consists of two systems. The first system includes parts for Alto I (A I), Alto II (A II), and Organ (Org). The lyrics for A I are "Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - - - - - son,". The lyrics for A II are "Ky - ri - e e - lei - son, e -". The Organ part has figured bass notation: 6 5, #6, 4, #, ♭. The second system includes parts for Alto II (A II) and Organ (Org). The lyrics for A II are "lei - son, e - lei - - - - - son, e - lei - son,". The Organ part has figured bass notation: 6 5, 4/2, 3, 4, #.

Zgornji glasovi štiriglasja vseh zborov *a quattro* v imitaciji sežejo v fiktivni heksakord *d-ut*. Bas in kasneje sopran pa se v razplet vključita z durovim heksakordom. S polno menzuro pred kadenco se zbori iz *a quattro* razdelijo v svobodnejšo vertikalo, temu pa se prilagodijo tudi sklepne klavzule v kadenci, pri katerih glasovi razen soprana prvega in četrtega zbora (*clausula tenorizans*) sklenejo z regularnimi klavzulami (notni primer 24). Inštrumentalna medigra, ki sledi, je prostor zanimivih heksakordalnih preobratov, pestre kontrapunktične *varietas*, klavzulnih rešitev in kontrapunktov v terci oziroma v decimi. Je tudi pisani prostor *musice ficte*. Skladatelj uporablja dva *cantus firmusa*, ki se pojavljata kot *cantus firmus* besede *Kyrie* in figure *eleison*. Razporeja ju v sorodne inštrumentalne celote, med viole, trombone, korneta in violini z violami (*Kyrie* kot subjekt), ko dogajanje iz durovega heksakorda *g-ut* preko kontrapunktov v spodnjih tercah naravnega heksakorda *c-ut* (*eleison* kot kontrasubjekt), prilagojenih klavzul in kratkega ekskurza v tonski prostor *a-ut* spet privede v območje *musice ficte* na heksakord *d-ut* (t. 24; notni primer 25). Solistični glasovi v strettnem nadaljevanju pravzaprav pripravljajo sklep prvega dela stavka. Prehajajo iz fiktivnega heksakorda *d-ut* v drugem sopranu, preko durovega heksakorda v tenorju in prvem sopranu s subjektom *Kyrie*



### Notni primer 24

6

C II Ky - ri - e e - lei - son, e -

A II lei - son, e - lei - son, e - lei -

T II Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e -

B II

Org 4 # #6

8

lei - son, e - lei - son,

- son, e - lei - son, e - lei - son, e -

lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e -

Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e -

10

Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.

lei - son, e - lei - son, e - lei - son.

lei - son, e - lei - son, e - lei - son.

lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.

6 5

Notni primer 25

12

Kntto I  
Trb I  
VI I  
Vla I  
Org

6 5 ♯      6 5 ♯      4 5 ♯ 6 5

16

4 ♯ ♯      ♯      ♯      6 6 ♯ ♯      6 4 ♯

21

♯      ♯      6      4 ♯

do naravnega heksakorda *c-ut* alta, tenorja in basa s tematskim kontrasubjektom *eleison* in ponujajo pestre klavzulne rešitve (notni primer 26).

Notni primer 26

24

26

7 6 5 6 6 4 3

Pred nastopom zbora s temo kontrasubjekta *eleison* je kot priprava na zborovski *tutti* posebej zanimiv obrat glasov v molov heksakord *f-ut* (notni primer 27), ki ga podpreta

## Notni primer 27

29

C I  
e - lei - - - son,

A I  
e - lei - son,

T I  
e - lei - - - son,

B I  
e - lei - - - son,

C II  
e - lei - - - son,

A II  
e - lei - son,

T II  
e - lei - - - son,

Org  
b b 3 3 3 3/4

spremenjeni subjekt v obeh clarinih in sekvenčni continuo *g-b, f-a, e-g* (notni primer 28). Sklepni nastop zbor *a quattro* z dvema različnima izbirama zborov *a due* (1 - 4 in 2 - 3) vodi ob ponovitvi *Kyrie ut supra* tudi v konec stavka (notni primer 29). Tematsko gradivo ima značaj kontrasubjekta s figuro *eleison*, klavzulne rešitve, ki so povečini »skrajšane« in zato »modernejš«, pa niso standardno razporejene. Neregularni so tudi njihovi poudarki. Postanejo celo tematsko gradivo. Z vzklikom *eleison* nastane retorična figura roteče prošnje. Sklepna kadenca je z avgmentacijo »arhaizirana« in čeprav klavzule niso standardno razporejene, deluje kadenca zaradi avgmentacije trdno in zato »dokončno«.

Verz *Christe eleison* je tudi zasnovan kot fuga in je postavljen v jonski prostor. Uvede in sklene ga dogajanje v naravnem heksakordu *c-ut*. Skladatelj je ta vzklik metrično spremenil. Postavil ga je v ternarno mero s *proportio tripla* in dogajanje obogatil s pestro in dosledno izpeljano hemiolijo.<sup>14</sup> Glasovi v fugi si odgovarjajo najprej z istim heksakordom v oktavi

<sup>14</sup> Sistematično hemiolijo v tem odlomku dodatno potrjujejo kolorirane note v izvirnem glasu za orgle.

(alto 1 - basso 2), ko pa skladatelj zamenja intervalne odnose odgovorov, spreminja tudi heksakordni prostor (notni primer 30).

Notni primer 28

28

Clno I

Clno II

Org

4 3 b b 3

30

Clno I

Clno II

Org

3 3 3 6 4 3 4 3

Notni primer 29

31

C

A

T

B

Org

e-lei - - - son, e-lei - son,

e-lei - - - son, e-lei son, e-

e-lei - son, e-lei - son,

e-lei - - - son, e-lei - son, e-

6 4 3 4 3 b

34

e-lei - son, e-lei - son, e - lei - son.

lei - - - son, e-lei - son, e - lei - son.

e - lei - - - son, e - lei - son.

lei - - - son, e-lei - son, e - lei - son.

6 4 3 6 6 4 3

Notni primer 30

38

A I Chri-ste e-lei - son, e-lei - son,

B I Chri-ste e - lei-son, e-lei - son,

A II Chri - ste e-lei-son, e -

42

A I Chri-ste e-lei - son, e-lei - son.

T I Chri - ste e - lei - son,

B I Chri - ste e - lei - son.

A II lei - - - son.

B II Chri - ste e - lei - son, e-

Četudi v nadaljevanju mutira v durov heksakord (*tenor 1 - bas 2*), še vedno ostaja v širšem jonskem tonskem območju *c*. Pogled na mesto in vlogo klavzul potrjuje, da te v deklamaciji glasbe delujejo kot ločila, njihove lege pa v teku fugiranja niso standardne. Posebno retorično mesto pred sklepom fugiranja oziroma pred kadenco ima izstopajoči, večpomenski *suspirium* v tenorju prvega zbora, ki je pravzaprav hkrati *subsemitonium modi*, a tudi sopranska klavzula. Zaradi svoje narave *suspirium* ne more nastopiti na dobo, hkrati z basom. Prav zato pa septima med tenorjem in basom deluje kot nedovoljena, teoretično nepravilna, a glede na *suspirium* kot skladateljeva zavestna odločitev.

Inštrumentalna medigra, ki sledi, je značilen primer sekvenčne gradnje. Je pravzaprav napoved zadnjega nastopa pevskih glasov pred sklepom srednjega dela stavka. Njena osnova je tema *Christe eleison*. Sekvenčne nastope zbora viol, para violin in kornetov podpirajo prav tako sekvenčni spremljevalni, s hemiolijo popestrjeni basovski glasovi, pri čemer ima zbor trombonov izrazito spremljevalno vlogo<sup>15</sup> (notni primer 31).

### Notni primer 31

The image displays two systems of musical notation for 'Notni primer 31'. The first system, starting at measure 50, includes staves for VI I (Violin I), Vla I (Viola I), and Org (Organ). The second system, starting at measure 53, includes staves for Kntto I (Cornet I), VI I (Violin I), Vla I (Viola I), and Org (Organ). The notation features various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The organ part includes chordal structures with accidentals (sharps and naturals) and a hemiola-like pattern. The string parts (VI I and Vla I) show a melodic line with some rests and a steady accompaniment.

Vsebinski vrh in glasbenoretorično stopnjevanje medigre in z njo skladateljskotehnični zaplet pa je imitacija obeh clarinov, podprta s kromatičnim basom (notni primer 32). Tudi ta medigra ima za tematski subjekt temo *Christe eleison*. Zgornji clarino je postavljen v naravni heksakord *c-ut*, drugi clarino pa odgovori v fiktivnem heksakordu *b-ut*. Posledica

<sup>15</sup> Ta je izrazitejša šele v izpeljavi delno neregularnih sklepnih klavzul.

## Notni primer 32

vstopa drugega clarina v območje *musice ficte* je nujen zaplet v basovskih glasovih, ko bas »kromatični« postop začne v molovem heksakordu *f-ut* (*a-mi* / *b-fa*) in z razvezom *b* vstopi v durov heksakord *g-ut* z notama *b-mi* / *c-fa*. S postopom *mi contra fa* oziroma s sicer v tedanji praksi nedovoljenim »součinkovanjem« durovega in molovega heksakorda smo priča skladateljevi zavestni odločitvi za »diabolijo«, s katero želi ponazoriti iz besedila izhajajočo grešnost. Po njej je segel očitno v želji po predkadenčnem intenziviranju vsebine, da bi poudaril sklepno kadenco odlomka, v kateri nas delno neregularne klavzule privedejo spet v uvodni naravni heksakord *c-ut*.

V sklepnem delu delno strelno zazvenijo vsi štirje glasovi *a quatro* s *colla parte* spremljavo vseh glasbil (notni primer 33). Temu *Christe eleison* si podajajo v tonalnih odgovorih v komplementarnih parih *alto - basso* in *canto - tenor*, ko sledimo zakonitemu sobivanju naravnega in durovega heksakorda. Regularne klavzule – pomensko sta zamenjani le klavzuli tenorja in alta – nas vodijo v pomenljivo kadenčno rešitev, v *clausulo afinalis*<sup>16</sup> na *a* brez terce, v akord s t. i. »prazno kvinto«, značilen za izročilo modalne glasbe, ko zaradi pomena besedila velike terce ni bilo mogoče uporabiti. Nadaljevanje je dodatno intenziviranje že znane glasbene preje, druženje raznoterih fiktivnih heksakordov v altu (*a-ut*) in tenorju (*d-ut*) z regularnim durovim heksakordom v sopranu in basu, pri čemer sopran na tonih *g* in *f* mutira in končno kadencira na *d-re* naravnega heksakorda, bas pa iz durovega heksakorda *g-ut* z okretom navzgor, z *nota super la* (t. 70) prav tako kadencira na *d*. Kadenčni razplet v pevskih glasovih, kadenčni okret na *d-re* brez terce pa je v modalnem izročilu nedvoumna *clausula peregrina*.<sup>17</sup> Sicer jasne klavzule so razen basovske zamenjane. Posebej slednji dve kadenčni rešitvi *clausule afinalis* in *clausule peregrina* sta v kontekstu Dolarjevega skladateljskega stavka pomemben element in potrditev njegovega še nedvoumno modalnega glasbenega mišljenja.

<sup>16</sup> Johann Gottfried Walther, *Praecepta der Musicalischen Composition*, str. 163: »*Affinalis* ist, die in ihrer *Triade harmonica* einen oder zwey *Claves* hält der *Triadis harmonice* desjenigen *Modi*, aus welchen man *componiret*; und hat ein jeder *Modus* ordentl. Zwey *affinales clausulas*, welche auf folgende *manier* geschwinde können gefunden werden; neml. in *Cantu duro* nimmet man *tertiam minorem* und *Quintam* unter die *Triadem harmonicam*, und *formiret* aus denselbigen die *Affinales*; in *cantu molli* aber nimmet man *tertiam majorem* und *Quintam* unter die *Triadem harmonicam*, und *formiret* daraus die *Affinales*.«

<sup>17</sup> Nav. delo, str. 163: »*Clausula Peregrina* ist, die gar keinen *Clavem* der *Triadis* des vorhandenen *Modi* in sich hat.«



### Notni primer 33

62

C  
A  
T  
B  
Org

Chri - ste e - lei - son, e - lei -  
Chri - ste e - lei - son, e - lei - son,  
Chri - ste e - lei - son, e - lei - son, Chri - ste e -  
Chri - ste e - lei - son, e -  
6 4 6

65

son, Chri - ste e - lei - son, e - lei - - - - son,  
Chri - ste e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, Chri - ste e - lei -  
lei - son, e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e -  
lei - son, Chri - ste e - lei - son, e - lei - - - - son,  
6 4 # 5 # 6

69

Chri - ste e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son,  
son, e - lei - son, Chri - ste e - lei - son.  
lei - son, e - lei - son, Chri - ste e - lei - son.  
Chri - ste e - lei - son, e - lei - - - - son.  
4 5 6 4 # 4 #

Zadnje solistično fugiranje pred sklepnim *tutti* se razvije iz fiktivnega heksakorda *d-ut* drugega soprana z odgovorom zgornjega soprana v durovem heksakordu. Tema *Christe eleison* po zgledu *varietas* beži iz glasu v glas, pri čemer zgornji sopran ostaja v začetem heksakordu in dialog sklene preko *note super la* s tenorsko klavzulo (t. 78), spodnji sopran pa ob prvem *eleison* mutira najprej v naravni in v sklepu imitacije v durov heksakord. Sklepni *tutti* je ponovitev prejšnjega z enako kadenco *afinalis*.<sup>18</sup> Oba clarina – zgornji v naravnem in spodnji v durovem heksakordu – s kontrapunktom v terci za eno menzuro anticipirata tematiko zadnjega vzklika vseh pevskih glasov *eleison*, ki dokončno pripravi *Kyrie ut supra* (notni primer 34).

## Notni primer 34

85

Clno I

Clno II

C I

A I

T I

B I

Org

e - lei - - - son.

e - lei - - - son.

e - lei - - - son.

e - lei - - - son.

e - lei - - - son.

4 3

Dolar izpelje srednji del stavka v sopranu z *note super la* in z logičnimi, čeprav z večinoma neregularno postavljenimi klavzulami: sopran z altovsko, alt s tenorsko, tenor s sopransko in bas z regularno basovsko klavzulo. Prav njihov raspored potrjuje neregularne klavzule kot sredstvo glasbeno-retorične interpunkcije, ko pri odstopanjih od kadenčnega reda omogočajo oziroma »dopuščajo«  
nadaljevanje glasbe, saj vemo, da ima regularna razvrstitev klavzul v okviru neke kadenca značaj dokončnosti.

<sup>18</sup> Kot od t. 62 do t. 67.

Analiza zasnove in zgradbe pričujočih treh *Kyrie* kaže, da je bil njihov ustvarjalec Janez Krstnik Dolar tehnično vešč, spreten in vsebinsko domiseln skladatelj. Njegova glasbena gramatika je v obravnavanih skladbah še trdno zasidrana v izročilu minulega časa in temelji na trdnem, iz preteklih stoletij in teorij izhajajočem glasbenem in kompleksnem filozofsko-ustvarjalnem redu, ki ga je kot uveljavljenega pisno artikuliral skladatelj še bistveno mlajši čas. Partiture utemeljeno potrjujejo zazrtost skladateljevega tonskega sveta v preteklost, v razvidni in vedno jasno določljivi modalni prostor, v svet heksakordov, ki ga skladatelj v skladu s teorijami - večinoma s tistimi iz preteklega in polpreteklega časa - glasbeno opredmeti in tonsko artikulira z razvito poznorenesančno fugo ter z razpoznavnim, tudi vsebinsko opredeljenim klavzulnim in kadenčnim redom. Struktura heksakordnega tonskega prostora, načela fugiranja, razreševanje klavzul in kadenciranje so posebno pestri v *Kyriu Misse villane*, kjer se je skladatelj očitno zavestno odvrnil od v tradicijo prehajajočega in tudi v njegovih skladbah prisotnega, v nekem smislu akademskega, že kar aristokratsko urejenega glasbenekompozicijskega in oblikovnega reda. Prav z »vsakdanjostjo« in pestro zasnovo tega stavka ter posredno celotne *Misse villane* je skladatelj sam razkril v svojem opusu siceršnjemu pogledu prikrito »drugačnost« in glasbenogramatikalno pomenljivo »kmetiškost« njenega imena.

### THREE *KYRIES* - DOLAR'S COMPOSITION PATTERN

#### Summary

The analysis of the concept and structure of the introductory Kyries in the three preserved Masses by Janez Krstnik Dolar (1621-1673) proves that their author was a composer contemporaneous in style, imaginative in the subject, skillful in technique and proficient. In the treated compositions, however, his creational starting points and musical grammar are still firmly grounded in the tradition of a partly or wholly bygone time. They are based on a solid and complex philosophic and creative order that originated musically in the authenticated theories of previous centuries. All three scores confirm the inclination of the composer's musical thinking toward historic tradition, toward a clear and always definable modal world, the many-coloured world of hexachords which in all three of the Kyries he musically realised in compliance with theory and tonically articulated with a developed late-Renaissance fugue and with a distinct, subject-defined clausula and cadence order. The structure of the hexachord tonal space, the fuguing principles, the releasing of clausulae and the cadencing reveal the close linkage of Dolar's technical process to the subject and dramatics of the music. The creative approach and liberation from a technical surface "polish" are particularly evident in the Kyrie of *Missa villana*, where he obviously deliberately departed from the already traditional, and in a sense academic and even aristocratically neat order of the subject and form, which was also present in his compositions. Rather,

by the “commonness”, unorthodoxy and technical diversity of this movement and, by inference, of the entire Mass, the composer communicated to the reader the dissimilarity and, in regard to musical grammar, significant “rural” character of the title of this Mass which in his opus was otherwise hidden.

## GLASBA 18. IN 19. STOLETJA V OHRANJENIH ROKOPISIH LJUBLJANSKIH FRANČIŠKANOV

DARJA FRELIH

Znanstvenoraziskovalni center SAZU

**Izleček:** V okviru Frančiškovega reda obstajajo danes v Sloveniji vsaj štiri nahajališča rokopisnih glasbenih virov. Eno od njih je knjižnica Frančiškanskega samostana v Ljubljani. Seznam tam ohranjenih skladb zajema imena 50 skladateljev 18. in 19. stoletja, ki so avtorji 136 glasbenih del. Dve tretjini preostalih ohranjenih skladb tvorijo dela anonimnih avtorjev.

**Ključne besede:** glasba 18. in 19. stoletja, frančiškani, Ljubljana, glasbeni rokopisi po letu 1600

**Abstract:** Old music manuscripts connected with the activities of Franciscan orders are concentrated in four locations in today's Slovenia. The list of works preserved in Ljubljana contains names of 50 composers who are cited as authors of 136 works, which represent 30 % of the entire manuscript music material of this location.

**Keywords:** 18<sup>th</sup>- and 19<sup>th</sup>-century music, Franciscans, Ljubljana, musical manuscripts after 1600

Frančiškani, katoliški red, sprva imenovani manjši bratje, so začeli delovati na ozemlju današnje Republike Slovenije v prvi polovici 13. stoletja.<sup>1</sup>

K raziskovanju glasbenega delovanja frančiškanov (v širšem smislu) in njihovih redov na Slovenskem me je spodbudilo dejstvo, da obstajajo vsaj tri nahajališča rokopisnih

<sup>1</sup> Na robu slovenskega etničnega ozemlja, v Gorici in Trstu, so se pojavili že v letih 1225 oziroma 1229; nato na Ptuj leta 1239, v Celju 1241, Ljubljani 1242, v Mariboru pred letom 1250 [in pozneje še drugod]. V 14. stoletju so jim sledile klarise, ženska veja oziroma tako imenovani drugi red, ki so se nastanile v Mekinjah leta 1300, v Škofji Loki 1358 in v Ljubljani 1656. Njim so v 15. stoletju sledili observanti. Gibanje slednjih se je v okviru Reda manjših bratov proti koncu 15. stoletja močno okrepilo, tako da so začeli številčno prevladovati in ustanavljati svoje postojanke: v Metliki 1469, Novem mestu 1470, Kamniku 1493, Ormožu 1495, na Sveti gori pri Gorici 1565 itd. Gl. France Dolinar, Frančiškani, *Enciklopedija Slovenije* 3, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1989, str. 152–153. Red manjših bratov (O. F. M.) se je zato razcepil na konventuale, imenovane minoriti, in observante, imenovan frančiškani. V okviru frančiškanov se je oblikovala še ena samostojna veja, in to kapucini, ki so se pri nas naselili v 17. stoletju, najprej v Nazarjah (1624–26) in Brežicah (1650–60). Prim. Jože Mlinarič, Frančiškanski samostan od ustanovitve okoli leta 1240 do preselitve leta 1784, *Frančiškani v Ljubljani*, ur. Silvin Krajnc, Ljubljana, Samostan in župnija Marijinega oznanjenja, 2000, str. 126. Frančiškani observanti pa vključujejo še druge »podveje«, kot so reformati, rekoleti, diskalceati, klarentinci in koletanci. Gl. Jože Škofljanec, Red manjših bratov (O.F.M.) in provinca sv. Križa, *Frančiškani v Ljubljani*, str. 27 (Poenostavljena skica razvoja Reda manjših bratov in njegovih cepitev).

glasbenih virov, ki izpričujejo dokaze o njihovi glasbeni praksi. Za najzgodnejše obdobje imajo, glede na opis glasbene kulture samostanskih ustanov, kot jo obravnava splošna glasbenozgodovinska literatura, »zadostno ohranjeno dokumentacijo le frančiškani v Ljubljani, v Novem mestu in v Kopru, vsi z glasbeno liturgičnimi rokopisi iz 15. stoletja.«<sup>2</sup> Vendar pa se bo pričujoča razprava osredotočala na tisto glasbo v okviru Frančiških redov na Slovenskem, ki jo izpričujejo ohranjeni rokopisni glasbeni viri za obdobje po letu 1600, ki so evidentirani in katalogizirani na Muzikološkem inštitutu ZRC SAZU v Ljubljani.<sup>3</sup>

Med najbogatejšimi nahajališči glasbenih virov v okviru Frančiških redov na Slovenskem je knjižnica Frančiškanskega samostana v Novem mestu. Poleg zgoraj omenjenih zgodnejših glasbenoliturgičnih rokopisov iz 15. stoletja hrani notne zapise skladb za obdobje po letu 1600, ki zajemajo tako glasbene rokopise kot tudi glasbene tiske. Ne le da je to gradivo najobsežnejše in vsebinsko najbogatejše glede na ostala hranišča glasbenih ostalin v okviru Frančiških redov, temveč je tudi najtemeljiteje raziskano, kar je razvidno iz dosedanjih muzikoloških in drugih objav.<sup>4</sup> Na drugem mestu po obsegu ohranjenega glasbenega gradiva je knjižnica Frančiškanskega samostana v Ljubljani. Njena glasbenorokopisna zapuščina po doslej znanih podatkih v muzikološki literaturi še ni bila podrobneje obravnavana.<sup>5</sup> Tretje nahajališče glasbenih virov, ki predstavlja Frančiškove redove na Slovenskem, je Minoritski samostan sv. Frančiška Asiškega v Piranu.<sup>6</sup> Četrto in

<sup>2</sup> Janez Höfler, *Tokovi glasbene kulture na Slovenskem od začetkov do 19. stoletja*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1970, str. 15.

<sup>3</sup> V zadnjem desetletju postajajo informacije o ohranjenih glasbenih virih postopoma javno dostopne, in sicer kot del mednarodne elektronske podatkovne zbirke o ohranjeni glasbeni kulturni dediščini v okviru projekta RISM (Répertoire International des Sources Musicales). Slednji v okviru Serije A/II zbira in objavlja podatke o ohranjenem glasbenem gradivu po letu 1600 za arhive iz okoli 30 držav. Tako postaja projekt zanimiv za njegove sodelavce ne le s stališča vnosov in promocije podatkov o ohranjenem gradivu iz njihove lastne dežele, ampak tudi s stališča primerjalnega študija virov, ki se zaradi elektronskega pripomočka ponuja kar sam po sebi. Gl. tudi Darja Frelih, Katalogiziranje glasbenih virov za RISM v Sloveniji, *Muzikološki zbornik* 38 (2002), str. 113–118.

<sup>4</sup> Janez Höfler, Glasbenozgodovinske najdbe XVIII. in XIX. stoletja v Novem mestu, *Kronika* 15/3 (1967), str. 135–148; Milko Bizjak, Frančiškani in glasba v 18. stoletju, *500 let frančiškanov v Kamniku*, Zbornik referatov zgodovinskega simpozija 1992, ur. Emiljan Cevc [...], Kamnik, Kulturni center, 1993, str. 59–63; Tomaž Faganel, Glasba klasicizma v novomeških arhivih, *500 let Kolegiatnega kapitlja v Novem mestu*, ur. Stane Granda, Dolenjski zbornik 1997, str. 215–221; Tomaž Faganel, Glasbeni repertoar na Slovenskem v 18. stoletju in prvi polovici 19. stoletja, *300 let. Academia Philharmonicorum Labacensium 1701–2001*, Zbornik referatov z mednarodnega simpozija 25. in 26. oktobra 2001 v Ljubljani, ur. Ivan Klemenčič, Ljubljana, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Založba ZRC, 2004, str. 119–129; Tomaž Faganel, Zur Entfaltung des Klassizismus in breiterem slowenischen Raum – Beitrag der Franziskaner aus Novo mesto, [Zbornik prispevkov mednarodne konference »*Plaude turba paupercula*« – *Franziskanischer Geist in Musik, Literatur und Kunst*, Bratislava, 4.–6. 10. 2004, v tisku].

<sup>5</sup> Predstavljena je bila le v okviru prispevka, ki vsebuje pregled ohranjenih ostalin glasbenih prizadevanj v okviru frančiškanskih redov na Slovenskem: Darja Frelih, The Franciscans on the territory of the present-day Slovenia and the remains of their musical endeavours, [Zbornik prispevkov mednarodne konference »*Plaude turba paupercula*« – *Franziskanischer Geist in Musik, Literatur und Kunst*, Bratislava, 4.–6. 10. 2004, v tisku].

<sup>6</sup> Tamkajšnje glasbeno gradivo je bilo raziskano v okviru projekta Muzikološkega inštituta ZRC SAZU v Ljubljani, z naslovom Glasbeni viri 16. do 18. stoletja s posebnim ozirom na slovenske

obenem zadnje nahajališče glasbenih virov v okviru Frančiškovihi redov na Slovenskem je Kapucinski samostan v Škofji Loki, z dvema primerkoma ohranjenih lutenjskih tabulatur, ki domnevno pričata o izvorni glasbi, kakršno so v 17. stoletju izvajali v okviru Škofjeloškega pasijona.<sup>7</sup> Pri frančiškanih v Kamniku se glasbeni viri niso ohranili, v zvezi z dokaj obsežno glasbeno zbirko cerkve sv. Jurija na Ptujju pa bi bilo potrebno še raziskati, ali so v njej kakšni sledovi samoniklega ustvarjanja frančiškanov ali pa so bili slednji zgolj ohranjevalci nekega že od prej obstoječega cerkvenega glasbenega repertoarja.<sup>8</sup>

V pisnih virih se ljubljanski samostan posredno omenja prvič leta 1242, nekateri zgodovinarji pa prihod manjših bratov v Ljubljano postavljajo v leto 1233. Naselili so se pri cerkvi sv. Filipa na današnjem Vodnikovem trgu.<sup>9</sup> Glede na bogato zgodovino samostana, ki je temeljito raziskana, ni težko ugotoviti, zakaj večina ohranjenega glasbenega gradiva ljubljanskih frančiškanov sodi v čas po jožefinskih reformah, to je v obdobje od konca 18. stoletja dalje. Ohranili so se namreč le tisti samostani, ki so se bili pripravljani in sposobni vključiti v obstoječi državno-cerkveni sistem in izpolnjevati še katero od dodatnih, širše družbeno koristnih dejavnosti. Tako so frančiškani v Ljubljani, ki so se leta 1784 preselili na današnjo lokacijo na Prešernovem trgu, izrazili pripravljenost, da prevzamejo novoustanovljeno župnijo Marijinega oznanjenja pri istoimenski cerkvi in samostanu. Pred njimi so istega leta ukinjeni bosonogi avguštinci, ki so dotlej bivali na tej lokaciji, odklonili (isto) ponujeno jim dejavnost. Kmalu po preselitvi so ljubljanski frančiškani prevzeli dušno pastirstvo pri novoustanovljeni župniji.<sup>10</sup> Pri tej dejavnosti vloga glasbe verjetno ni bila nezanemarljiva.

Rokopisna glasbena zapuščina frančiškanov v Ljubljani obsega 177 bibliotečnih enot, med njimi 147 posameznih skladb in 30 zbirk. Med zbirkami je 24 takšnih, ki imajo manjši obseg, kar pomeni, da vsebujejo od dveh do največ devet skladb; nasprotno pa so

---

primorske arhive. Prim. Alenka Bagarič in Darja Frelih, Starejše muzikalije v knjižnici in arhivu minoritskega samostana v Piranu, *Sedem stoletij minoritskega samostana sv. Frančiška Asiškega v Piranu 1301–2001*, ur. France Dolinar in Marjan Vogrin, Ljubljana, Slovenska minoritska provinca sv. Jožefa, 2001, str. 335–352; gl. še Alenka Bagarič in Metoda Kokole, *Glasbena dediščina slovenskih obalnih mest do 19. stoletja. Vodnik po razstavi*, Ljubljana, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Založba ZRC, 2003.

<sup>7</sup> Domneva se opira na izjavo dr. Metoda Benedika (Knjižnica Kapucinskega samostana v Škofji Loki). Gl. op. 5 oziroma: Janez Höfler, *Glasba v Škofjeloškem pasijonu, Škofjeloški pasijon*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1987, str. 188–191; Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem I*, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1958, str. 241–242.

<sup>8</sup> Prim. Darja Koter, *Muzikalije ptujske cerkve sv. Jurija, Ptujška župnijska cerkev sv. Jurija*, Zbornik znanstvenega simpozija ob praznovanju 1150. obletnice posvetitve mestne cerkve in 850. obletnice »Konradove cerkve«, ur. Slavko Krajnc, Ptuj, Minoritski samostan sv. Viktorina, Župnija sv. Jurija, 1998, str. 260–279.

<sup>9</sup> Ta je skupaj s samostanom pogorela leta 1382. Nova cerkev, posvečena vnebovzetju Device Marije, je bila dovršena 1412. Prim. Jože Škofljanec, *Red manjših bratov (O. F. M.) in provinca sv. Križa, Frančiškani v Ljubljani*, str. 31 in 73.

<sup>10</sup> Svoj obstoj so moški samostani reševali s tem, da so prevzeli kako faro, pa tudi z vzdrževanjem šol, ženski samostani pa z oskrbo sirotišnic, šol za deklice ali s kakšno karitativno dejavnostjo. Gl. Anton Ožinger, *Frančiškanski samostan v Ljubljani od preselitve 1784 do leta 1903, Frančiškani v Ljubljani*, ur. Silvin Krajnc, Ljubljana, Samostan in župnija Marijinega oznanjenja, 2000, str. 202, 204 in 206.

preostale zbirke, šest po številu, precej obsežnejše in po grobi oceni vsebujejo skupaj okoli 260 glasbenih del.<sup>11</sup>

Zapuščina vsebuje večinoma prepise, nastale v sredini oziroma v drugi polovici 19. stoletja, manjši del tudi na začetku 19. stoletja; njena glasbena vsebina pa glede na čas nastanka originalnih glasbenih del sega tako v 18. kot tudi 19. stoletje, saj so v njej zastopani avtorji živeli in delovali v tem časovnem razponu. Med prepisovalci je največkrat omenjen frančiškan pater Wolfgang Klemen, mestoma pa so kot kopisti navedeni še: p. Julius Brunner, Avrelj Canderan, Lazar Čukac, Hermann Venedig, Johann Werthel in nekateri drugi. Ni razjasnjeno, kje so kopisti dobivali predloge (bodisi rokopisne ali tiskane skladbe) za svoje prepise glasbenih del. Prav tako ni jasno, ali so prepisi oziroma posamezne skladbe izpod peres frančiškanov nastali v Ljubljani ali pa so jih redovniki, ki so »kročil« po samostanih znotraj posamezne province, morda prinesli od kod drugod. Med avtorji skladb se pojavlja 50 imen skladateljev, ki so navedeni kot avtorji 136 del, kar pomeni okoli 30 % celotnega gradiva. Pri preostalih dveh tretjinah skladb pa avtor ni znan. Pregled ohranjenih glasbenih del je prikazan v priloženem seznamu, kjer so avtorji razporejeni glede na letnice rojstva, od 16. do 19. stoletja.<sup>12</sup> Razdeljen je v šest skupin, in sicer na avtorje 16. stoletja, na skladatelje, rojene v prvi polovici 18. stoletja, rojene v drugi polovici 18. stoletja, rojene po letu 1800, in na avtorje s pomanjkljivimi biografskimi podatki, vključno s shematskim prikazom del anonimnih avtorjev, v zadnji skupini pa je opisana še vsebina posameznih večjih zbirk.

Glede na dve vrsti žigov, ki se pretežno pojavljata na rokopisih, lahko sklepamo, da sta v knjižnici združeni dve vrsti repertoarja. Na eni strani repertoar obsega glasbo, ki so jo izvajali v frančiškanski cerkvi za potrebe bogoslužja in je skoraj praviloma komponirana za večjo zasedbo, to je za dva do štiri vokalne glasove s spremljavo orkestra – oziroma ene ali več orkestrskih skupin, kot so godala, pihala, trobila – in orgel. Taka dela so na primer: Maša v C-duru Josepha Haydna, Maša v Es-duru Michaela Haydna, Schwerdtovi Maša sv. Ignacija v C-duru in Missa solemnis v C-duru, Wratnyjeva Maša v F-duru in Maša v C-duru Albina Maška. Med večja dela glede na zasedbo sodijo še Tantum ergo skladateljev Mathiasa Pernsteinerja (v C-duru in D-duru), Antonia Sacchinija in Franza Süßmayra (v B-duru in D-duru), Johanna Baptista Schiedermyra (dva v D-duru), Franza Schuberta (v F-duru). V tej skupini so še skladbe, ki sicer niso označene z žigom župnije, a imajo predvideno večjo

<sup>11</sup> Pri ljubljanskih frančiškanih ohranjeni glasbeni rokopisi še niso vključeni v mednarodno elektronsko bazo podatkov Glasbenih rokopisov po letu 1600 pri RISM. Če upoštevamo vsak posamični glasbeni rokopis, vsako posamezno zbirko in vsako posamezno skladbo v okviru posamezne zbirke, bo le-ta obsegala okoli 520 dokumentov, vezanih na lokacijo SI-Lf (Slovenija – Ljubljana – Frančiškanski samostan, Knjižnica). Prim. SI – Slovenia, *RISM-Bibliothekssigel*, München, Henle, Kassel [...], Bärenreiter, 1999, str. 120. Gl. tudi op. 3.

<sup>12</sup> Seznam je narejen na podlagi podatkov o ohranjenih delih v knjižnici Frančiškanskega samostana v Ljubljani, ki jih je evidentiral in za klasični listkovni katalog na Muzikološkem inštitutu ZRC SAZU v Ljubljani izdelal Jurij Snoj, v računalniško tabelo pa jih je pozneje z nekaterimi dodanimi podatki (kot lastno delovno gradivo) oblikoval Radovan Škrjanc. Slednje je bilo podlaga za objavljeni seznam, le da tu avtorji niso navedeni po abecednem redu, temveč kronološko, naslovi del so skrajšani, zasedbe glasov in inštrumentov pa so navedene samo povzermalno. Prav tako niso navedeni vsi posamezni ohranjeni parti, temveč je v primerih, ko je ohranjeno gradivo očitno pomanjkljivo glede na »idealno zasedbo« (ki in kadar je ta določena na naslovnici rokopisne skladbe), to označeno s črko N (nepopolno).



zasedbo: nepopolno ohranjen Offertorium v C-duru Petra Winterja, Te Deum v C-duru Franza Benedicta Dusika, Schwerdtov Benedictus Dominus Deus in Diabellijev Gradual in ofertorij v Es-duru. S predvideno spremljavo orkestra je še vsaj sedem maš, trije Tantum ergo in en Te Deum neznanih avtorjev. Druga vrsta repertoarja zajema glasbo, ki je bolj komornega značaja in so jo verjetno gojili zlasti znotraj samostanskih zidov. Večina teh rokopisov je opremljena z žigom samostana ali pa je na njih podpis katerega od prepisovalcev.

Večina skladb v knjižnici Frančiškanskega samostana v Ljubljani sodi na področje bogoslužne glasbe. Poleg najpogosteje zastopanih zvrsti cerkvene glasbe, kot so maše, litanije, Te deum, Tantum ergo, gradual in ofertorij in antifona, so tu še zbori neznanih avtorjev z besedili v latinščini, nekateri tudi z orgelsko spremljavo. Slovenske, na enem mestu tudi hrvaške cerkvene pesmi so v dveh večjih zbirkah, ki vsebujeta tudi maše. Ena pesmarica, katere sestavljalec je pater Klemen, pa vsebuje večje število slovenskih cerkvenih pesmi s spremljavo orgel.

Dela s področja posvetne glasbe pa so: zbirka samospevov za glas in klavir skladatelja J. E. Leonharda, »3 Grosse Quartetten« W. A. Mozarta in skladbe za čembalo, kot so sonate, marši in variacije. Slednje se nahajajo v eni od večjih zbirk, ob mašah in cerkvenih pesmih. Samostojni zbirki pa sta *Slovenska pesmarica* z instrumentalnimi skladbami ter razne skladbe za godalni kvartet.

Ob pogledu na celotno ohranjeno rokopisno glasbeno gradivo v knjižnici ljubljanskih frančiškanov lahko ugotovimo, da delež v njej zastopanih skladateljev, ki izhajajo iz kroga frančiškanov, ni prav velik. Glede na pomen in vlogo posameznih skladateljskih imen bi na prvo mesto lahko uvrstili splošno znane skladatelje, kot so Joseph in Michael Haydn, Mozart, Schubert in Diabelli. Skoraj v vsakem nahajališču glasbenih virov lahko srečamo kak prepis njihovih skladb, ker so se, kot lahko domnevamo, zaradi svoje popularnosti hitreje širile, bile pogosteje natisnjene in zato tudi lažje dostopne.

V drugo skupino bi lahko prišteli skladatelje, ki so skladali izključno glasbo za potrebe cerkve oziroma bogoslužja in so kot taki tudi zastopani v pomembnih glasbenih leksikonih. Marsikdo od njih je svojo prvo glasbeno vzgojo sicer prejel ravno v okviru te ali one redovne skupnosti, vendar so se pozneje širše uveljavili. Dela skladateljev, kot so npr. Franz Bühler, Robert Jan Nepomuk Führer, Ambrosius Rieder, Johann Baptist Schiedermayr in Karl Bonaventura Witzka, najdemo v mnogih nemških, avstrijskih in čeških arhivih oziroma v širšem srednjeevropskem prostoru. Po pomenu in odmevnosti njihovega opusa so jim podobni še Georg Valentin Roeder, Franz Xaver Süssmayr, Jan Vitásek, Peter Winter in italijanski operni skladatelj Antonio Sacchini, ki so se pomerili tudi v drugih glasbenih zvrsteh in je bilo pisanje sakralne glasbe le ena od njihovih dejavnosti. Tudi slednji so zaradi uveljavljenosti svojega opusa zastopani v uglednih glasbenih leksikonih.<sup>13</sup>

Nekoliko skromnejša po dometu svojih del je skupina na Slovenskem delujočih skladateljev, ki so prišli s Češke: Franz Kubick, Franz Benedict Dusík, Gašpar Mašek, Karl Wenzel Wratny ter avstrijski skladatelj Leopold Ferdinand Schwerdt. Medtem ko se skladbe Franza Kubicka nahajajo verjetno samo v gradivu ljubljanskih in novomeških

<sup>13</sup> Za posamezna nahajališča glasbenih del omenjenih skladateljev gl. CD-rom: RISM, Music manuscripts after 1600, 12. ed., München, K. G. Saur Electronic Publishing, 2004. Tam najdemo za vsakega avtorja tudi navedbo leksikona oz. leksikonov, ki prinašajo podatke o njem.

frančiškanov, se skladbe Franza Benedicta Dusíka, ki je nekaj časa deloval v Ljubljani in je pri frančiškanih zastopan z eno samo skladbo, nahajajo še v treh italijanskih, dveh švicarskih in enem nemškem arhivu.<sup>14</sup> Skladbe Gašparja Maška, Leopolda Ferdinanda Schwerdta in Karla Wenzla Wratnyja so prisotne ne le pri frančiškanih v Ljubljani in Novem mestu, pač pa tudi v rokopisnem glasbenem gradivu novomeškega kapitlja in ljubljanske stolnice. Dela Schwerdta in Wratnyja so prisotna še v arhivu opatijske cerkve sv. Danijela v Celju, skladbe Wratnyja pa tudi v posameznih arhivih na Hrvaškem, Madžarskem, v Avstriji in Italiji.

Med frančiškanskimi brati, ki so tudi skladali, je zagotovo pater Rafael Illowsky, ki je na seznamu ohranjenih skladb pri ljubljanskih frančiškanih zastopan z največjim številom del, na rokopisih novomeških frančiškanov pa je pogosto podpisan kot kopist glasbenih del drugih avtorjev. Wolfgang Klemen je po doslej znanih podatkih deloval samo pri frančiškanih v Ljubljani, dela Benna Mayerja pa zasledimo tudi na Hrvaškem. Gotovo so med neidentificiranimi in anonimnimi skladatelji, ki so navedeni v seznamu ohranjenih del, tudi avtorji, ki so delovali v frančiškanskem okviru, a žal zaenkrat ni podatkov, ki bi to domnevo potrdili ali ovrgli. Vsekakor lahko sklepamo, da bi anonimnost lahko pripisovali tudi siceršnjemu načinu njihovega služenja.

Po grobi oceni se tip repertoarja, ki se je ohranil v knjižnici Frančiškanskega samostana v Ljubljani, ne razlikuje bistveno od tistega, ki so ga imeli npr. frančiškani v Novem mestu, le da je po obsegu skromnejši, po vsebini manj reprezentativen in ne vsebuje tiskanih skladb. Določeno podobnost bi lahko našli tudi z repertoarjem ljubljanske stolnice (deset od petdesetih imen skladateljev iz frančiškanskega gradiva najdemo tudi tam), le da stolnični v povprečju obsega večje število reprezentativnih glasbenih del. Večje razlike pa bi pokazala primerjava repertoarja ljubljanskih frančiškanov s tistim, ki je ohranjen v Minoritskem samostanu v Piranu. Tam ohranjeni tip tako imenovane kratke maše s stavki Kyrie, Gloria in Credo veliko pogosteje srečamo v italijanskih ter istrskih in dalmatinskih arhivih kot v nahajališčih t. i. kontinentalnega predela. Obseg ohranjenih del pri minoritih je manjši, repertoar iz 18. stoletja je značilneje samostanski, saj vsebuje večje število spevov za dnevne pobožnosti in za čaščenje posameznih svetnikov in praznikov, ohranjeni repertoar iz 19. stoletja pa je pretežno posvetnega značaja in kaže vpliv italijanske operne glasbe.

Očitno je na glasbeni repertoar, ki ga hranijo posamezna nahajališča v okviru Frančiškovih redov, najodločilneje vplivala pripadnost določeni redovni provinci, v okviru katere je skupaj z redovniki krožila tudi glasbena literatura, opazen pa je tudi vpliv širšega kulturnega okolja in njegovih lokalnih posebnosti.

<sup>14</sup> Ta in vse nadaljnje navedbe prisotnosti del posameznih avtorjev v domačih in tujih arhivih se nanašajo na podatke, ki jih prinaša zadnja izdaja RISM-ovega CD-roma in niso dokončni, saj se iz leta v leto dopolnjujejo v smislu kumulativnega indeksa. Prim. RISM, Music manuscripts after 1600. Gl. tudi klasični listkovni katalog na Muzikološkem inštitutu ZRC SAZU. Več o skladateljih, kot sta Karl Wenzel Wratny in Leopold Ferdinand Schwerdt, gl. tudi: Venceslav Wratny, *Missa in A*, ur. Aleš Nagode, Monumenta artis musicae Sloveniae XXIX, Ljubljana, SAZU, 2000; Venceslav Wratny, *Missa in G*, ur. Aleš Nagode, Monumenta artis musicae Sloveniae XLI, Ljubljana, SAZU, 2001; Leopold Ferdinand Schwerdt, *Missa St. Floriani in D*, ur. Zoran Krstulović, Monumenta artis musicae Sloveniae XLIII, Ljubljana, SAZU, 2002; Leopold Ferdinand Schwerdt, *Missa pro Resurrectione D.N.J.C. in Es*, ur. Zoran Krstulović, Monumenta artis musicae Sloveniae XLV, Ljubljana, SAZU, 2003.

## Priloga: Glasbeni rokopisi v knjižnici Francišanskega samostana v Ljubljani

Avtor	Letnica rojstva–smrti	Štev. del	Naslov dela (predvidena zasedba) [nepopolno gradivo oziroma ohranjeni parti, če zasedba ni znana]	Čas prepisa – navedba kopista, žig
16. stol.				
Palestrina, Giovanni P.	1525–1594	1	<i>Missae celeberrima Papae Marcelli</i>	?
Vecchi, Orazio T.	1550–1605	1	<i>Graduale in festo sancti Josephi</i> (zb, org)	?
Marenzio, Luca	1553–1599	1	<i>Offertorium in festo Annuntiationis B: M: V: (zb, org)</i>	?
18. stol., 1. pol.				
Sacchini, Antonio > Süßmayr	1730–1786	1-Z	<i>Tantum ergo [2.] ex B</i> (SATB, god)	19., zač., Ž
Haydn, Joseph	1732–1809	1	<i>[Mša v C]</i> (SATB, ork, org)	18., kon./19., zač., Ž
Haydn, M. > Zbirka 2	1737–1806	1	<i>Missae in Es</i> (SATB, ork, org)	18., kon., Ž
Mayer, Benno > Zbirka 2	1737–1818	1-Z	<i>Missae alia Croatica</i> [Deutsche Messe v hrv.] <i>[Sonata] Nro 1.mo</i>	19., zač.
18. stol., 2. pol.				
Winter, Peter	1754–1825	1	<i>Offertorium in C</i> (SATB, ork, org) [N]	19., 1. pol.
Mozart, W. A.	1756–1791	3-Z	<i>3 Grosse Quartetten</i>	?
Bühler, Franz	1760–1824	1	<i>Pastoral/Graduale</i> (SATB, org) [N]	19., sr.
Dusek, Franz B.	1765/66– po 1817	1	<i>Te Deum in C</i> (SATB, ork, org)	19., 2. pol. – P. Caetano de Saazy
Süssmayr, Franz X. > Sacchini	1766–1803	1-Z	<i>Tantum ergo [1.] ex D</i> (SATB, god)	19., zač., Ž

Avtor	Letnica rojstva-smrti	Štev. del	Naslov dela (predvidena zasedba) [nepopolno gradivo oziroma ohranjeni parti, če zasedba ni znana]	Čas prepisa – navedba kopista, žig
Zorzi, Giuseppe > Zbirka 1	18. stol.	2 + 2-Z	Graduale »Adoramus« (T1, 2, B, org) Tantum ergo in C (Gl-3, org) Tantum ergo in C Tantum ergo in Es	19., sr. – Klemen, F 1832 – J. Werthel, F [?] [?]
Witzka, Karl Bonaventura	1768–1848	3	Missa brevis et facilis op. 57 (SATB, org) Graduale »Cantate«/Offertorium »Exaltabo te« (Gl-4, org) [N] Graduale »Regali ex progenie«/Offertorium »Eja meta lobia« (SATB, org)	19., sr. – Klemen, F 19., sr. – Klemen, F 19., sr. – W. Klemen
Vitásek, Jan Nepomuk A.	ok. 1770–1839	1	Ave Maria / Offertorium an Frauentagen (SATB, ob, rog, fag) [N]	19., sr., Ž
Schwerdt, Leopold Ferd.	1770–1854	14	Missa St. Ignatii in C (SATB, ork, org) Missa Solemnis in C (Gl- 4, ork, org) [N] Missa Pastoralis in D (S[A]TB, org) Missa in D op. 149 (Gl-3, org, vline) Missa für Mariae Himmelfahrt (?) [N?] Missa breve (SB, org) Missa in C (S, org) Missa pro Resurrectione/D.N.J.C. in Es/op. 110 (Gl-3, org) [N] Benedictus Dominus Deus/...zur Jubilaei Schluss Prozession am 20. 8ber 1826. (SATB, pih, trob) Offertorium/Tu Sion (Gl-4, org) [N] Ave mundi/Offertorium (B, org) Offertorium/für Aller Heiliger (B, org, vline) Tantum ergo in D (S, zb, org) Tantum ergo (SB, org)	19., sr., Ž 19., sr. 19., sr., F 19., sr., F 19., sr., F 19., sr., F 19., sr. 19., sr. 19., sr. 19., sr., Ž  19., sr. 19., sr. – Klemen, F 19., sr., F 19., sr. 1846, F

Rieder, Ambros	1771–1855	2	2 <i>Gradualien</i> (Gl-4, ork, org) [N]	Ž
Kubick, Franz	1772–1848	7	<i>Missa in G</i> (T1, 2, B, org) <i>Missa in G</i> (T1, 2, B, org) [N] <i>Tantum ergo</i> (TB, ork, org) <i>Tantum ergo</i> (TB, org) <i>Tantum ergo in Es</i> (Gl+2, org) [N] <i>Tantum ergo</i> (Gl-2, org) <i>Tantum ergo</i> (B, org)	1851 – J. Brunner, F 19., sr. – Klemen, F 19., 1. pol., Ž 19., sr. 19., sr. – W. Klemen 19., 1. pol. 19., sr. – Stöckl, F
Pernsteiner, Mathias	ok. 1775– 1836	3	2 <i>Tantum ergo, No. 3 in C; No. 4 in D</i> (SATB, ork, org) <i>Tantum ergo Nro 4 in D</i> (Gl-4, org) [N]	19., 1. pol. –p. Fortunat, Ž 19., 1. pol.
Schiedermayr, Johann Baptist	1779–1840	2	2 <i>Tantum ergo in D</i> (SATB, ork, org)	1842 – Johann Werthel, F
Röder, Georg Valentin	1780–1848	8	8 <i>Tantum ergo u. Genitori op. 51</i> (Gl-4, org) [N]	19., sr. – Wolfgang Klemen
Diabelli, Ant.	1781–1858	2	<i>Graduale et Offert. in Es</i> (SATB, ork, org.)	19., 1. pol.
Mašek, Gašpar [Vincenz?]	1793–1873	1 +1?	<i>Messe in C</i> [Ridotta dal P: Raffaele Illowsky] (SATB, org) [ <i>Brez naslova</i> ] (?) [vl, cl - N?]	19., sr., F 19., sr.
Schubert, Franz [+ Venedik, B. Armin]	1797–1828	1 +1-Z	<i>Tantum ergo op.15</i> (SATB, ork, org) <i>Tantum ergo</i> (SATB, org)	19., 1. pol. – [?Dia-belli?], Ž 19., sr. – Klemen, F
Wratny, Karl Wenzel	18./19. stol.	4	<i>Missa in G</i> (S, B, org) [N] <i>Messe in B</i> (S, org) <i>Messe in F</i> (Gl-4, ork, org) [N (le ovitek)] <i>Lythaniae in F</i> (SATB, org)	19., sr. – W. Klemen 19., sr. – W. Klemen ?, Ž 19., sr. – Klemen, F

Avtor	Letnica rojstva-smrti	Štev. del	Naslov dela (predvidena zasedba) [nepopolno gradivo oziroma ohranjeni parti, če zasedba ni znana]	Čas prepisa – navedba kopista, žig
19. stol.				
Mašek, Albin	1804–1878	1	<i>Missa in C</i> (SATB, ork, org)	19., 1. pol., D
Illowsky, Rafael > Zbirka 1	ok. 1805–1848	16 +2-Z	<i>Missa in G</i> (SB, org) <i>Canon/Tantum ergo in B</i> (B1-3, org) [N] <i>Haec dies in Es, Tantum ergo in D</i> <i>Tantum ergo in D</i> (TB, ork, org) [N] <i>Tantum ergo in D</i> (SAB, org) <i>Tantum ergo in E</i> (SB, org) <i>[Tantum ergo in Es] (?)</i> [B1-2, N?] <i>Tantum ergo in F</i> (T, org) <i>Tantum ergo in G</i> (TB, org) [N] <i>Tantum ergo</i> (TB, org) <i>Tantum ergo</i> (B, org) <i>Te Deum in C</i> (SATB, org) <i>Litaniae de B: V: M: (S, org)</i> <i>Offertorium in E</i> (S/T, org) <i>Offertorium/Levavi</i> (Gl-1, org) [N] <i>Offertorium Misericordiam</i> (B, org) [N] <i>Offertorium/pro omni temp.</i> (Gl-1, org) [N]	19., sr. – W. Klemen 19., sr. – W. Klemen (?) 19., sr. 19., sr., F 19., sr. 19., sr. – P. Raffael, F 19., sr., F 19., sr. 19., sr. – W. Klemen 19., sr. – W. Klemen 19., sr., F 19., sr., F 19., sr. 19., sr., F 19., sr. – A. Canderan 19., sr. – L. Čukac
Führer, Robert	1807–1861	3	<i>Messe in G</i> (SATB, org) <i>Messe in [G]E-moll (?)</i> [SATB, org] <i>Messe</i> (Gl-4)	19., 2. pol. 19., 2. pol. 19., 2. pol.
Leonhard, Julius Emil	1810–1883	1=Z	<i>Anklänge... Sammlung von Gesängen</i> (Gl-1, kl)	Breslau, 1830 – Minna Büttner
Taux, Alois > Schwerdt, J.	1817–1861	1-Z	<i>II Tantum ergo</i> (Gl-4, org)	1861 – W. Klemen

Kempter, Karl	1819–1879	9	2 <i>Graduale oder Offertoria</i> (SATB, org) <i>Graduale</i> » <i>Gaudeamus omnes in Domino</i> «, <i>Offertorium</i> » <i>Tota pulchra est Maria</i> « op. 111 (SATB, org) <i>Graduale</i> » <i>Felix es sacra virgo</i> «, <i>Offert.</i> » <i>Tu es Petrus</i> « op. 79 (SATB, org) <i>Graduale</i> » <i>Jesus dulcis</i> «, <i>Offertorium</i> » <i>Domine exaudi</i> « op. 12 (SATB, org) <i>Responsoria ante quatuor Evangelia</i> (zb)	19., sr./2. pol. – W. Klemen 19., sr./2. pol. – W. Klemen, F 19., sr. – W. Klemen, F 19., sr./2. pol. – W. Klemen ? 19., sr. – W. Klemen [?-avtograf] 1861 – W. Klemen 19., sr./2. pol., F 19., 2. pol. 19., 2. pol. – Klemen 1868 – H. Wenedig 19., sr./2. pol. 19., sr./2. pol. 19., sr./2. pol.
Zangl, Joseph G. [+ Anon.]	1821–1897	1-Z	<i>Graduale</i> » <i>Vir fidelis</i> « (SATB, org) op. 38	
Klemen, Wolfgang	19. stol.	1	<i>Eine lateinische Messe</i> (Gl-3, org)	
Schwerdt, Joseph > Taux	19. stol.	1-Z	<i>Tantum ergo</i> (Gl-4, org)	
Komel, Miha (?)	1824–1910	1	<i>Tantum ergo</i> (TB, org)	
Stehle, Johann	1839–1915	1	[ <i>Masa v D-duru</i> ] (SATB, org)	
Est, L. B. = Stocker, Stefan	1845–1910	10	<i>Messe</i> (SATB, org) <i>VI. Offertorii</i> (SAB, org) <i>Offertorium</i> (SAB, org) <i>Graduale Laudate Dominum</i> (SAB, org) <i>Ave Maria</i> (SAB, org)	
Müller, Otto O.	1872–1956	1	<i>Antiphona Ave Maris Stella</i> (zb)	19., 2. pol. – Klemen
Neidentificirani avtorji				
Candotti, M. > Zbirka I		2-Z	2 <i>Tantum ergo</i>	
Drobisch, C. L.		1	<i>Offertorium in C</i> (zb, org)	
Franck, Jos. (?)		1	<i>Offertorium O Sacrum convivium</i> (T/S, org)	
Lechner, Valentin		1	<i>Tantum ergo in D</i> (?) [S, A]	19., sr.
Marzona, ?		1	<i>Messa in B fa</i> (S1, 2, B, org)	19., 1. pol. – Illowsky, F

Avtor	Letnica roj- stva-smrti	Štev. del	Naslov dela (predvidena zasedba) [nepopolno gradivo oziroma ohranjeni parti, če zasedba ni znana]	Čas prepisa – navedba kopista, žig
Neumann, Wilhelm		1	<i>Offertorium Beata viscera Mariae op. 1</i> (SATB, org)	19., 2. pol. – W. Klemen, F
Schmidt, Fr.		2	<i>Offertorium Concupivit rex ...</i> (SATB, org) <i>Offertorium Concupivit rex ...</i> (AATB, org)	19., 2. pol., F 19., 2. pol.
Schwarzböck, Ludwig		1	<i>Offertorium in G Summae Deus te semper Laudem (?)</i> [T1, B2]	19., 2. pol.
Wälder, Joh. G.		1	<i>Messe in F op. 9</i> (SATB, org)	19., 2. pol. – W. Klemen, F
Wie??berger		1	<i>Quie tollis (?)</i> [S?B, org]	
Anonymus		79	21 maš, 29 Tantum ergo, 4 Te Deum, 2[x] litanije, 18 drugih del	F-12, Ž-11
Zbirke				
[1] Anon., Candotti, I llowsky, Zorzi		9	8 <i>Tantum ergo</i> , 1 <i>Haec dies</i> (Gl-3, org)	
[2] Anon., Haydn M., Mayer B.		24	[3 maše; 5 sonat, 3 variacije, marš - za čembalo, 10 slov. in 2 hrv. cerkv. pesmi]	
[3]			[Slov. cerkvene pesmi s spremljavo orgel]	Sestavil Klemen
[4]			[Slovenska pesmarica z inštr. skladbami]	
[5]			[Maše in cerkvene pesmi]	
[6]			[Razne skladbe za godalni kvartet]	

Uporabljene krajsave: > [glej]. 1-Z [ena skladba se nahaja v zbirki], =Z [navedeno delo je zbirka], SATB [sopran, alt, tenor, bas], Gl-3 [trije glasovi], zb [zbor], god [godala], vl [violina], vine [violone], pih [pihala], ob [oboal], cl [klarinet], fag [fagot], trob [trubila], ork [orkester], org [orgle], kl [klavir], N [gradivo je nepopolno], 18., kon. [konec 18. stol.], 19., zač. [začetek 19. stol.], 19., 1. pol. [prva polovica 19. stol.], 19., sr. [sredina 19. stol.], 19., 2. pol. [druga polovica 19. stol.], F [žig frančiškanskega samostana v Ljubljani], Ž [žig župnije Marijinega oznanjenja, D [žig »Dompfarr zu Laibach«]



## 18<sup>TH</sup>. AND 19<sup>TH</sup>-CENTURY MUSIC IN THE PRESERVED MANUSCRIPTS FROM THE FRANCISCAN MONASTERY OF LJUBLJANA

### Summary

As early as in the first half of the 13<sup>th</sup> century, the order of the so-called Friars Minor began settling on the territory of today's Republic of Slovenia and the neighbouring areas populated by native Slovenians. Old preserved musical manuscripts connected with the activities of Franciscan orders after the year 1600 are concentrated in four locations in today's Slovenia: the library of the Franciscan monastery in Novo Mesto, the library of the Franciscan monastery in Ljubljana, the archives of the Minorite monastery in Piran, and the library of the Capuchin monastery in Škofja Loka. The library of the Franciscan monastery in Ljubljana keeps 177 units of musical manuscripts: 147 individual compositions and 30 collections. Among the collections, six of them are larger and contain about 260 music pieces. The majority of copies were made in the middle and second half of the 19<sup>th</sup> century, but the authors of the music are from the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries. The list of preserved works contains names of 50 composers who are the authors of 136 works that represent about 30% of the entire manuscript music material in this location. All other manuscripts are written by unknown authors. The authors are presented according to their year of birth, but they also could be treated as: generally known (such as Michael and Joseph Haydn, Mozart, Schubert and Diabelli), German, Austrian and Bohemian, mostly religious music composers (for example: Franz Bühler, Robert Jan Nepomuk Führer, Ambrosius Rieder, Johann Baptist Schiedermayr, Karl Bonaventura Witzka) and those who besides other genres also composed sacred music (Georg Valentin Roeder, Franz Xaver Süssmayr, Jan Vitásek, Peter Winter and the Italian opera composer Antonio Sacchini), composers active in Slovenian lands, but originating from elsewhere (Franz Benedict Dusík, Franz Kubick, Gašpar Mašek and Karl Wenzel Wratny from Bohemia and Leopold Ferdinand Schwerdt, an Austrian composer), Franciscan friars who also composed (such as Rafael Illowsky, Wolfgang Klemen, Benno Mayer and possibly some others) and other less known or unknown composers.



## ITALIJANSKA OPERA V NOTRANJEAVSTRIJSKIH SREDIŠČIH V 18. STOLETJU: REPERTOAR IN IZVAJALCI

METODA KOKOLE

Znanstvenoraziskovalni center SAZU

**Izvleček:** Italijanski operni repertoar 18. stoletja je dosegel vsa notranjeavstrijska središča. Analiza libretov nekaj dobro dokumentiranih sezon med 1736 in 1742 potrjuje živahno izmenjavo repertoarja in operistov v tem prostoru. Izvajane opere so bile, sodeč po spremenjenih besedilih najpomembnejših glasbenih točk – arij, očitno predvsem lepljenke, značilne za operne produkcije impresarijev Pietra in Angela Mingottija, od 1736 nastanjenih v Gradcu, od koder sta občasno prihajala tudi v Ljubljano.

**Ključne besede:** italijanski operisti, 18. stoletje, Pietro in Angelo Mingotti, Gorica – Ljubljana – Gradec

**Abstract:** The 18<sup>th</sup>-century Italian operatic repertory penetrated into all Inner-Austrian centres. Analysis of the librettos of some well-documented seasons from 1736 to 1742 shows a lively exchange of repertory and operisti in this geographical region. To judge from changes to the texts of their musically most important sections – the arias – the operas that were produced consisted mainly of pasticcios, a type of production associated above all with the impresarios Pietro and Angelo Mingotti, who from 1736 were based permanently in Graz, from where they occasionally visited also Ljubljana.

**Keywords:** Italian operisti, 18<sup>th</sup> century, Pietro and Angelo Mingotti, Gorizia – Ljubljana – Graz

Italijanska opera, ki se je prav v 18. stoletju uveljavila kot ena izmed glavnih zvrsti posvetne glasbe, je pojav, ki ga ni razumeti zgolj kot del italijanske kulturne dediščine, temveč jo moramo zaradi njene razširjenosti in priljubljenosti prav do najsevernejših delov Evrope razumeti širše, kot del splošne kulture.<sup>1</sup> Seveda je bila italijanska opera – v prvi polovici 18. stoletja resna opera (*opera seria*) in od približno šestdesetih let tega stoletja komična opera (*opera buffa*) – še posebno vplivna v prostoru, ki je bil geografsko najbližji Italiji, torej tudi in prav v deželah, katerih del je tedaj predstavljalo ozemlje današnje Republike Slovenije – v notranjeavstrijskih deželah. Te so v 18. stoletju obsegale vojvodini Kranjsko in Štajersko, nadvojvodino Koroško ter Goriško grofijo z Gradiščem (to je bilo priključeno šele leta 1754) in jadransko pristaniško mesto Trst. Politično in upravno središče imenovanih habsburških dednih dežel je bil Gradec, prestolnica Štajerske. Prebivalstvo je bilo etnično mešano in pogovorni jeziki so bili slovenski, nemški in italijanski, odvisno od geografske lege, družbenega položaja in priložnosti.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> O italijanski operi 18. stoletja na splošno Reinhard Strohm in Michel Noiray, *Opera*, IV. The 18<sup>th</sup> century, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 18, 2. izdaja, London, Macmillan Publishers Ltd., 2001, str. 426–434.

<sup>2</sup> Edina meni znana kulturnozgodovinska razprava, ki okvirno primerjalno obravnava kulturna in s

V zvezi z italijanskimi glasbenimi predstavami, ki so gostovale v notranjeavstrijskih središčih Gradcu, Ljubljani, Celovcu, Gorici in Trstu in so nam danes znane predvsem iz ohranjenih tiskanih opernih besedil, lahko ugotavljamo, da je bilo občinstvo v Gradcu in Celovcu predvsem nemško govoreče, saj so za lokalne predstave operna besedila večinoma tiskali tudi v nemškem prevodu. V Gorici in Trstu niso natisnili nobenega prevoda, kar ni presenetljivo, saj je za Gorico že razsvetljski zgodovinar Carlo Morelli ugotavljal, da je tam konec 18. stoletja uradna nemščina prehajala iz rabe,<sup>3</sup> in zato lahko upravičeno sklepamo, da je bilo takratno občinstvo predvsem italijansko. Položaj Gorice je bil tudi sicer poseben, saj kljub temu, da nikoli ni pripadala Beneški republiki, v kulturi in v umetnosti kaže najizrazitejše in najneposrednejše italijanske vplive. Gorica je bila dejansko »zadnja dežela enega sveta in hkrati prva drugega oziroma drugih svetov«.<sup>4</sup> Trst je bil že po tradiciji Habsburžanom zvestejši in avstrijski kulturi bolj naklonjen, čeprav je tudi tam italijanščina ostajala glavni pogovorni jezik. V Ljubljani so poslušalci, kot kaže, razumeli oba jezika – tako uradno nemščino kot italijanščino; zadnja je bila v gledališču do zadnjih dveh desetletij celo prevladujoča, saj je bilo dvojezično natisnjeno sorazmerno precej manj libretov.

Glasbeno gledališče v italijanskem jeziku ni bilo samo modni *sine qua non* plemiške in v drugi polovici stoletja tudi meščanske družbe, temveč je posredno vplivalo tudi na razvoj nacionalnih gledališč. Prizadevanja ljubljanskega kulturnega kroga od sedemdesetih let 18. stoletja pod pokroviteljstvom barona Žige Zoisa<sup>5</sup> so več kot zgovorna in so preko prevodov priljubljenih italijanskih opernih arij v domači jezik privedla tudi do prvih poskusov ustvarjanja glasbenodramskih zvrsti v Slovenskem jeziku, opere *Belin* na besedilo Janeza Damascena Deva, napisano po zgledu besedil Pietra Metastasia in objavljeno leta 1780. Libreto je uglasbil Jakob Frančišek Zupan,<sup>6</sup> vendar se glasba ni ohranila.

---

tem tudi gledališka prizadevanja v vseh omenjenih notranjeavstrijskih središčih (izhodišče je Gorica), je prispevek Walterja Zettla iz osemdesetih let 20. stoletja. Walter Zettl, *Das Theaterleben in Görz und sein soziologischer Hintergrund, Il teatro nella Mitteleuropa*, Gorizia, Istituto per gli incontri culturali mitteleuropei, 1980, str. 275–285.

<sup>3</sup> Carlo Morelli, *Istoria della Contea di Gorizia*, 4 zv., Gorizia, Premiata tipografia Paternolli, 1855. Gl. tudi Silvano Cavazza, *Una città italiana nell'impero degli Asburgo, Gorizia barocca*, Gorizia, Edizioni della Laguna, 1999, str. 355–367, predvsem 357.

<sup>4</sup> Sergio Tavano, *Gorizia e il suo territorio: Arte e cultura, Studi goriziani* 53–54 (1981), str. 17–32, predvsem 20.

<sup>5</sup> O Zoisovih prizadevanjih Vlado Valenčič, Ernest Fanninger in Nada Gspan, Zois, Žiga (Sigismundus) pl. Edelstein, *Slovenski biografski leksikon* 4, Ljubljana, SAZU, 1991, str. 832–846; Antonio Trampus, «Talent et érudition»: Casanova nelle lettere del barone Sigismundo Zois, *L'Intermédiaire des casanovistes: Études et informations casanoviennes* 7 (1990), str. 25–35; Marija Kacin, *Žiga Zois in italijanska kultura*, Ljubljana, Založba ZRC, 2001. Glede glasbenih povezav tudi Metoda Kokole, *The 1773 production of Piccinni's La buona figliuola in Ljubljana and other traces of Italian operas in the later part of the 18th century, Niccolò Piccinni: Musicista Europeo*, ur. Alessandro di Profio in Mariagrazia Melucci, Bari, Mario Adda Editore, 2004, str. 254–256, predvsem 258.

<sup>6</sup> O Zupanu Danilo Pokorn, Slovenski skladatelj Jakob Zupan, *Radovi HAZU* 4–5, ur. Andre Mohorovičič, Varaždin, HAZU, 1990, str. 177–180; Radovan Škrjanc, Uvod, *Monumenta artis musicae Sloveniae XXXVI*, ur. Ivan Klemenčič, Ljubljana, SAZU in ZRC SAZU, 1999, str. IX–XIV. Prim. tudi Rudolf Flotzinger, *Zu den Anfängen des Slowenischen Musiktheaters, Slovenska opera v evropskem okviru*, Ljubljana, SAZU, 1982, str. 20–41.

Pričujoča razprava, ob skoraj popolnem pomanjkanju glasbenih ostalin,<sup>7</sup> temelji na primerjalni raziskavi ohranjenih opernih besedil. Kot vzorčni primer »krožečega« repertoarja in izvajajočih opernih skupin oz. pevcev bo podrobneje predstavljeno obdobje med letoma 1736 in 1742, torej leta, za katera je na voljo najizčrpnije in najzanesljivejše gradivo. (Tabelarično so podatki prikazani v prilogi 1.) Osnova upoštevanega gradiva za ljubljanske in goriške predstave sta moji lastni raziskavi in na njihovi podlagi dopolnjeni sezname in popisi obstoječih libretov ter na druge načine dokumentiranih opernih predstav v 18. stoletju.<sup>8</sup> Glede uprizoritev italijanskih oper v Gradcu, Celovcu in Trstu – če ni bilo na voljo izvirnega gradiva (to je navedeno v opombah) – se pričujoče besedilo v celoti sklicuje na podatke, ki jih prinaša sedem zvezkov temeljnega referenčnega dela italijanskega muzikologa Claudia Sartorija o italijanskih opernih libretih do leta 1800, v katerem je avtor po svoji vednosti upošteval vse znane tiske za predstave v obravnavanih notranjeavstrijskih središčih, odkrite do zgodnjih devetdesetih let 20. stoletja.<sup>9</sup>

Kot je pričakovati, je bilo v 18. stoletju največ predstav italijanskih opernih del v Trstu, ki je imelo stalno gledališče od leta 1752. Ohranjenih je kar 97 italijanskih libretov in znane so še štiri predstave, ki v Sartorijevem katalogu niso zabeležene.<sup>10</sup> Nadalje je ohranjenih 79 opernih besedil, tiskanih za predstave v Gradcu do leta 1785, ko je mesto zapustila zadnja italijanska operna družina in ko dokumenti o italijanski operi povsem

<sup>7</sup> Za ljubljanske predstave tako rekoč ni izvirnega ohranjenega notnega gradiva, razen nekaj opernih arij Giovannijski Paisiella, Giuseppa Gazzanige, Domenica Cimarose itd., ki pa so morda tudi poznejši prepisi del, ki jih je izvajala Filharmonična družba. Janez Höfler in Ivan Klemenčič, *Glasbeni rokopisi in tiski na Slovenskem do leta 1800. Katalog*, Ljubljana, NUK, 1967. Tudi v Gorici so do današnjih dni preživeli predvsem sekundarni viri, razen dragocenega, a poznejšega prepisa celotne operne partiture, ki so jo izvajali ob otvoritvi nove gledališke stavbe leta 1782, *I viaggiatori felici* Pasquala Anfossija. Partituro hrani Archivio storico provinciale v Gorici. Za Trst, Gradec in Celovec nimam na voljo objavljenih podatkov.

<sup>8</sup> Sezname predstav za Ljubljano so bili objavljeni v: Metoda Kokole, Italian Opera in Ljubljana in the Seventeenth and Eighteenth Centuries, *Il teatro musicale italiano nel Sacro Romano Impero nei secoli XVII e XVIII*, ur. Alberto Colzani [...], Como, A.M.I.S., 1999, str. 263–292; Kokole, The 1773 production of Piccini's *La buona figliuola*, str. 260 (seznam uprizoritev italijanskih komičnih oper v Ljubljani do 1800). Za operne predstave v Gorici gl. Metoda Kokole, Operne predstave v Gorici od odprtja gledališča do konca 18. stoletja, *Barok na Goriškem*, ur. Ferdinand Šerbelj, Ljubljana, Narodna galerija (v pripravi za tisk).

<sup>9</sup> Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: Catalogo analitico con 16 indici*, 7 zv., Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990–1994. Goriški libreti so večinoma navedeni v dodatku na koncu 5. zvezka. Nekatere predstave so zabeležene nepopolno, brez podatkov, ki jih lahko najdemo v izvirnikih.

<sup>10</sup> Zgodovina operne poustvarjalnosti v Trstu je sorazmerno dobro raziskana, saj je bilo prav tržaško verjetno najpomembnejše gledališče skrajnega severozahodnega dela Apeninskega polotoka in tudi ohranjenega gradiva ne primanjkuje, in sicer tako libretov kot tudi starejšega periodičnega tiska, korespondenc z gledališčem neposredno povezanih oseb in splošnih zgodovinskih dokumentov. Najizčrpnjša dosedanja študija o prvih stoletjih gledališča v Trstu je še vedno monografija Carla Curiela iz leta 1937. Delo vsebuje tudi sorazmerno veliko prepisov izvirnih zgodovinskih dokumentov in podaja širšo sliko kulturnega in političnega življenja v Trstu v 18. stoletju. Carlo L. Curiel, *Il teatro S. Pietro di Trieste 1690–1801*, Milano, Archetipografia, 1937; tudi Giuseppe Radole, *Ricerche sulla vita musicale a Trieste (1750–1950)*, Trieste, Edizioni «Italo Svevo», 1988, str. 15–25.

umolknejo.<sup>11</sup> Morda je bil razlog za to v političnih, družbenih in upravnih ukrepih cesarskega dvora na Dunaju, ki je konec stoletja podpiral predvsem nemško gledališče, lahko pa je izbor jezika predstav narekovalo predvsem nemško govoreče občinstvo, ki tedaj ni več predvsem plemiško, saj je prodor meščanstva – manj večšega v tujih jezikih – očiten tudi v okviru kulturnih prizadevanj. Ne nazadnje je verjetno nemško Deželno gledališče, *Landschaftstheater*, ki so ga leta 1774 odpri v Gradcu, imelo več dobička od nemških kot od italijanskih gledaliških iger. Statistično je Gorica, kljub sorazmerno skromnemu številu prebivalcev, okoli 6000 proti koncu stoletja,<sup>12</sup> po trenutno znanih podatkih o operni poustvarjalnosti na tretjem mestu. Ohranilo se je kar 73 tiskanih besedil, znanih pa je še nadaljnjih devet predstav. Stalno gledališko stavbo – *Teatro Bandeu* – so Goričani dobili že pred Trstom, leta 1740.<sup>13</sup>

Nam najbolj znan je položaj v Ljubljani,<sup>14</sup> kjer so v primerjavi z Gradcem italijanske opere izvajali do konca obravnavanega stoletja in se je italijansko gledališče kljub stalnemu dotoku nemških opernih družin od leta 1779<sup>15</sup> obdržalo in je v nekaj sezonah od leta 1787 celo doživelo ponovni razcvet, predvsem z gostovanji impresarija Giuseppa Bartolinija, ki je imel v treh letih kar pet gostovanj, pretežno z italijanskimi komičnimi operami na sporedu. Italijanske opere sta pozneje izvajala tudi Girolamo Vedova in Giuseppe Piovani spomladi leta 1794 in v predpustu leta 1795.<sup>16</sup> Za predstave v Ljubljani, ki je svojo gledališko stavbo dobila sorazmerno pozno, leta 1765, je ohranjenih 32 tiskanih italijanskih opernih besedil, vsaj po naslovu pa je znanih še osem predstav.<sup>17</sup>

<sup>11</sup> V primerjavi s Trstom je zgodovina italijanske opere v Gradcu zelo slabo raziskana in je podatkov, ki bi bili dostopni v muzikološki ali zgodovinski literaturi, malo. Trenutno najpopolnejši seznam je objavil Sartori, *I libretti italiani. Indici I*, str. 65. O italijanski operi obravnavanega časa v Gradcu tudi Ingrid Schubert (Hellmut Federhofer), Graz, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil 3*, Kassel [...], Bärenreiter, 1995, stolp. 1601.

<sup>12</sup> Morelli poroča, da je bilo konec 17. stoletja v Gorici okoli 4800 prebivalcev, na drugem mestu pa dodaja, da se je število krščenih otrok od začetka 18. stoletja do 1790 podvojilo. Morelli, *Istoria 2*, str. 183, in 3, str. 145.

<sup>13</sup> Več o operi v Gorici Alessandro Arbo, *Il melodramma al Teatro «Bandeu»*, *Studi goriziani 71* (1990), str. 7–37; isti, *Musicisti di frontiera: Le attività musicali a Gorizia dal Medioevo al Novecento*, Monfalcone, Edizioni della Laguna, 1998; Arianna Grossi, *Annali della tipografia goriziana del Settecento*, Gorizia, BSI, 2001. Popis Grossijeve vključuje samo librete, ki sta jih tiskala oba goriška tiskarja, tako da je prvi obravnavani libreto šele iz leta 1764.

<sup>14</sup> Osnovna literatura za Ljubljano je poleg zgoraj omenjenih člankov še vedno monografija Stanka Škerlja. Stanko Škerlj, *Italijansko gledališče v Ljubljani v preteklih stoletjih*, Ljubljana, SAZU, 1973.

<sup>15</sup> Jože Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču v Ljubljani od leta 1790 do 1861*, Ljubljana, Slovenska matica, 1971, str. 7–26.

<sup>16</sup> Škerlj, *Italijansko gledališče*, str. 335–373.

<sup>17</sup> Osnovni seznam, ki ga je v okviru svoje študije leta 1973 objavil Stanko Škerlj (gl. op. 14) in sem ga tudi sama povzela in dopolnila v svojih razpravah – predvsem prilogah (gl. op. 8), je za popolno sliko treba dopolniti še z nekaterimi podatki, ki jih npr. v svojih seznamih navaja Roberto Verti, *Un almanaco drammatico: L'Indice de' teatrali spettacoli 1764–1823*, 2 zv., Pesaro, Fondazione Rossini, 1996. Ta npr. za ljubljansko predpustno sezono leta 1767 navaja tri naslove italijanskih komičnih oper *Il filosofo di campagna*, *L'amante di tutte in Il dottore*, za leto 1773 pa omenja, da so izvajali »Drammi Serij« (navaja izvajalce, ne pa tudi naslovov). Verti, *Un almanaco drammatico 1*, str. 18. Škerlju neznana predstava je tudi v Ljubljani in Celovcu leta 1784 izvedena opera *Giannina e Bernardone* z glasbo Domenica Cimarose na besedilo Filippa Livignia. Prim.

Statistično je bilo najmanj predstav italijanskega glasbenega gledališča v Celovcu. Glasbeno življenje preteklih obdobij v tem mestu je tudi sicer najmanj raziskano, tako da je seznam trinajstih ohranjenih libretov, ki ga prinaša Sartorijev katalog, nedvomno vsaj deloma nepopoln in nezanesljiv, čeprav je bilo verjetno italijanskih oper v tem mestu zaradi njegove geografske lege ter etnične in družbene sestave prebivalstva dejansko manj kot v Gradcu ali Ljubljani, ki sta bila potujočim skupinam, zlasti tistim, ki so se uveljavljale predvsem v okviru srednjeevropskega prostora,<sup>18</sup> bolj na poti kot koroška prestolnica. Kljub temu je zanimivo, da se v Celovcu že zelo zgodaj, od leta 1737, omenja stalno gledališče, *Nuovo teatro*, v katerem je impresarij Santo Lapis (»direttore deren Welschen Opern«) v predpustni sezoni uprizarjal opero *La fede tradita e vendicata*. V njegovi skupini so peli nekateri pevci iz nekaj let pred tem v Pragi razpuščene operne družine Antonia Denzia (npr. Felice Novelli).<sup>19</sup> V času jesenskega sejma leto prej (1736) je v Gradcu v novozgrajenem gledališču isto opero uprizarjal tudi impresarij Pietro Mingotti, prav tako z nekaterimi pevci razpuščene Denzijeve skupine (npr. Tereso Peruzzi).<sup>20</sup> Santo Lapis je leta 1738 odpotoval v Prago (kjer je bil Denzio v letih 1724–29 najbolj dejaven) in tam omenjeno opero ponovno vključil v svoj repertoar.<sup>21</sup>

Prav desetletje od sredine tridesetih let pa do srede štiridesetih let 18. stoletja je, kot bomo videli, za prodor italijanske opere v notranjeavstrijske dežele še posebno pomembno in dobro dokumentirano, saj imamo podatke o živahnih prizadevanjih v vseh deželnih središčih. Iz podatkov, ki jih vsebujejo ohranjena operna besedila, prav v omenjenem obdobju opazimo živahno gibanje izvajalcev, predvsem pevcev in impresarijev oz. operistov med posameznimi mesti, in primerljiv repertoar, ki so ga tam poslušali sočasno ali zaporedoma (priloga 1). Sodeč po nekaj deset ohranjenih libretih za predstave v Gradcu, Celovcu, Gorici in Ljubljani (za Trst med letoma 1733 in 1752 ni podatkov), so imenovani in neimenovani impresariji imeli na sporedih predvsem resne opere skladateljev tako imenovane neapeljske šole, v katerih nastopajo zgodovinske in mitološke osebe.

Resna opera je imela po reformi opernih besedil, ki sta jo izvedla beneški pesnik Apostolo Zenò, za njim pa član rimske literarne Accademie degli Arcadi in dunajski dvorni

---

ohranjeni libreto, ki ga je natisnil Ignac Kleinmayer in ga hrani Bayerische Staatsbibliothek, München (Slg. Her. 866).

<sup>18</sup> Z italijanskimi operisti, ki so delovali v srednjeevropskem prostoru, se je doslej najceloviteje ukvarjal Reinhard Strohm, ki je njihovo dejavnost v prvi polovici stoletja preučil z najrazličnejših vidikov: od osebnih in poslovnih stikov impresarijev in pevcev, njihovih potovanj in karierizma, naročnikov, do plačnikov gostovanj in repertoarja. Reinhard Strohm, *Italian Operisti North of the Alps, c. 1700–1750, The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians*, ur. Reinhard Strohm, Turnhout, Brepols, 2001, str. 1–59; o operistih, ki so delovali tudi v notranjeavstrijskem prostoru, predvsem na str. 19–27.

<sup>19</sup> Sartori, *I libretti italiani* II, str. 133–134. O italijanski operi v Pragi Oscar Teuber, *Geschichte des Prager Theaters: Von den Anfängen des Schauspielwesens bis auf neueste Zeit* 1, Prag, Haase, 1883, predvsem str. 116–141; Daniel E. Freeman, *Italian Operatic Traditions in Prague, Il melodramma italiano in Italia e in Germania nell'età barocca / Die italienische Barockoper, ihre Verbreitung in Italien und Deutschland*, ur. Alberto Colzani [...], Como, A.M.I.S., 1995, str. 117–125; Strohm, *Italian Operisti*, str. 22–23.

<sup>20</sup> Strohm, *Italian Operisti*, str. 30.

<sup>21</sup> Sartori, *I libretti italiani* III, str. 134.

pesnik Pietro Metastasio, povsem izdelano in ustaljeno obliko: tri dejanja z okoli desetimi prizori. Besedila so bila očiščena vseh komičnih elementov in dela so bila oblikovno povsem stereotipna; prevladujejo solistične arije z uvodnimi recitativi v parlando tehniki z redko akordsko spremljavo na čembalu. V recitativih se odvija večina dramskega dogajanja, medtem ko so bile velike *da capo arie* na dve po navadi štirivrstični kitici besedila namenjene predvsem razkazovanju pevske virtuoznosti posameznih solistov. Iz tiskanih besedil se jasno vidijo razlike med recitativi, arijami in ansambelskimi točkami.

Nemalokrat so bile arije, ki so tedaj veljale za najpomembnejše glasbene dele vsake opere, napisane prav za določene virtuoze, ki so za svoje pevske ekshibicije služili velikanske vsote. Impresariji oz. glasbeni direktorji so po potrebi in brez zadržkov točke izvirnih opernih predstav tudi spreminjali.<sup>22</sup> Glede na razpoložljive pevce in njihove glasovne zmožnosti so jih krajšali, opuščali so npr. zaključne zborovske točke ali pa tudi kar zamenjali pretežke arije z drugimi, ki so jih glavni pevci bolje poznali.

Primeri takih oper so bile tudi predstave v notranjeavstrijskih središčih med letoma 1736 in 1742, npr. *La fede tradita e vendicata* (Gradec 1736 in Celovec 1737), *L'Arsace* (Gradec 1737 in Gorica 1740), *Siface* (Celovec in Gorica 1740), *Didone abbandonata* (Gradec 1737, 1741 in Ljubljana 1742), *Artaserse* (Celovec in Gradec 1738 ter Ljubljana 1740), *Rosmira* (Celovec 1738, Gradec 1739 in Ljubljana 1740) itd. Najpogostejši skladatelj, če ni šlo tudi pri predstavah, katerih tiskana besedila skladatelja navajajo, za sestavljanke v smislu *pasticciev*,<sup>23</sup> je bil Johann Adolf Hasse. Zanj je znana povezava z impresarijem Pietrom Mingottijem, ki je skupaj z bratom Angelom eno od svojih postojank leta 1736 ustvaril prav v Gradcu, središču Notranje Avstrije.<sup>24</sup> Zato prisotnost italijanskega repertoarja na Hassejevo glasbo v tem prostoru nikakor ne preseneča.

Za začetek si nekoliko поблиžje oglejmo zanimiv primer gostovanja skupine pevcev (Anna Cosimi, Giovanni Domenico Negri, Catterina Bassi, Antonia Susani in Diamante Gualandi) pod vodstvom neimenovanega impresarija,<sup>25</sup> ki je spomladi leta 1740 v Gorico za prvo sezono v novem gledališču v celoti pripotovala iz Celovca. V koroški prestolnici je v predpustnem času istega leta izvajala več oper: *Lucio Vero*, *Alvilda* in *Siface*.<sup>26</sup> Zanj so ponovili tudi v Gorici, vendar še ne v novi stavbi, temveč v Stanovski dvorani (*la Sala*

<sup>22</sup> O vlogi impresarijev John Rosselli, *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi: The Role of the Impresario*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

<sup>23</sup> Znano je, da je impresarij Antonio Denzio za svoje predstave večinoma sam pisal glasbene priredbe znanih oper; Strohm, *Italian Operisti*, str. 22.

<sup>24</sup> Še vedno edina in najpopolnejša (čeprav veliko gradiva avtor ni poznal in ga zato tudi ne navaja, npr. vseh ljubljanskih gostovanj, katerih besedila so bila odkrita šele v poznih šestdesetih letih 20. stoletja) študija o Mingottijih je Erich H. Müller [von Asow], *Angelo und Pietro Mingotti: Ein Beitrag zur Geschichte der Oper im XVIII. Jahrhundert*, Dresden, Bertling, 1917. Gl. tudi Reinhard Strohm, *North-Italian operisti in the light of new musical sources, Il teatro musicale italiano nel Sacro Romano Impero nei secoli XVII e XVIII*, ur. Alberto Colzani [...], Como, A.M.I.S., 1999, str. 423–438.

<sup>25</sup> Verjetno je bil to edini moški pevec Domenico Negri, ki je pozneje v Gorici dejansko delal tudi kot impresarij.

<sup>26</sup> Edine izvode dvojezičnih besedil za celovške predstave danes hrani Semeniška knjižnica v Ljubljani pod signaturami AE 68/1, AE 68/3 in AE 68/2.



*del Palazzo*).<sup>27</sup> Opero *Siface*, ki jo je na nekoliko predelano besedilo Pietra Metastasia leta 1739 pod naslovom *Viriato* uglasbil Johann Adolf Hasse, trinajst let pred njim pa dvakrat Nicola Porpora, je impresarij, *Il Direttore*, posvetil grofu Antoniu Rabatti, tedanjemu goriškemu glavarju. Libreto je v Vidmu natisnil Giambattista Fongarini in navaja imena vseh pevcev, poleg vseh pêtih, ki so prišli iz Celovca, tudi Domenica Battaglinija, ki se jim je pridružil iz Ljubljane, kjer je v predpustu 1740 pel v skupini Angela Mingottija (gl. tudi prilogo 1).

Druga opera goriške spomladanske sezone 1740 in prva, izvedena v novi gledališki stavbi, je bila malo znana opera *Arsace*,<sup>28</sup> ki so jo z glasbo Geminiana Giacomellija leta 1737 prvič uprizorili v Benetkah,<sup>29</sup> nato pa jeseni istega leta v Gradcu<sup>30</sup> in leta 1739 še na Dunaju v *Teatro Privilegiato*.<sup>31</sup> Besedilo je napisal Antonio Salvi, kar potrjuje tudi primerjava več različnih tiskov tega libreta za različne predstave (priloga 2). Zanimivo je, da je predstavo v Vicenzi leta 1731 pripravil nihče drug kot Angelo Mingotti, ki je od tam s svojo skupino preko Benetk v naslednjih letih odpotoval v Brno (med njegovimi pevci so bili tudi Domenico Battaglini, Margarita Flora in Laura Bambini).<sup>32</sup> V osnovi so besedila posameznih libretov enaka, čeprav se vsak od štirih primerjanih izvodov od drugih razlikuje – predvsem po arijah – in najbližja se zdita oba tiska iz leta 1737, beneški in graški. Graško predstavo je pripravil impresarij Angelo Mingotti, ki je v primerjavi z beneško predstavo tretje dejanje za tri prizore skrajšal (izpustil je prizore 8 do 10). Goriški impresarij, ki ni naveden z imenom, je opero prav tako nekoliko skrajšal. Libreto je posvetil drugi najpomembnejši osebi v mestu, glavarjevemu namestniku grofu Venčeslavu Karlu Purgstallu, kar morda ni nepomembno, če pomislimo, da je bil Purgstall z Gradcem tesno osebno povezan, kar je lahko vplivalo tudi na izbiro operistov.<sup>33</sup> Morda je v Gorici kot impresarij nastopal celo Mingottijev pevec Domenico Battaglini, vendar mora brez dokaza to ostati zgolj ugibanje.

Imena kar treh od šestih pevcev, ki so navedeni v goriškem tisku, se po nastopu v Gorici leta 1740 v dokumentih ne pojavljajo več, čeprav se zdi, da so bili takrat na vrhuncu ali celo šele na začetku svoje kariere: Diamante Gualandi, imenovana tudi Diamante Maria di Bologna, ki je bila dejavna od leta 1722,<sup>34</sup> Antonia Susani iz Benetk,<sup>35</sup> dejavna od 1731, leta 1738 pa je pela tudi v Gradcu (*Artaserse*, ki ga je pripravil eden od Mingottijev), in

<sup>27</sup> Edini ohranjeni izvod libreta za goriško predstavo opere *Siface* hrani goriška Biblioteca statale Isontina pod signaturo Civica St. Pt. 86 I/1.

<sup>28</sup> Edini ohranjeni izvod libreta za goriško predstavo opere *Arsace* hrani goriška Biblioteca statale Isontina pod signaturo Civica St. Pt. 86 I/2.

<sup>29</sup> Izvod libreta hrani Semeniška knjižnica v Ljubljani pod signaturo AE 47/2.

<sup>30</sup> Izvod libreta hrani Semeniška knjižnica v Ljubljani pod signaturo Z III 6/3.

<sup>31</sup> Arbo, *Musicisti di frontiera*, str. 49.

<sup>32</sup> Izvod libreta hrani Semeniška knjižnica v Ljubljani pod signaturo 48/3.

<sup>33</sup> Venčeslav Karel Purgstall je bil rojen v Pragi, nato pa so ga vzgajali na dvoru Leopolda I., kjer je bil paž. Najprej je delal v vojaških in civilnih državnih službah v Gradcu. V Gorico je prišel okoli leta 1725, umrl pa je v Gradcu 1749. V grofovski stan je bil povzdignjen šele leta 1737. Po smrti Antonia de Rabatta je bil 22. novembra 1741 izbran za naslednjega goriškega glavarja.

<sup>34</sup> Sartori, *I libretti italiani. Indici II*, str. 341. Gualandijeva je v letih 1725 in 1726 v Pragi skupaj s Tereso Peruzzi nastopala v skupini Antonia Denzia.

<sup>35</sup> Sartori, *I libretti italiani. Indici II*, str. 624.

Domenico Battaglini, ki je v letih 1737–1739 pel v predstavah v Celovcu, Gradcu (spomladi 1739) in nato v predpustu 1740 v Ljubljani.

V tej zvezi je zanimivo, da edini ohranjeni izvod goriškega libreta opere *Arsace*, ki ga je natisnil tiskar Murero v Vidmu, vsebuje dve različici tretjega dejanja od tretjega prizora dalje. V drugi so določeni prizori spremenjeni, arije in dialogi pa prestavljeni, okrajšani ali podaljšani, verjetno zato, da so se prilagodili novim razmeram. Trije pevci (prav zgoraj omenjena trojica: Battaglini, ki je pel vlogo Arsaca, Susanijeva, ki je bila Megabisse, in Gualandijeva, ki je pela Mitrana) namreč v drugi različici nimajo nobene arije – morda je kateri izmed njih dejansko zbolel ali celo umrl in je bilo treba na hitro najti zamenjavo.

Dodatek obsega deset ločeno oštevilčenih strani, natisnjen pa je na enakem ali podobnem papirju.<sup>36</sup> Že tretji prizor nove različice je izpuščen (arija Rosmiri), združena sta izvorna prizora 7 in 8 in arije so vse razen zadnje drugačne in povzete iz oper drugih skladateljev. Tako je arija Arsaca iz goriškega libreta, »Non cede all'austro irato«, prevzeta iz opere *Andromaca* (1730) Francesca Fea, prav tako je v četrtem prizoru dodana arija Statire »Son qual timida Cervetta« pravzaprav izvorno arija opere *Il trionfo di Camilla* (1726) Leonarda Lea in v devetem prizoru dodana arija Rosmiri »Spera forse anco un dì«, ki sicer nastopa tudi v zgodnejših operah Domenica Sarra in Nicola Porpore (*Didone abbandonata*, 1724 in 1725); gl. tudi priložo 2.<sup>37</sup> Poleg že omenjenih sprememb je v tretjem dejanju tudi arija, ki jo je Metastasio izvorno napisal za svojo dramo *Catone in Utica*.<sup>38</sup> Primer takih zamenjav najdemo tudi v goriškem libretu opere *Siface*, v katerem najdemo npr. kitico iz Metastasiovega *Siroe*. Primer goriške predstave opere *Arsace* v splošnem neposredno potrjuje v nadaljevanju izpostavljeno tezo, da so bile opere, ki so gostovale v notranjeavstrijskih središčih, večinoma lepljenke (*pasticcio* opere) in vsaj v štiridesetih letih 18. stoletja manj verjetno prava avtorska dela.

Ker so podobne spremembe nastajale predvsem zaradi prilagajanja pevcem, si na tem mestu nekoliko podrobneje oglejmo zanimivo pevsko kariero že večkrat omenjenega Domenica Battaglinija iz Cortone, ki je do leta 1740 nastopal v vseh notranjeavstrijskih središčih. Njegovo ime je že od leta 1731 povezano z impresarijem Angelom Mingottijem. Z njim je očitno leta 1731 potoval iz Vicenze v Benetke, potem pa je v letih 1733 in 1734 pel v Mingottijevi skupini v Brnu.<sup>39</sup> Nato sta se njuni poti vsaj navidezno ločili, saj Battaglinija najdemo leta 1737 v Celovcu pod vodstvom impresarija Santa Lapisa. V Celovcu je pod vodstvom neimenovanega impresarija pel tudi v *Rosmiri* in *Artasersu* leto pozneje in v predpustu sezone 1739 (*Alessandro nell'Indie* in *Griselda*),<sup>40</sup> potem pa je spomladi odpotoval v Gradec, kjer je pel v operi *Ciro riconosciuto*. Od tam je za predpust 1740 odpotoval v Ljubljano, kjer je ponovno nastopal z Angelom Mingottijem v *Rosmiri* in *Artasersu*.

Oba ljubljanska libreta za predpustno sezono 1740 sta natisnjena dvojezično, to je

<sup>36</sup> Dodatek je privezan k izvornemu tretjemu dejanju.

<sup>37</sup> Za zadnje informacije se moram zahvaliti prof. Reinhardu Strohmu.

<sup>38</sup> Carlo Luigi Bozzi, *I primordi del teatro e il dramma musicale a Gorizia*, Gorizia, Stab. Tip. Giovanni Paternolli, 1932, str. 15.

<sup>39</sup> V Mingottijevi skupini so bili tudi Giuseppe Alberti, Teresa Peruzzi, Chiara Orlandini, Laura Bambini, Anna Cosimi, Margarita Flora in Giovanni Michieli, ki so vsi po letu 1736 delovali v predstavah v notranjeavstrijskih središčih.

<sup>40</sup> Sartori, *I libretti italiani* I, str. 75.

italijansko in nemško, kot je bila na splošno navada pri predstavah obeh Mingottijev v nemško govorečih deželah; *Rosmira*<sup>41</sup> je bila natisnjena v enem zvezku, *Artaserse*<sup>42</sup> pa ločeno v italijanskem izvirniku in v nemškem prevodu. Prinašata tudi popoln nabor pevcev in posvetilo kranjskim deželnim stanovom. Oba tiska navajata tudi avtorja besedil in glasbe: Pietro Metastasio in Johann Adolf Hasse, imenovan tudi *Il Sassone*. Poleg petih pevcev resne opere sta navedena tudi oba pevca komičnih intermezzov, Antonia Bertelli in Giovanni Michieli, oba člana Mingottijeve graške družine. Intermezzi so bili očitno tiskani ločeno in ohranili se je samo en primer, *Pimpinone e Vespetta* na besedilo Pietra Pariattija in z glasbo Tomasa Albinonija.<sup>43</sup> Morda so tako kot leto prej v Gradcu<sup>44</sup> tudi v Ljubljani izvajali intermezzo *Drusilla e poi Grillone* – zabeležen je bil tudi v katalogu Javne škofijske knjižnice v Ljubljani (to je t. i. Thallmainerjev katalog v Semeniški knjižnici)<sup>45</sup> – ali pa celo slavni Pergolesijev intermezzo *La serva padrona*, ki je bil prav tako leta 1739 na sporedu v Gradcu.<sup>46</sup>

*Rosmiro* so jeseni leta 1739 poslušali tudi v Gradcu, za predstavo pa je bil natisnjen dvojezični libreto.<sup>47</sup> Na prvi pogled se zdi, da so opero v Ljubljani preprosto ponovili. Vendar v nasprotju s pričakovanji podrobnejša primerjalna analiza libretnih besedil iz Gradca in Ljubljane razkrije, da je kljub enaki tipografiji šlo za povsem različni predstavi, verjetno tudi z drugačno glasbo. Poglejmo si kratko primerjavo *Rosmire*, ki jo je uprizarjal Pietro Mingotti jeseni 1739 v Gradcu, in tiste, ki so jo v predpustu 1740 poslušali v Ljubljani v organizaciji Angela Mingottija (gl. tudi prilogo 3). Graški izvod kot libretista navaja Silvia Stampiglio, medtem ko ljubljanski na naslovnici pripisuje avtorstvo Metastasiu, nadalje graški ne navaja skladatelja, v Ljubljani pa naj bi poslušali Hassejevo glasbo.

Ker pa Metastasio ni napisal nobenega dela z naslovom *Rosmira* ali dela s tako vsebino in ker v opombi nemškega prevoda graškega libreta izrecno piše, da je to delo izpod peresa Silvia Stampiglie (izvirni naslov je *La Rosmira fedele*), da je prvotni naslov pravzaprav *Partenope* ter da so to delo že izvajali s tem naslovom na Dunaju in po mnogih italijanskih mestih, lahko sklepamo, da je prišlo do tipografske napake in so za tisk *Rosmire*, ki je bila druga opera ljubljanske sezone 1740, preprosto uporabili malo spremenjeno naslovnico *Artaserse*, ne da bi popravili navedbo libretista in morda celo glasbe. Sklepali bi lahko tudi, da je v Ljubljani morda šlo celo za ponovitev predstave z naslovom *Partenope*, ki jo je julija leta 1733 uprizarjal Angelo Mingotti v Holenschauu z glasbo Eustachia Bambinija, razen arij.<sup>48</sup> Med pevci leta 1733 sta bila tudi Domenico Battaglini in Laura Bambini (ta je pela leta 1737 v skupini Santa Lapisa v Celovcu). V prid sklepu, da v Ljubljani niso poslušali

<sup>41</sup> Izvode izvirnega libreta hranita Semeniška knjižnica v Ljubljani (AE 105/11 in Z VIII 5/2) in NUK (IR 2153c).

<sup>42</sup> Izvode libreta hranijo Semeniška knjižnica v Ljubljani (AE Z VIII 5/1), Narodni muzej Slovenije (3420–21) in Slovanska knjižnica (B X).

<sup>43</sup> Ohranjen je samo en izvod v Bologni.

<sup>44</sup> Izvod libreta hrani Semeniška knjižnica v Ljubljani pod signaturo Z VI 11/10.

<sup>45</sup> Katalog je po letu 1742 sestavil prvi knjižničar Franc Jožef Thallmainer. Rokopis hrani Semeniška knjižnica. Marjan Smolik, Franciscus Josephus Thallmainer 1698–1768, *Muzikološki zbornik* 3 (1967), str. 47–53.

<sup>46</sup> Sartori, *I libretti italiani* V, str. 202 (*intermezzo* sta izvajala Anna Isola in Pellegrino Gaggiotti).

<sup>47</sup> Izvod libreta hrani Semeniška knjižnica v Ljubljani pod signaturo Z VIII 6/1.

<sup>48</sup> »Musica di Eustachio Bambini, eccetto quell'arie segnate + che sono parte del Sig.r Orseler e parte del Sig.r Saitl.« Sartori, *I libretti italiani* IV, str. 360.

druge Hassejeve opere, govori tudi dejstvo, da tudi za Hasseja ni znano, da bi uglasbil kako *Rosmiro* oz. *Partenope*.<sup>49</sup>

Stampiglijevo besedilo je zanimivo uglasbil tudi Antonio Vivaldi za uprizoritev v Benetkah leta 1738, in čeprav se na prvi pogled primerjava zdi odveč, saj libreto v lagunskem mestu ni bil skrajšan in je pelo več pevcev, dejanja so bila zato daljša in vse arije so imele zopet povsem drugačna besedila,<sup>50</sup> morda ni zanemarljivo dejstvo, da so v Benetkah peli nekateri isti pevci, kot pozneje v Gradcu in Ljubljani: Anna Girò, Dorotea Lolli, Catterina Bassi in Pasqualino Negri (gl. tudi prilogo 1).

Osnovno besedilo obeh libretov je sicer enako, vendar so tako rekoč vse arije, ki so bistvena glasbena sestavina opere prve polovice 18. stoletja, povsem različne. Tudi število pevcev je bilo za predstavi v Gradcu in v Ljubljani skrčeno na pet, glede na razpoložljive izvajalce in finančne zmožnosti naročnikov. Spremembe arij kažejo, da je šlo, tako kot pri zgoraj omenjeni operi *Arsace*, za tedaj običajno lepljenko, značilno za Mingottijeve gostujoče predstave.

Podoben je tudi repertoar, ki ga je leta 1742 v Ljubljani v Stanovski palači, Lontovžu, uprizarjal impresarij Pietro Mingotti. Na sporedu je imel dve resni operi, obe na besedili Pietra Metastasia *Didone abbandonata*<sup>51</sup> in *Demetrio*<sup>52</sup>. Verjetno so med dejanji izvajali tudi kak intermezzo, morda kar dvodelni *Impresario dell' Canarie*, ki ga je Metastasio sam pripravil za svojo *Didono*. Besedili ljubljanske in graške predstave (iz leta 1741) sta skrajšani in prilagojeni manjšemu številu pevcev. Tudi arije so ponovno drugačne. Tiskana izvoda sicer ne navajata avtorja oz. avtorjev glasbe, vendar lahko po nedavnem odkritju v modenski Biblioteci Estense, kjer hranijo šest partitur oper (tudi *Didone abbandonata* in *Demetrio*), ki jih je Pietro Mingotti v letih 1743–1748 izvajal v Hamburgu z delom svojih graških pevcev (Rosa Costa, Giovanni della Stella, Angela Romani, Francesco Arigoni) in vsebujejo tudi sestavine njegovih zgodnejših uprizoritev, sklepamo, da je tudi za ljubljanske predstave osnovno glasbo vključno z uvodno *sinfonio* prispeval Mingottijev kapelnik Paolo Scalabrini,<sup>53</sup> arije pa so po tedanji navadi prevzeli iz drugih oper, ki so jih pevci dobro poznali.<sup>54</sup> V svojem nedavno objavljenem članku o omenjenih partiturah Reinhard Strohm tudi za operi *Didone abbandonata* in *Demetrio* navaja podobno situacijo.<sup>55</sup> Odkritje omenjenih partitur morda pomeni, da bi lahko končno vsaj nekoliko določeneje govorili o glasbeni vsebini opernih predstav v Ljubljani.

V letih po Mingottijevih gostovanjih v Ljubljani se je živahni pretok pevcev in

<sup>49</sup> Sven Hansel, Hasse, Johann Adolf, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 11, 2. izdaja, London, Macmillan Publishers Ltd., 2001, str. 96–117, predvsem 109–111.

<sup>50</sup> Izvod libreta hrani Semeniška knjižnica v Ljubljani pod signaturo AE 50/2.

<sup>51</sup> Izvod libreta hrani Semeniška knjižnica v Ljubljani pod signaturo Z VIII 5/3.

<sup>52</sup> Izvod libreta hrani Narodni muzej Slovenije pod signaturo 3422.

<sup>53</sup> [Nepodpisano], Scalabrini, Paolo, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 22, 2. izdaja, London, Macmillan Publishers Ltd., 2001, str. 365–366.

<sup>54</sup> Strohm, North-Italian *operisti*, str. 435–438.

<sup>55</sup> Reinhard Strohm, Metastasio at Hamburg: Newly-Identified Opera Scores of the Mingotti Company: With a Postscript on *Ercole nell'Indie*, *Il Canto di Metastasio*, Atti del Convegno di Studi, Venezia (14–16 dicembre 1999), ur. Maria Giovanna Miggiani, Bologna, Arnaldo Forni editori, 2004, str. 541–571; o operah *Didone abbandonata* in *Demetrio* str. 560–565.

repertoarja začasno umiril. Dokumenti o operni poustvarjalnosti v Ljubljani vse do leta 1757 molčijo, prav tako ni podatkov za Celovec in Trst. Živahnim opernim sezonam lahko sledimo le v Gradcu – čeprav je bilo od leta 1749 tudi tam italijanskih opernih predstav vse manj – in v Gorici, kjer je leta 1745 v predpustnem času neimenovana skupina operistov iz Benetk izvajala kar tri resne opere. Ohranjen je tudi komični intermezzo *Il Giocatore*, ki so ga izvajali med dejanji opere *Demetrio*. Resne opere so bile v Gorici na sporedu še vse do leta 1754, potem pa tudi v tem mestu zaznamo zastoj.

Razlogov za to je verjetno več, od tega, da so bile predstave resnih oper za deželno plemstvo verjetno predrage – plačali so po več sto zlatnikov za vsako sezono, pa tudi zanimanje za tovrstne predstave je začelo upadati, odkar so v Benetkah od srede štiridesetih let 18. stoletja začeli z izjemnim uspehom uprizarjati meščanstvu, ki je takrat družbeno v strmem vzponu, bližje komične opere. Te so se razvile iz občinstvu že znanih in priljubljenih komičnih intermezzov. Za komične opere so značilne predvsem ansambelske točke, katerih glasba vse bolj odraža tudi samo vsebino in pomen besedila. Seznan predstavljam, ki so jih v Ljubljani in v Gorici dokumentirano slišali od leta 1757 oz. 1764 do leta 1800, kaže, da so bili povsem na tekočem z novostmi italijanskega opernega repertoarja. Na sporedih so bila dela vseh najpomembnejših skladateljev, od Giovannija Battista Pergolesija in Baldassara Galuppija še v prvi polovici 18. stoletja, pa do Giuseppa Gazzanige, Francesca Maggioraja, Pasquala Anfossija, predvsem pa Giovannija Paisiella, Niccolòja Piccinnija in Domenica Cimarose v času glasbenega rokoka in klasike.

Morda je za konec zanimiv še podatek o kroženju predstav impresarijev Domenica Bassija, Giovannija Guadagninija in Francesca Gallaronija v sedemdesetih letih 18. stoletja, ko smo priča izmenjavi repertoarja v trikotniku med Gorico, Trstom in Vidmom, kar se v prejšnjem obdobju ni dogajalo. Tako je npr. Guadagnini v predpustnem času 1776 iz Trsta v Gorico pripeljal opero *Il ratto della sposa*, Gallerani pa je Gazzanigovo *L'isola d'Alcina* in Paisiellovo *La Frascatana* po jesenski sezoni 1776 iz Gorice odpeljal v Videm. Izmenjava opernih predstav med omenjenimi mesti je potekala vse do francoske okupacije oz. do leta 1798. Videm in Gorica sta si izmenjala okoli deset predstav,<sup>56</sup> Gorica in Trst osem,<sup>57</sup> od teh so jih pet zaporedoma uprizarjali v vseh treh gledališčih. Izmenjava med goriškim in ljubljanskim gledališčem ni zabeležena, znano pa je, da so ob koncu 18. stoletja nekateri impresariji iz ljubljanskega Stanovskega gledališča odšli na gostovanje v tržaško gledališče, npr. Gaetano Pecis v predpustu 1774.<sup>58</sup>

V zadnjih dveh desetletjih 18. stoletja je potekal tudi poskus političnega zblizanja Trsta in Gorice s Kranjsko, za kar je bil v duhu jožefinskih reform zaslužen predvsem grof

<sup>56</sup> *L'isola d'Alcina, La Frascatana, L'avar, La locanda, La sposa fedele, Fra i due litiganti, La villanella rapita, Una cosa rara, La molinara in La modista.*

<sup>57</sup> *Il ratto della sposa, L'isola d'Alcina, Fra i due litiganti, La villanella rapita, Una cosa rara, Nina, Giannina e Bernardone in La Merope.* O prehajanju pevcev najdemo posredne dokaze tudi v ohranjenih korespondencah, spominih in potopisih. Tako npr. iz spominov Giacoma Casanove izvemo, da je konec leta 1773 v Gorico prišla *buffo* pevka Ana Costa, ki je v tistem času sicer pela v Trstu. Mariana Costa je med drugim zabeležena med pevci, ki so v Gorici pod vodstvom Domenica Bassija, *capo comico*, poleti istega leta izvajali opero oz. glasbeno farso, »farsa in musica« *La forza dell'inganno* Neapelčana Gennara Astarite. Prim. libretto v Gorici, Civica, St. Pt. 86 IV/1.

<sup>58</sup> Kokole, The 1773 production of Piccinni's *La buona figliuola*, str. 254–256.

Pompeo de Brigido, med letoma 1782 in 1790 glavar Goriške in hkrati tržaški guverner.<sup>59</sup> Njegovo ime je natisnjeno na vsaj dveh goriških libretih, *Le orfane svizzere* leta 1783 in *La Frascatana* leta 1789. Leta 1797 so v notranjeavstrijske dežele prišle francoske čete. Gledališče v Gorici, ki je bilo tedaj še vedno v zasebni plemiški lasti, je začasno zaprlo svoja vrata in opere željno občinstvo je hodilo v tržaško gledališče San Pietro. Sicer pa so v Trst na določene predstave hodili tudi že prej.<sup>60</sup> Prav na koncu stoletja je v ohranjenem gradivu zabeležena tudi opera *La Merope* skladatelja Sebastiana Nasolinija, takrat *maestra al Cembalo* v tržaškem *Teatro Regio*. Opero so 1799 izvajali v Trstu, Gorici in Vidmu, v letu 1800 pa so jo kot osamljen primerek italijanskega glasbenega gledališča očitno poslušali tudi v Celovcu.

Čeprav je bila italijanska opera v avstrijskih središčih, kot smo videli, dejansko del aktivnih kulturnih prizadevanj, pa je – razen opere kot dela dvorne kulture na Dunaju, v Salzburgu in v Innsbrucku – to poglavje avstrijske glasbene zgodovine še vedno sorazmerno zanemarjeno. Celovec in Gradec sta očitno danes tako obrobni mesti in njuna glasbena zgodovina v primerjavi s svetovnim pomenom Dunaja kot glasbene prestolnice tako zanemarljiva, da npr. Celovec sploh ni bil deležen samostojnega gesla v svetovnih leksikonih, kot sta angleško-ameriški *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* in nemški *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Krajši prispevek mu je namenil le novi avstrijski *Österreichisches Musiklexikon*, ki opero obravnavanega obdobja omenja z enim samim stavkom.<sup>61</sup> Nič bolje ni z Gorico in Trstom. Gorica nima gesla v nobeni enciklopediji; za italijansko glasbena zgodovino je preveč tuja (z noto slovanskega) in preveč oddaljena, Avstrijci pa so »pozabili«, da je bila do 19. stoletja del njihovih dežel. Trst ima – zanimivo – svoje geslo v angleško-ameriškem leksikonu,<sup>62</sup> medtem ko ga v nemškem zastonj iščemo.

Prav zaradi takega položaja v svetovni muzikološki literaturi se kot nujne in potrebne kažejo tudi manjše raziskave lokalnega gradiva, kot je pričujoča razprava o recepciji in vplivnosti italijanskega gledališča v manjših središčih, pomembne zato, da postaja širša slika, kot so jo npr. zastavili trenutno najpomembnejši raziskovalec italijanske opere 18. stoletja Reinhard Strohm in še nekateri drugi raziskovalci, jasnejša.<sup>63</sup> Slika pa bo popolna

<sup>59</sup> Morelli, *Istoria* 3, str. 68.

<sup>60</sup> To med drugim dokazuje tudi notica v *Wiener Diarium* z dne 6. februarja 1779: »Lettera da Trieste del 25 gennaio. Ci riferiscono che ultimamente sono giunti costà da Lubiana e da Gorizia molti cavalieri e dame per godere durante il presente carnevale i divertimenti di questa città, e specialmente la nuova opera, musicata dal celebre Gazzaniga e intitolata *Lo sposo disperato*. Sembra che questo lavoro sia stato accolto con applauso generale: i summenzionati nobili forestieri furono invitati alternativamente a sontuosi banchetti da questo governatore Signor Conte di Zinzendorf.« Carlo Curiel, *Trieste settecentesca*, Napoli, R. Sandron, 1922, str. 123.

<sup>61</sup> Wolfgang Benedikt, Klagenfurt, *Österreichisches Musiklexikon* 2, Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2003, str. 1038-1039. O gledališču najdemo le pet kratkih vrstic, iz katerih izvemo, da so v 18. stoletju v tem mestu gostovale italijanske operne skupine, ki so se ustavljale na poti iz Benek na Dunaj. Najizčrpnejše podatke o italijanskem gledališču najdemo v samih tiskanih libretih.

<sup>62</sup> Ivano Cavallini, Trieste, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 25, 2. izdaja, London, Macmillan Publishers Ltd., 2001, str. 732-734.

<sup>63</sup> Morda ni naključje, da je prav v Ljubljani kot eden izmed prvih na to potrebo vsaj posredno opozoril eden od udeležencev desetega kongresa Mednarodnega muzikološkega društva, Daniel Heartz.

šele takrat, ko velika evropska sestavljanka ne bo več vsebovala belih lis in bodo vsi, tudi najmanjši delci sestavljanke na svojem mestu. Na to dejstvo v svojih ključnih delih o širjenju opere po srednji Evropi, zavedajoč se nezmožnosti posameznikov v poznavanju vseh podrobnosti in lokalnih posebnosti, opozarja tudi že omenjeni Reinhard Strohm,<sup>64</sup> ki je s to zamisljivo tudi vodil zdaj že končani projekt Evropske znanstvene fundacije *Italijanska opera v srednji Evropi (1600-1780)* in si prizadeval v raziskave pritegniti čim več sodelavcev, ki bi izpopolnili manjkajoče vrzeli.<sup>65</sup> Projekt je sicer končan, a delo na posameznih segmentih se po vsej Evropi intenzivno nadaljuje.

---

Opozoril je predvsem na to, da je bil razvoj različen glede na geografsko-politični položaj dežel oz. mest. Daniel Hertz, *Opera and the Periodisation of Eighteenth-Century Music, IMS 10th Congress Report Ljubljana 1967*, Kassel, Bärenreiter, 1970, str. 160-168.

<sup>64</sup> Reinhard Strohm, "Italian Opera" in "Central Europe", 1600-1780: Research Trends and the Geographic Imagination, *Muzikološki zbornik* 40 (2004), str. 103-112 (s seznamom najpomembnejše literature na str. 108-112).

<sup>65</sup> *Italian Opera in Central Europe, 1600-1780*, ki je potekal v okviru prve skupine krovnega projekta Evropske znanstvene fundacije *Musical Life in Europe, 1600-1900* (1996-2003).

## Priloga 1

## Operne sezone v notranjeavstrijskih središčih: 1736–1742

GRADEC	CELOVEC	GORICA	LJUBLJANA
<p>1736 – pomlad (<i>La fede ne' tradimenti, Ipermestra</i>) <b>Pietro Mingotti</b> navaja samo vloge in ne imen pevcev Skladatelj opere <i>La fede ...</i> je bil Nicola Alberti, sinfonie pa Ignaz Beyer</p> <p>1736 – jesen (<i>La fede tradita e vendicata</i> itd.) <b>Pietro Mingotti</b> Nicola ALBERTI Theresia PERUZZI Marianna PIRCKER Margarita FLORA Giovanni MICHELLI</p>			
<p>1737 – predpust (<i>Didone abbandonata</i> itd.) <b>Pietro Mingotti</b> Teresa PERUZZI Chiara ORLANDI Giuseppe ALBERTI Marianna PIRCKER Margarita FLORA Giacinta COSTANTINI</p> <p>1737 – pomlad (<i>Farnace re di Ponto, Venceslao</i>) <b>Angelo Mingotti</b> Rosa CARDINI Teresa PERUZZI Francesco ARRIGONI Elisabetta UTTINI Domenica CASARINA Luccia CALVETTI</p> <p>1737 – jesen (<i>L'Arsace</i> itd.) <b>Angelo Mingotti</b> Francesco ARIGONI Cattarina MEYRIN Margarita FLORA Teresa PERUZZI Marianna PIRCKER Angelica MONTEVIALLI RUBINI</p>	<p>1737 – predpust (<i>La fede tradita e vendicata</i>) <b>Santo Lapis</b> Laura BAMBINI Felice NOVELLI Maria CORALLI NOVELLI Elisabetta RIZZI Domenico BATTAGLINI Carlo TARDOCCI</p>		
<p>1738 – predpust (<i>Alessandro nell' Indie, La vertu nell'ingano</i> itd.) <b>Angelo Mingotti</b> Francesco ARIGONI Cattarina MEYRIN Margarita FLORA Teresa PERUZZI Marianna PIRCKER Angelica MONTEVIALLI RUBINI</p>	<p>1738 – predpust (<i>Cesare in Egitto, Artaserse, Rosmira</i>) <b>?: »Il Direttore«</b> Domenico BATTAGLINI Eleonora FERNANDINI Lorenzo MORETTI Laura BAMBINI Antonia FERNANDINI Andrea TOSSI</p>		
<p>1738 – pomlad (<i>Artaserse</i> itd.) <b>Mingotti</b> (ni naveden) Ottavio ALBUZZIO Teresa PERUZZI Giuseppe ALBERTI Marinna PIRCKER Elisabetta MORO Antonia SUSANI →</p>	<p>1738 – jesen (<i>Siroe re di Persia</i> itd.) <b>Mingotti</b> (ni naveden) Giuseppe ALBERTI Elisabetta MORO Giovanna della STELLA Teresa PERUZZI Marinna PIRCKER Antonia SUSANI Elisabetta di LUCCA</p>		



M. Kokole: Italijanska opera v notranjeavstrijskih središčih v 18. stoletju: repertoar in izvajalci

GRADEC	CELOVEC	GORICA	LJUBLJANA
<p>1739 – predpust (<i>Demofonte</i> itd.) <b>Pietro Mingotti</b> Giuseppe ALBERTI Teresa PERUZZI Marinna PIRCKER Elisabetta MORO Giovanna della STELLA Margarita FLORA Elisabetta di LUCCA 1739 – pomlad (<i>Ciro riconosciuto</i> itd.) <b>Mingotti</b> (ni naveden) Giuseppe ALBERTI Anna GIRO Marianna PIRCKER Dorothea LOLI Domenico BATTAGLINI Giovanna della STELLA Giovanni MICHELI 1739 – jesen (<i>Rosmira</i> itd.) <b>Pietro Mingotti</b> Anna GIRO Marianna PIRCKER Dorothea LOLI Giuseppe ALBERTI Margarita FLORA</p>	<p>1739 – predpust (<i>Griselda, Alessandro ...</i>) ?: »Il Direttore« Domenico BATTAGLINI Angela ROMANI BARTOLI Eleonora FERNANDINI Antonia FERNANDINI Angela FERNANDINI Giovanni CESARI</p>		
<p>1740 – predpust (<i>Il Catone in Utica</i> itd.) <b>Pietro Mingotti</b> Giuseppe ALBERTI Alessandro VERONI Anna GIRO Marianna PIRCKER Dorothea LOLI Margarita FLORA 1740 – pomlad (<i>Alessandro in Persia</i> itd.) <b>Mingotti</b> (ni naveden) Alessandro VERONI Giovanni GASPARINI Marianna PIRCKER Giuseppe ALBERTI Veneranda DANESE Margarita FLORA</p>	<p>1740 – predpust (<i>Lucio Vero, Alvilda, Siface</i>) ?: »Il Direttore« Diamante GUALANDI Ana COSIMI Domenico NEGRI Catterina BASSI Antonia SUSANI</p>	<p>1740 – pomlad (<i>Siface, Arsace</i>) ?: »Il Direttore« Domenico BATTAGLINI Ana COSIMI Domenico NEGRI Catterina BASSI Antonia SUSANI Diamante GUALANDI</p>	<p>1740 – predpust (<i>Rosmira, Artaserse, Pimpinone e Vespetta</i>) <b>Angelo Mingotti</b> Carlina VALVASORI Anna NEGRI Domenico BATTAGLINI Barbara NARIZI Pasquale NEGRI</p>
<p>1741 – ? (<i>Didone abbandonata</i> itd.) <b>Mingotti</b> (ni naveden) navaja samo vloge in ne imen pevcev</p>	ni zabeleženih predstav	ni zabeleženih predstav	ni zabeleženih predstav
<p>1742 – predpust (<i>Sirbace</i> itd.) <b>Pietro Mingotti</b> Giuliano TERDOCCI Francesco ARIGONI Madalena GERARDINI Rosa COSTA Giovanna Della STELLA Angiola ROMANI 1742 – jesen (<i>Il Demetrio</i> itd.) <b>Pietro Mingotti</b> Giuliano TERDOCCI Francesco ARIGONI Madalena GERARDINI Rosa COSTA Giovanna Della STELLA Angiola ROMANI</p>	ni zabeleženih predstav	<p>1742 – predpust (<i>L'odio vinto dall'amore, Il Nerone</i> itd.) <b>Filippo Dessales</b> Eugenia MELLINI FANTI Rosa CROCI Anna QUERZOLI Matteo BEVILACQUA Maria Mad SANTELLI</p>	<p>1742 – predpust (<i>Didone abbandonata, Il Demetrio</i>) <b>Pietro Mingotti</b> Marianna PIRCKER Benedetta MOLTENI Giuseppe ALBERTI Giovanna ROSSI Carlo DELLA VECCHIA Angiola ROMANI</p>

**Priloga 2**  
**L'ARSA/CE (na besedilo Antonia Salvija) – arije**

3. dejanje prizori	Vicenza, 1731 – predpust	Benetke, 1737 – predpust	Gradec, 1737 – jesen	prizori	Gorica, 1740 – pomlad
<b>Impresarij</b>	Angelo Mingotti	Domenico Lalli	Angelo Mingotti		<b>Il Direttore</b>
<b>Skladatelj</b>	Giacomo Giacomelli	Giacomo Giacomelli	Giacomo Giacomelli		?
1		Meg: <i>A quell bel ciglio</i>	Meg: <i>A quell bel ciglio</i>	1	
2	Ars: <i>Con placido aspetto</i>	Ars: <i>Vado a morte</i>	Ars: <i>Adorerò tacendo</i>	2	Ros: <i>L'estremo pegno almeno</i>
3	Ros: <i>Qual disarmata Nave</i>	Ros: <i>Deh! fermate. Ove tu sei?</i>	Ros: <i>Deh! fermate. Ove tu sei?</i>	/	
4				3	
5				4	
6	Stat: <i>Priva del caro bene</i>	Stat: <i>Tutta sdegno col mio sangue</i>	Stat: <i>Tutta sdegno col mio sangue</i>	5	Art: <i>Non cede all'iaustro irato</i>
7				6	
8			/	7 + 8	7 Ros: <i>Non ho nel sen costanza</i>
9			/	9	
10	Mit: <i>Lieto già di sue vendette</i>	Art: <i>Di mia sorte son contento</i>	/	10	
11	Stat: <i>Furie che miagitate</i>	Stat: <i>Furie che miagitate</i>	8 Stat: <i>Furie, che miagitate</i>	11	Stat: <i>Furie che miagitate</i>
12			9	12	

Arije v Goriškem dodatku oz. v drugi različici 3. dejanja:

III, 4; Stat: *Son qual timida Cervetta* (arija iz opere *Il trionfo di Camilla* Leonarda Lea – 1726)

III, 6; Art: *Non cede a l'austro irato* (arija iz opere *Andromaca* Francesca Fea – 1730)

III, 9; Ros: *Spera forse anco un di* (arija iz opere *Didone abbandonata* Domenico Sarra – 1724 ali Niccola Porpore – 1725)

**Priloga 3**  
**ROSMIRA**

	1739, Gradec – jesen dvojezični libreto		1740, Ljubljana – predpust dvojezični libreto
Impresarij	Pietro Mingotti		Angelo Mingotti
Pevci	Anna Girò, Marianna Pircker, Dorotea Loli, Giuseppe Alberti, Margarita Flora		Carlina Valvasori, Anna Negri, Domenico Battaglini, Barbara Narizzi, Pasqual Negri
Libretist	Silvio Stampiglia		Pietro Metastasio [?]
Skladatelj	?		Johann Adolf Hasse [?]
I, 1		1	
I, 2		2	
I, 3		3	
I, 4		4	
I, 5	Ros: <i>Pensa, che dei tacer</i>	5	Part: <i>Pensa, che dei tacer</i>
I, 6		6	
I, 7	Arm: <i>Venga nemico, e poi</i>	7	Arm: <i>Sol per te frà L'ire, e Larmi</i>
I, 8	Part: <i>Ch'io doni il cor a te?</i>	8	Part: <i>Se al ciglio lusinghiero</i>
I, 9	Ros: <i>Da me t'ascondi, ingrato</i>	9	Ros: <i>Misera oh' Dio che sò</i>
I, 10		10	
I, 11	Emil: <i>Quest'anima accesa</i>	11	Part: <i>Non hà più pace</i>
I, 12		12	
I, 13	Ars: <i>Se il caro figlio</i>	13	Ros: <i>Se fosse il mio diletto</i>
I, 14		14	
I, 15		15	CORO: <i>Ti circondi la Gloria d'allori</i>
II, 1		1	
II, 2	Ars: <i>Sò che pietà non hai</i>	2	Ars: <i>Sò che pietà non hai</i>
		3	
II, 3	Ros: <i>Fugite, o semplici</i>	4	Ros: <i>Qual disarmata Nave</i>
II, 4		5	
II, 5	Emil: <i>T'intendo ingrata</i>	6	Part: <i>Ritorna ai di sereni</i>
II, 6		7	
II, 7	Part: <i>Del sen gl'ardori</i>	8	Part: <i>Mio cor non sospirar</i>
II, 8	Arm: <i>Celar la Gelosia</i>	9	Ros: <i>Gia presso al termine</i>
II, 9		10	Ros: <i>Passagier che incerto errando</i>
II, 10	Ars: <i>Soffre tallor del vento</i>	11	Ars: <i>Nella foresta</i>
III, 1	Part: <i>Godi, è spera</i>	1	Emil: <i>Si ti farò Fedele</i>
III, 2	Emil: <i>Tallor da fresca brina</i>	2	Emil: <i>Scerza la pastorella</i>
III, 3		3	
III, 4	Arm: <i>Se circonda il praticello</i>	4	Arm: <i>Potria in si dolce spene</i>
III, 5		5	
III, 6		6	
III, 7	CORO: <i>Viva, viva Partenope bella</i>	7	CORO: <i>Viva, viva Partenope bella</i>

## 18<sup>TH</sup>-CENTURY ITALIAN OPERA IN INNER-AUSTRIAN CENTRES: REPERTORY AND PERFORMERS

### Summary

In the 18<sup>th</sup> century Italian opera became one of the main secular genres of European music culture in general. Naturally enough, it also strongly affected cultural life in the capital cities of the Habsburg hereditary provinces of Styria (Graz), Carinthia (Klagenfurt), Carniola (It. Lubiana, Ger. Laibach), Gorizia (Ger. Görz) and Trieste, all of which lay in the closest proximity to the foremost Italian operatic centre: Venice. The article surveys the Italian operatic repertory – as attested by a number of preserved librettos – produced in these centres in the course of the 18<sup>th</sup> century.

Permanent theatres that permitted more or less regular opera seasons in these cities were built towards the middle of the 18<sup>th</sup> century: in 1736 in Graz; a year later in Klagenfurt; and in 1740 in Gorizia. Trieste obtained one in 1752, and finally, in 1765, a theatre was erected also in Ljubljana. Opera in Graz and Klagenfurt had, apparently, a mixed public, since most of the librettos from the 18<sup>th</sup> century were printed bilingually in Italian and German. For various reasons, Ljubljana seems to have had, until the last two decades of the century, a larger public for purely Italian-language opera, since only a small percentage of the librettos were bilingual. In Gorizia and in Trieste no librettos were printed in German.

An interesting period for the history of Italian opera, the dissemination of its repertory, and the mobility of Italian *operisti* within the Inner-Austrian centres of Graz, Klagenfurt, Ljubljana and Gorizia (for Trieste there are no operas recorded for those years) is represented by a couple of seasons within the time-frame 1736–1742 (Table 1) that are relatively well documented through some little-known librettos, predominantly ones today preserved in Ljubljana. These are mostly of serious operas together with their comic intermezzi.

A closer comparative analysis of some librettos (for the productions of *Arsace* of 1731 in Vicenza, 1737 in Venice, 1737 in Graz, and 1740 in Gorizia – Table 2 – and for the two *Rosmira* operas produced in consecutive years (1730 and 1740) in Graz and Ljubljana – Table 3) reveals that nearly all of the original arias were changed, probably to suit the capabilities of the available singers. This fact seems to indicate that the operas in question were pasticcios rather than settings by a single composer, even when only one man is named on the title-page. In fact, the productions of the Mingotti troupe are known to have been predominantly pasticcios with complementary music by its resident composer Paolo Scalabrini, as attested by some relatively recently discovered operatic scores of Pietro Mingotti's Hamburg productions from 1743 to 1748. Some of these were operas that had been produced previously in Graz and Ljubljana.

The repertory offered to the public was uniform, and in some cases the same operas were given during the same seasons, but with different performers and impresarios. Some of the productions also travelled from one centre to another, as, for example, in the case of a group of singers that commuted from Klagenfurt to Gorizia in 1740, or in some of the Mingotti productions that moved on from Graz to Ljubljana. The brothers Pietro and Angelo Mingotti, who established themselves in Graz in 1736, apparently never went them-

selves to Gorizia or Trieste; however, some of their singers (a typical example is Domenico Battaglini from Cortona), who were mostly veterans of the earlier, now disbanded troupe of Antonio Denzio, also appeared in Ljubljana, Klagenfurt and Gorizia.

In general, the operatic repertory produced in the 18<sup>th</sup> century directly reflected Venetian developments. *Opere serie* (many of them by Johann Adolf Hasse), comic intermezzi and, after 1764, above all *opere buffe* or *opere semi-serie* are all recorded as being produced at local theatres. Even though the presence of Italian opera within the Inner-Austrian lands is relatively copiously documented, the social and cultural aspects of this phenomenon, especially with regard to the circulation of impresarios and singers, have still not been studied closely.

The seasons described in this article constitute merely one of many demonstrations of the “tightly interwoven” character of the trade in Italian operatic productions during the 18<sup>th</sup> century, showing the importance of paying close attention to all locally available documentation in an attempt to assemble a realistic picture of both how Italian opera was disseminated and how it succeeded in fashioning a specific cultural climate, especially in the predominantly German-speaking regions, that ultimately, at the end of the century, gave a decisive impulse to the production of the first “national” operatic genres. Such studies may prove to be useful in addition for the purposes of a broader investigation into the migration of Italian opera from Italy to the North.



## POSKUS REKONSTRUKCIJE REPERTOARJA LATINSKIH CERKVENIH SKLADB NA KORU LJUBLJANSKE STOLNICE V ČASU DELOVANJA ANTONA FOERSTERJA (1868-1908)

ALEŠ NAGODE

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

**Izvleček:** Prispevek poskuša na podlagi skromnih ohranjenih virov rekonstruirati repertoar latinskih cerkvenih skladb na koru ljubljanske stolnice, ki je pomemben za razumevanje razvojnih tokov v slovenski cerkveni glasbi druge polovice 19. stoletja. Zbrani podatki kažejo, da pomeni Foersterjevo delovanje globok prelom s tradicijo in dosledno uveljavitev cecilijanskih načel.

**Ključne besede:** Anton Foerster, cecilijanstvo, repertoar

**Abstract:** The author attempts to reconstruct the repertoire of the Ljubljana cathedral choir, which is very important for understanding the developments in 19<sup>th</sup> century Slovenian church music. The gathered data show that Foerster's era was characterised by a deep breach of tradition and painstaking application of Cecilian principles.

**Keywords:** Anton Foerster, Caecilian movement, repertoire

Natančnejši vpogled v repertoar glasbenega kora ljubljanske stolnice pod vodstvom Antona Foersterja je za glasbenega zgodovinarja zanimiv iz več razlogov. V drugi polovici 19. stoletja so katoliško cerkveno glasbo zajele globoke in večplastne spremembe. Na eni strani se je znašla na obrobju zanimanja laiziranega sveta, ki je več pozornosti namenjal privlačnejšim ali politično bolj aktualnim glasbenim zvrstem. Po drugi strani pa je tudi navznoter doživljala soočanje različnih pogledov na pomen in vlogo cerkvene glasbe, značilnih za čas, ko se izčrpajo uveljavljeni estetski in organizacijski koncepti. Iskanje novih rešitev se je izražalo v največkrat konfliktnem sobivanju tako nasprotujočih si teženj kot so bile nostalgično ohranjanje reprezentativne cerkvene glasbe iz druge polovice 18. stoletja in iskanje »prave« cerkvene glasbe z romantičnim obnavljanjem srednjeveškega koralnega ter posnemanjem vokalne polifonije 16. stoletja, ali ustvarjanje sodobne, skrajno individualistično izpovedne cerkvene glasbe ob utilitarističnem postrazsvetljenskem zavračanju estetsko zahtevne cerkvene glasbe in propagiranju ljudskega petja.

Ljubljanska stolnica je skoraj idealna »točka opazovanja« teh sprememb v slovenskem prostoru, še zlasti če želimo vzpostaviti primerjavo s sočasnim razvojem v drugih katoliških deželah srednje Evrope. Njen kor je imel namreč za slovenski prostor izjemen formalen in simbolni pomen. Pomembno težo je njegovemu delovanju dajal formalni položaj cerkve v kateri je deloval. Brez dvoma je bila glasbena podoba bogoslužja v osrednji cerkvi škofije zgled in spodbuda manjšim mestnim in podeželskim cerkvam pri oblikovanju cerkvene glasbe. Hkrati pa je bil stolni kor tudi ustanova, ki se je ponašala z - za slovenske razmere

zelo redkim – slovesom večstoletnega neprekinjenega delovanja. V skoraj vsem tem času je po ambicijah in materialnih možnostih, večinoma pa tudi po poustvarjalnih dosežkih presegala vse druge podobne glasbene ustanove na Slovenskem.

Radij vpliva stolnega kora pa se ni ustavljal na mejah ljubljanske škofije. Ta se je v veliko manjši meri kot druge slovenske škofije srečevala z narodno obrambno problematiko in vsaj v cerkveni sferi navznoter doživljala razvoj primerljiv tistemu v drugih evropskih deželah. Kot škofijsko središče neformalne nacionalne – ali vsaj kulturne – prestolnice, je ljubljanska škofija – vsaj v zadevah cerkvene glasbe kot pretežno kulturnem vprašanju – vse močneje vplivala tudi na slovenska območja lavantinsko-mariborske in tržaško-koprske škofije ter goriške nadškofije. Ta vpliv je bil še močnejši spričo umeščenosti drugih slovenskih škofijskih središč (Maribor, Gorica, Trst) v narodnostno mešano, oz. ponekod celo večinsko tujejezično okolje. Posebej očitno se je to pokazalo z ustanovitvijo *Cecilijinega društva za ljubljansko škofijo*, ki je kljub formalnemu obstoju sorodnih društev v lavantinsko-mariborski in goriški diecezi s svojim delovanjem in članstvom dejansko zajelo celotno slovensko etnično ozemlje.

Pomembno pa k zanimivosti delovanja stolnega kora prispeva tudi njegov vodja – Anton Foerster. Z njim je umetniško vodenje te ustanove po dolgem času prevzela osebnost, ki se je ponašala z za slovenske razmere nadpovprečno glasbeno razgledanostjo in izobrazbo, hkrati pa se je zaradi globoke vernosti in pobožnosti zavedala tudi tiste dimenzije cerkvene glasbe, ki presega strokovno neoporečno opravljanje ustvarjalskih in poustvarjalskih nalog. Z njegovim prihodom se je – kljub materialno neugodnim razmeram, o katerih bomo spregovorili nekoliko kasneje – pravzaprav šele odprla možnost za vključitev delovanja stolnega kora v evropske cerkvenoglasbene tokove.

Delovanje stolnega kora v obravnavanem času do sedaj še ni bilo deležno bolj poglobljene znanstvene obravnave. Avtorji, ki so opazovali življenje in delo Antona Foersterja, so se večinoma le površno dotaknili tega, pravzaprav osrednjega dela njegovega glasbeniškega delovanja in so večino pozornosti – skladno z duhom časa – namenjali njegovemu ustvarjalnemu in poustvarjalnemu delu v posvetni glasbi.<sup>1</sup> Zato naše poznavanje delovanja stolnega kora v drugi polovici 19. stoletja močno zaostaja za vedenjem o delovanju te ustanove v prejšnjih stoletjih, ki je večinoma plod izčrpnih raziskav Janeza Höflerja.<sup>2</sup>

Nekoliko so k takemu stanju prispevali tudi skromni viri, ki so na razpolago za oblikovanje vpogleda v izvajani repertoar. Žal Foerster sam ni v celoti sledil praktičnim smernicam, ki jih je cecilijanska literatura priporočala organistom, namreč, naj skrbno inventarizirajo cerkveni arhiv, vodijo seznam izvajanih skladb in redno poročajo v strokovna glasila. Tako nimamo natančnega dnevnika izvajanega repertoarja, kakršnega je npr. vodil njegov naslednik Stanko Premrl, niti inventarja stolnega glasbenega arhiva v obravnavanem času. Foerster je le občasno poročal o izvajanem repertoarju v domačem in tujem tisku, pa še to le s površnimi navedbami.

Zares izčrpno je bilo le njegovo prvo poročilo, ki ga je leta 1876 sestavil za osrednje

<sup>1</sup> Članki v *Foersterjev zbornik*, ur. Edo Škulj, Ljubljana, Družina, 1998.

<sup>2</sup> Janez Höfler, *Tokovi glasbene kulture na Slovenskem od začetkov do 19. stoletja*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1970; Janez Höfler, *Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem*, Ljubljana, Partizanska knjiga, 1978; Janez Höfler, *Glasbena kapela ljubljanske stolnice 1800–1810*, *Muzikološki zbornik* 17/1 (1981), str. 7–21.



nemško cecilijansko glasilo *Musica sacra*.<sup>3</sup> Sestavek obsega popoln seznam z navedbami avtorjev in naslovov izvajanih skladb, ki je razčlenjen po različnih vrstah skladb (1. instrumentalne maše, 2. vokalne maše ali maše z orgelsko spremljavo, 3. maše za rajne, 4. moteti, 5. marijanske skladbe, 6. Te Deumi in 7. Tantum ergo).

Bistveno manj povedna so njegova poročila, ki jih je v naslednjih letih pošiljal reviji *Cerkveni glasbenik*. Razdelimo jih lahko v dve skupine. V letih 1882 (januar), 1886, 1891 in 1901<sup>4</sup> je poročal o celotnem repertoarju stolnega kora. Ta poročila so zelo površna in so očitno imela samo ta namen, da pokažejo doslednost izvajanja cecilijanskih načel in za slovenske razmere velik obseg repertoarja, ki ga je bil sposoben izvesti Foersterjev zbor. Bistvena pomanjkljivost je za današnjega opazovalca zlasti v tem, da v njih navaja le skupno število skladb v posamezni skupini in seznam imen izvajanih avtorjev, ne pa tudi naslovov izvajanih skladb. Iz primerjave poročil je jasno razvidno, da je Foerster v teku let, ki jih je preživel v stolniški službi, namenjal točni evidenci izvajanega repertoarja vedno manj pozornosti. Njegove navedbe so vedno bolj nezanesljive, saj se v kasnejših poročilih zadovoljuje z vedno bolj površnimi ocenami števila izvajanih skladb (npr. »jako veliko«, »ok.«, »več kot« ipd.), pa tudi seznam skladateljev je vedno manj natančen. Če navaja leta 1882 skoraj vse izvajane avtorje – kar se da ugotoviti iz poskusa rekonstrukcije – se leta 1891 omeji le na številčne podatke in navajanje t. i. »starejših« avtorjev (16. in 17. stol.). Leta 1901 se popolnoma odpove navajanju avtorjev manjših cerkvenih skladb (motetov), ki seveda predstavljajo najštevilnejšo skupino.

Drugo skupino poročil predstavljajo dopisi iz let 1880, 1882 (maj), 1883 in 1887,<sup>5</sup> ki prinašajo pregled izvajanih skladb v velikonočnem tednu (1880, 1882, 1883) oz. božičnih praznikih (1887). Ta poročila so doslednejša, saj navajajo celovit pregled glasbe izvajanje pri določeni bogoslužni slovesnosti, z navedbami avtorjev skladb in naslova oz. funkcije, ki so jo v obredju imele (gradual, ofertorij, ipd.).

Iz omenjenih poročil lahko izluščimo okvirne podatke o izvajanjem repertoarju, ki so zbrani v tabelah 1 in 2. Tabela 1 (gl. str. 101) prinaša pregled skupnega števila izvajanih skladb v posamezni skupini. Podatki za leta 1882, 1886, 1891 in 1901 so povzeti po Foersterjevih navedbah, primerjalni številčni podatki za leto 1876 pa so pridobljeni s štetjem, na podlagi objavljenega seznama izvedenih skladb. V tabeli 2 (gl. str. 103) so zbrani avtorji in naslovi skladb, ki jih je bilo možno z večjo ali manjšo zanesljivostjo identificirati. Podobno kot v virih so razdeljeni v več skupin (Maše, Requiemi, Moteti, Tantum ergo, Te Deum). Delitev v skupine je v primerjavi z viri nekoliko poenostavljena, saj je to omogočilo lažjo ureditev in primerjavo podatkov za posamezna leta. Imena avtorjev in naslovi skladb so navedeni z v virih prevladujočo obliko, vsi avtorjevi dodatki so v oglatem oklepaju. Podatki za leto 1876 so prevzeti iz Foersterjevega seznama, ki navaja avtorje in naslove izvajanih skladb. Prav

<sup>3</sup> Anton Förster, Aufführungen des Domchores zu Laibach in Krain (Österreich) seit Juli 1868 bis August 1876, *Musica sacra* 9 (1876), str. 101–102.

<sup>4</sup> Iz Ljubljane, *Cerkveni glasbenik* 5 (1882), str. 5–6. Iz Ljubljane, *Cerkveni glasbenik* 9 (1886), str. 56; Ljubljana, *Cerkveni glasbenik* 14 (1891), str. 79; Iz Ljubljane, *Cerkveni glasbenik* 24 (1901), str. 38.

<sup>5</sup> V Ljubljani, *Cerkveni glasbenik* 3 (1880), str. 30; Iz Ljubljane, *Cerkveni glasbenik* 5 (1882), str. 37–38; Iz Ljubljane, *Cerkveni glasbenik* 6 (1883), str. 28–29; Iz Ljubljane, *Cerkveni glasbenik* 10 (1887), str. 4–5.

tako so popolnoma zanesljivi podatki o skladbah, izvedenih v velikonočnih oz. božičnih praznikih v letih 1880, 1882, 1883 in 1887. Ostali v tabeli navedeni podatki (torej o izvajanju posameznih skladb v letih 1882, 1886, 1891 in 1901) temeljijo na avtorjevih domnevah, zato so v tabeli postavljeni v oglati oklepaj. Te domneve temeljijo zlasti na opazovanju znanih podatkov, ki kažejo, da je bil izbor izvajanih skladb sorazmerno stalen. Pomembna pomoč pri identifikaciji nekaterih skladb in povečanju zanesljivosti omenjenih domnev je bil tudi rokopisni inventarni popis notnega arhiva stolnega kora, ki sta ga je leta 1944 sestavila Venceslav Snoj in p. Alojzij Mav.<sup>6</sup> Lahko namreč domnevamo, da izbor v njem navedenih starejših cecilijanskih skladb v grobih obrisih predstavlja stanje ob Foersterjevem odhodu, saj se fond tovrstnih skladb pod njegovimi nasledniki ni več bistveno povečeval (oz. celo nasprotno, bil je izločen kot neuporaben za vsakodnevno rabo).

Podatki o izvajanih skladbah so dopolnjeni z navedbo števila neidentificiranih skladb v posamezni skupini. Ta števila so gotovo okvirni pokazatelj zanesljivosti rekonstruiranega izbora skladb. Medtem ko se delež neugotovljenih del pri večini skupin giblje od 0 do 30%, je občutno večji zlasti pri motetih. To moramo pripisati zlasti dejstvu, da je Foerster številne manjše skladbe – zlasti mašne proprije – črpal iz večjih zbirk tovrstnih skladb (svoje lastne *Gradualia, tractus et sequentiae*, op. 54, Ljubljana 1893 (samozaložba) ali *Lauda Sion*, ur. Emil Nickl) in da njihovih naslovov in avtorstva ni dosledno navajal.<sup>7</sup> Nekatera od neprepznanih del lahko iščemo med skladbami avtorjev, ki so v poročilih zastopani z neidentificiranimi skladbami (navedeni so na koncu tabele 2), ali med deli starocecilijanskih avtorjev vsebovanih v že omenjenem popisu stolnega arhiva iz leta 1944. Vsekakor nepopolnost in hipotetičnost rekonstruiranega seznama del zmanjšuje možnost podrobnega opazovanja izvajanega repertoarja (npr. katera dela posameznega skladatelja so bila v katerem letu izvedena, ipd.), kljub temu pa dajejo tako urejeni podatki dovolj podlage za oblikovanje vedenja o temeljnih potezah izvajanega repertoarja.

Leta 1868, ko je Foerster nastopil službo regensa chori stolne cerkve, so v slovenskem časopisju že celih dvajset let tekle razprave o nujno potrebni reformi cerkvene glasbe. Tudi nekatere ideje, ki so kasneje postale jedro cecilijanskega programa, niso bile nikakršna novost. Dejansko so vsi vodilni v Ljubljani delujoči glasbeniki tako ali drugače delali prve korake v tej smeri. Kamilo Mašek je v reviji *Cäcilia* objavljal navodila za organiste, ki naj bi pomagali pri liturgično pravilnem izvajanju petja, hkrati pa opozarjal na skladatelje 16. in 17. stoletja, postavljaj njihove skladbe za zgled primerne cerkvene glasbe in s tem utrjeval nove historistične poglede.<sup>8</sup> Stolni kor je že v času Gregorja Riharja nakupoval temeljne nemške cecilijanske izdaje in ob posebnih priložnostih izvajal dela vokalne polifonije 16. stoletja.<sup>9</sup> Tudi Anton Nedved je večkrat opozoril na neurejenost cerkveno-glasbenih razmer.<sup>10</sup>

<sup>6</sup> Hrani ga arhiv kora ljubljanske stolnice.

<sup>7</sup> Iz Ljubljane, *Cerkveni glasbenik* 24 (1901), str. 38.

<sup>8</sup> Biografische Skizzen berühmter Kirchen-Tondichter, *Cäcilia* 1 (1857/58), str. 34, 52, 121, 2 (1859), str. 7, 29–30.

<sup>9</sup> Viktor Steska, Glasbeni inventar stolnega kora v Ljubljani pod Gregorjem Riharjem, *Cerkveni glasbenik* 51 (1928), str. 113–119; Aleš Nagode, Starejše slovensko cecilijanstvo in Gregor Rihar, *Muzikološki zbornik* 34 (1998), str. 89–99.

<sup>10</sup> Nedved naj bi pri pouku učiteljskih pripravnikov glede prevlade Riharjevih skladb izjavil: »Diesem Elende in Krain muß ein Ende gemacht werden!« in »... möglich, daß Rihar Verdienste um den

Zato ne preseneča, da so se dejavna prizadevanja za reformo cerkvene glasbe v ljubljanski stolnici začela takoj po Foersterjevem prihodu. Stolni prošt Janez Z. Pogačar je že naslednje leto izdal javno okrožnico,<sup>11</sup> ki je predstavila načrt za izboljšanje cerkvene glasbe v ljubljanski stolnici. Skladno s cecilijanskimi načeli je posebno pozornost namenil glasbi pri petih (latinskih) mašah, pri katerih naj bi se v bodoče strogo upoštevali vsi cerkveni predpisi in odstranile vse v desetletjih uveljavljene »razvade«. V glasbenem pogledu se avtor – sklicujoč se na avtoriteto vodilnih cecilijancev Franza Witta, Carla Proskeja in Ignaza Oberhoferja – zavzema za odstranitev klasicističnega in zgodnjeromantičnega vokalno-instrumentalnega cerkvenega repertoarja. Ta je po njegovem mnenju neprimeren, saj naj bi nastajal v času največjega propada cerkvene glasbe, čigar vplivu se niso mogli izogniti niti velikani, kot so bili Haydn, Mozart in Beethoven. Nadomestila naj bi ga cecilijanskim idealom ustrezna dela, predvsem gregorijanski koral, vokalna polifonija 16. in 17. stoletja ter v duhu obeh komponirana, torej predvsem cecilijanska sodobna cerkvena glasba. Za izvajanje novega repertoarja je okrožnica predvidevala povečanje pevskega zbora, ki bi s tem postal ansambel, ustrezen zvočnemu idealu 19. stoletja. Zgornje glasove naj bi – po končanem pevskem šolanju – izvajali deški pevci, ki bi za svoje sodelovanje prejeli tudi honorar.

Drugi del, ki se posveča predvsem materialni plati načrtovane reforme, pa razkriva še drugo plat okrožnice. Njena objava je bila namreč predvsem poskus, da bi po zgledih iz tujine za vzdrževanje cerkvene glasbe v stolnici pridobili materialno podporo javnosti. Cerkev sama oz. stolni kapitelj, ki je bil zadolžen za vzdrževanje stolnice in bogoslužja v njej, ni več razpolagal s sredstvi, ki so še v 18. stoletju omogočala vzdrževanje znatnega vokalno-instrumentalnega ansambla. Ta sredstva, izgubljena predvsem v času jožefinskih reform in francoske okupacije, so želeli nadomestiti z ustanovitvijo društva, katerega prispevki bi vzdrževali pomembnosti cerkve primerno izvajalsko telo.

Finančni del načrta ni imel uspeha, saj cilji cecilijanske reforme očitno niso navdušili ljubljanskega občinstva. To pa ni ustavilo Foersterjevih prizadevanj za izvedbo reforme. Uspelo mu je celo sestaviti deški zbor, ki je sprva štel 50 pevcev, vendar je ta kmalu zamrl.<sup>12</sup> Foerster se je zato odločil za drugačno pot. Zbral je številčno precej skromnejši ljubiteljski pevski zbor, ki je nato v nespremenjenem obsegu (20–30 članov) deloval vse do njegove upokojitve leta 1908.<sup>13</sup> Z njim je v nekaj naslednjih letih do te mere preobrazil repertoar, da se je lahko leta 1876 z dopisom, v katerem je popisal svoje dosežke, predstavil evropski cecilijanski javnosti.

Če poskušamo primerjati Foersterjev repertoar iz leta 1876 z repertoarjem njegovih predhodnikov, naletimo zopet na omejitve, ki jih predstavljajo izredno skopi viri. Edina možnost za vpogled v izvajani repertoar pred Foersterjevim prihodom (1868) je zato inventarni popis stolnih muzikalij, ki je bil izdelan leta 1865, torej po smrti Gregorja Riharja

---

Kirchenmusik hatte!». Njegov poskus, da bi leta 1865 nadomestil petje Riharjevih štiriglasnih antifon pri večernicah z enoglasnimi, verjetno koralnimi, je naletel na ostre reakcije v celovškem Slovencu in Novicah, ki so ta poseg imenovali »kolosalna predrznost«. *Slovenec* 1 (1865), str. 99. *Novice* 23 (1865), str. 123.

<sup>11</sup> *Triglav* 4 (1869), str. 4–6.

<sup>12</sup> Andrej Karlin, *Spominska knjižica*, Ljubljana, Cecilijino društvo, 1902, str. 6.

<sup>13</sup> Ljubljana, *Cerkveni glasbenik* 14 (1891), str. 79.

in v času delovanja njegovega nečaka Gregorja Riharja ml.<sup>14</sup> Če torej Foersterjevo poročilo iz leta 1876<sup>15</sup> primerjamo z omenjenim popisom, lahko ugotovimo, da je novi vodja v repertoar vključil le redke starejše skladbe. Če poskušamo to predstaviti s številkami: iz starejšega časa je bila pri Foersterju le 1 od 33 maš, 1 od 8 maš za rajne, 5 od 218 motetov in nobena skladba iz drugih zvrsti. Če upoštevamo, da je bilo v stolnem arhivu pred Foersterjevim prihodom že 250–300 skladb, lahko ugotovimo, da je bila prenova izvajanega repertoarja temeljita.

Tako globok rez je bil brez dvoma posledica več vzrokov. Verjetno je k temeljitosti reforme prispevalo tudi dejstvo, da je Foerster svoj ansambel izoblikoval skoraj na novo. Repertoar je moral tako oblikovati iz nič, zato se mu ni bilo treba upirati niti skušnjavi, da bi si delo olajšal s prevzemanjem že naučenih skladb. Njegova reformistična naravnost je tako lahko prišla v polnosti do izraza. Že površen pogled na inventarni popis stolnih muzikalij nam pokaže, da je bila glavnina v njem vsebovanega repertoarja za Foersterja popolnoma nesprejemljiva. Vsebuje namreč predvsem skladbe, ki so daleč v 19. stoletje ohranjale značilnosti klasicistične vokalno-instrumentalne cerkvene glasbe. Z največjim številom skladb zastopani tuji (Anton Diabelli, Joseph Eybler, Joseph Haydn, Johann B. Schiedermayr) in domači avtorji (Leopold F. Schwerdt, František B. Dussik, Joseph Miksch, deloma tudi Gašper Mašek) so predstavljali prav tisti repertoar, ki ga je načrtovana reforma hotela odstraniti. Izmed starejših muzikalij je prevzel le redka samostojna dela. Njihove avtorje lahko po pravilu uvrstimo med predhodnike cerkvenoglasbene reforme, ki so že v prvi polovici 19. stoletja v svojih skladbah vsaj deloma anticipirali cecilijanska načela. Bernhard Hahn se je odkrito zavzemal za uvajanje historističnega repertoarja, Ambros Rieder, ki je preučeval dela Kirnbergerja, Marpurga in Fuxa, in Gašper Mašek pa sta se vsaj v nekaterih svojih skladbah približala novemu stilnemu idealu. Zmernejšo, v sodobnost naravnano cerkveno glasbo 19. stoletja predstavljajo v svojem času zelo priljubljeni češki skladatelj Joseph Blachak, Joseph Ferdinand Kloss in Heinrich Graf von Bombelles. Iz starejšega gradiva je Foerster brez dvoma uporabil tudi Proskejevo zbirko *Musica divina*, iz katere je črpal številne skladbe avtorjev 16. in 17. stoletja, ki jih je na stolnem kora izvajal v naslednjih letih. Pri tem pa se postavlja vprašanje, v kakšni meri lahko dela te zbirke prištevamo v riharjanski repertoar. Sama nabava zbirke namreč ne pomeni tudi, da so v njej vsebovana dela dejansko tudi izvajali. Dokazov za številnejše izvedbe tovrstnega repertoarja pred 1868 pa zaenkrat ne poznamo.

Pomemben delež med v novi repertoar uvrščenimi skladbami predstavljajo dela skladateljev 16. stol. ali v stile antico komponirane skladbe skladateljev 17. in 18. stoletja. Teh je manj med večjimi glasbenimi oblikami, npr. samo dve maši (D. Cannicciari in H. L. Hassler), več pa med moteti, kjer najdemo dela skladateljev kot so G. P. da Palestrina, T. L. de Victoria, G. Allegri, A. Antonelli, C. Casciolini, B. Cordans, J. Gallus, Janez IV. Portugalski, G. Olivieri, G. O. Pitoni, A. Scarlatti, G. Turini, L. Grossi da Viadana, A. Lotti in G. B. Martini. Foersterjevo poseganje po tovrstnih delih je razumljivo, saj je bila glasba v slogu vokalne polifonije 16. stol. – oz. slogu, za katerega so v 19. stoletju menili, da je slog 16. stoletja – ob gregorijanskem koralu ideal primerne cerkvene glasbe. Kljub temu, da

<sup>14</sup> Viktor Steska, Glasbeni inventar stolnega kora v Ljubljani pod Gregorjem Riharjem, *Cerkveni glasbenik* 51 (1928), str. 113–119.

<sup>15</sup> Anton Förster, Aufführungen des Domchores zu Laibach in Krain (Österreich) seit Juli 1868 bis August 1876, *Musica sacra* 9 (1876), str. 101–102.

predstavljajo tovrstna dela po številu, še bolj pa po obsegu le drobce celotnega repertoarja, pa pomeni njihovo kontinuirano izvajanje prvi poskus oživljanja historičnih glasbenih del v slovenskem okolju. Ta dejavnost se je še intenzivirala v naslednjih letih, zlasti z izvedbami večjih Gallusovih (*Missa Elisabeth Zachariae*, 1891) in Palestrinovih (ena od maš, verjetno *Missa Papae Marcelli*, 1901) del.

Pretežna glavnina del, sprejetih v repertoar do leta 1876, pa je delo skladateljev, ki so bili tako ali drugače povezani z nemškimi ali češkimi cecilijanskim gibanjem. Pri tem je zastopan cel prerez kompozicijskih rešitev, s katerimi so ti skladatelji iskali srednjo pot med sodobnim glasbenim stavkom in zahtevami cerkvenoglasbene reforme. Z velikim številom avtorjev in del je zastopana smer, ki je poskušala uresničiti ideal prave cerkvene glasbe s posnemanjem historičnih vzorov. Mednje sodijo zlasti Karl Greith, Michael Haller, F. Koenen, Johann Kaspar Ett, Ferdinand Schaller, Johann Schweitzer in predvsem duhovni vodja nemškega cecilijanstva Franz X. Witt (če naštejemo le najpomembnejše). V to skupino lahko vsaj z nekaterimi deli uvrstimo tudi Antona Foersterja samega, ki se je zlasti pri ustvarjanju manjših cerkvenih skladb na latinska besedila rad opiral na historične zglede. Enako močna je skupina skladateljev, ki so sodobni glasbeni stavek prilagodili cecilijanskim merilom – in s tem v veliki večini ustvarjali plehko, nepomembno porabno glasbo. Med temi avtorji so iz nemškega prostora najpomembnejši Bernhard in Johann Georg Mettenleiter ter G. H. Stehle, močno pa je zastopana tudi zgodnjececilijanska ustvarjalnost češkega prostora, h kateri so prispevali Alois Jelen, Johann Krejčí, Jan K. Knahl, Leopold Eugen Mechura, Johann B. Müller in Joseph Gregor Zangl.

Tretjo skupino predstavljajo skladatelji, ki so se pri ustvarjanju svojih cerkvenih skladb najbolj približali sodobnemu glasbenemu stavku ter si s tem v nekaterih primerih nakopali tudi nasprotovanje bolj strogih cecilijanskih kritikov. Izmed njih so v repertoarju zastopani predvsem Gottfried Preyer, Moritz Brosig, Johann K. Aiblinger in Franz Liszt. Z nekaj osamljenimi skladbami je zastopanih tudi nekaj skladateljev iz druge polovice 18. stol. (J. Haydn, W. A. Mozart, L. Hoffmann) pa tudi sodobni skladatelji, ki se niso prvenstveno posvečali ustvarjanju cerkvene glasbe (G. Meyerbeer, F. Mendelssohn-Bartholdy). Vsa v repertoar vključena dela teh skladateljev pripadajo tistim nekaj osamljenim skladbam iz njihovega opusa, ki so ustrezale merilom cecilijanskih kritikov. Njihovo siceršnje cerkvenoglasbeno ustvarjanje pa je po večini zadela anatema necerkvenosti.

**Tabela 1**

Kategorija	1876	1882	1886	1891	1901
<b>Maše</b>	[31]	[42]	53	60	70+
– Instrumentalne	[15]	18			
– Vokalne	[16]	24			
<b>Requiem</b>	[8]	10	11	13	15
<b>Moteti</b>	[137+]	234	308	»jako veliko«	200
– marijanski	[28]				
– ostali	[109+]				
<b>Tantum ergo</b>	[45]	70	67		90
<b>Te Deum</b>	[6]	8	9	10	13

Če poskušamo iz skupih podatkov izluščiti razvoj repertoarja v naslednjih letih, lahko ugotovimo predvsem to, da se je število izvajanih skladb neprestano povečevalo (gl. tabelo 1). Vprašanje ostaja, v kolikšni meri lahko iz večjega števila sklepamo na dejansko širitev repertoarja. Iz celote zbranih podatkov dobimo namreč vtis, da je Foerster z navajanjem velikih števil želel pokazati predvsem obseg v preteklih letih opravljenega dela in manj dejansko število trenutno (npr. v zadnjem letu) izvajanih skladb. Zato števila verjetno vsebujejo vse do datuma poročila izvajane skladbe, torej tudi tiste, ki so bile iz repertoarja iz različnih razlogov izločene. Posebej nepoveden je podatek o izvajanih motetih. Mednje prišteva Foerster vse manjše cerkvene skladbe (skladbe za mašne proprije, antifone, Vidi aquam, Asperges me, itd.), pri čemer ni jasno, ali števila vključujejo tudi koralno izvedene speve.

Izbor izvajanih skladb je ostajal v temeljnih potezah dejansko skozi ves čas Foersterjevega delovanja na stolnem koru enak. Sezname izvajanih skladateljev v različnih poročilih se spreminjajo le malo, pa še takrat ne moremo z gotovostjo določiti, ali gre za spremembe v repertoarju ali za površnost pri navajanju. Podatki o repertoarju, izvajanjem v času velikonočnih praznikov, kažejo, da je izbor skladb celo ob tako pomembni in opazni priložnosti ostajal iz leta v leto enak. Taka stabilnost repertoarja je razumljiva. Izvajanje večglasnih uglasbitvev liturgičnih spevov, potrebnih pri slovesnih mašah in drugih bogoslužnih priložnostih, za vse nedelje in praznike v cerkvenem letu, je bila sorazmerno velika naloga za izvajalsko telo, ki je delovalo na ljubiteljski osnovi. To je vsekakor omejevalo morebitne Foersterjeve težnje, da bi liturgično vlogo cerkvenega petja nadgrajeval še z umetniškimi ambicijami. Obenem pa je bil že sicer iz cecilijanskih vrst deležen občasnih kritik, da spreminja bogoslužje v koncertne nastope.

Kljub temu lahko vendar opažamo drobne, vendar vsebinsko značilne spremembe, ki so se odvijale predvsem v času med letoma 1876 in 1882. V tem obdobju so iz repertoarja izginila predvsem dela številnih skladateljev, katerih najpomembnejše ustvarjalno obdobje sodi v prvo polovico 19. stoletja. Tako so bili izločeni skoraj vsi skladatelji, katerih dela so bila v arhivu stolnega kora pred Foersterjevim prihodom (J. Blachak, H. von Bombelles, J. Kloss, G. Mašek, A. Rieder), pa tudi številni drugi, ki so bili zastopani z večinoma po eno ali dvema skladbama (K. Doblhof-Dier, E. Frey, R. Führer, H. G. Götz, K. Jaspers, B. Kothe, C. G. Lickl, L. E. Mechura, F. Mendelssohn, G. Meyerbeer, J. B. Müller, R. Musiol, Ch. H. Rieder, G. V. Röder, F. X. Schmidt, J. Seiler, J. Stern, J. B. Sturm, I. Traumichler in H. Vollmar). Med njimi so bili celo taki avtorji, ki so v svojem času veljali za začetnike cerkvenoglasbene reforme (npr. K. L. Drobisch). Na drugi strani se je povečalo število izvajanih skladb že poprej zastopanih vodilnih cecilijanskih avtorjev, po letu 1886 pa so bili v repertoar vključeni tudi mlajši nemški (J. Gruber, J. Renner, K. Santner, I. Mitterer, B. Stein), češki (J. N. Škroup, F. Z. Skuhersky) in slovenski cecilijanski ustvarjalci (J. Lavtizar, I. Hladnik, p. H. Sattner). Tudi pri teh, na novo vključenih skladbah so zastopane vse smeri cecilijanske ustvarjalnosti, vendar je opazna številčna premoč tiste, ki se je nagibala k približevanju sodobnemu glasbenemu jeziku (J. Gruber, K. Santner, J. N. Škroup). Malenkostno se je povečal tudi izbor del avtorjev iz 16. stoletja (Palestrina, Gallus).

Če poskušamo na koncu strniti naše ugotovitve o temeljnih potezah izvajanega repertoarja na koru ljubljanske stolnice v času Foersterjevega rektorovanja, lahko ugotovimo, da se nakazujeta dve dokaj jasno ločeni obdobji. V prvem, ki traja od nastopa

službe 1868 do ok. leta 1876, je Foerster z novooblikovanim zborom naštudiral velikanski repertoar skladb na latinska besedila, ki je bil potreben za izvajanje z liturgičnimi predpisi skladne cerkvene glasbe. Pri tem se je dokaj uravnovešeno opiral na tri vire:

- a) na produkcijo prve polovice 19. stoletja, zlasti na avtorje, ki so si že v tem času prizadevali za resnobnejšo cerkveno glasbo. Pri tem so imeli očitno pomembno vlogo njegovo šolanje in stiki z domovino, saj najdemo med zastopanimi skladatelji nesorazmerno veliko skladateljev, ki so delovali na Češkem,
- b) na historični repertoar skladb 16. in 17. stol., ki je ob koralu veljal za ideal cerkvene glasbe (deloma jih je črpal iz zbirke *Musica sacra*, ki je bila ob njegovem prihodu že v arhivu stolnega kora). S tem je slovenski javnosti prvič predstavil številna dela historičnega repertoarja in – čeprav v strogo funkcionalno omejeni vlogi – prispeval k oživitvi glasbe preteklih stoletij,
- c) na zgodnjo cecilijansko produkcijo, ki jo je propagiralo zlasti nemško strokovno časopisje in katero je bogato dopolnil tudi s svojimi deli. Pri tem je pokazal izredno širino, saj se ni priključil nobeni od smeri, ki so se izoblikovale znotraj cecilijanskega gibanja.

V letih, ko se je tudi na Slovenskem močneje razmahnilo cecilijansko gibanje in dobilo tudi trdnejši organizacijski okvir (po 1877), je tudi repertoar stolnega kora, najpomembnejše tovrstne ustanove, doživljal – ob sorazmerni stalnosti – nekaj sprememb. Foerster si je prizadeval za njegovo dokončno uskladitev s cecilijanskimi merili ter je zato izločil precejšnji del skladb avtorjev iz prve polovice 19. stoletja. Nadomestile so jih predvsem skladbe skladateljev, ki so bili tesno povezani s cecilijanskim gibanjem. V zadnjih letih (po 1901) lahko zaznamo nekoliko večjo naklonjenost naprednejšim skladateljem münchenskega in avstrijskega kroga, kar sovпада s postopnim opuščanjem ozkosrčnih starocecilijanskih meril ter uveljavitvijo mladocecilijanskih idej in repertoarja v slovenskem prostoru. Tako stanje je ostajalo nespremenjeno vse do njegovega odhoda leta 1908.

**Tabela 2**

		1876	VEL. NOČ 1880	ZAČ. 1882	VEL. NOČ 1882	VEL. NOČ 1883	1886	BOŽIČ 1887	1891	1901
<b>Maše</b>										
Bauer[, Joseph]	[Neznana maša]						[X]			X
Benz, J[ohann] B[aptist]	Missa [»O clemens, o pia«] v F-duru, op. 8	X		[X]		X	[X]			[X]
Benz, J[ohann] B[aptist]	Missa s. Caeciliae, op. 15	X	X	[X]			[X]	X		[X]
Bröer, E[rnst]	Maša št. 6 v C-duru*	X		[X]			[X]			[X]
Brosig, M[oritz]	Maša v f-molu, op. 31*	X		[X]			[X]			[X]
Brosig, M[oritz]	Missa IV					X	[X]			[X]
Cannicciari[, D.]	[Missa in a]									[X]
Ett, [Joseph] Kasp[ar]	Koralna maša z orglami	X		[X]			[X]			[X]
Foerster, A[nton]	Missa s. Caeciliae		X	[X]			[X]	X		[X]

		1876	VEL. NOČ 1880	ZAČ. 1882	VEL. NOČ 1882	VEL. NOČ 1883	1886	BOŽIČ 1887	1891	1901
Foerster, Ant[on]	Slavnostna maša, op. 25 (z instrumenti)							X		[X]
Förster [=Foerster], A[nton]	Maša v C-duru	X		[X]			[X]			[X]
Förster [=Foerster], A[nton]	Missa in a	X		[X]			[X]			[X]
Förster [=Foerster], A[nton]	Maša v G-duru »Ex variis canticis«	X		[X]			[X]			[X]
Förster [=Foerster], A[nton]	Missa s. Aloysii v D-duru (moški zbor)	X		[X]			[X]			[X]
Förster, Jos[eph]	Maša s. Adalberti, op. 31	X		[X]			[X]	X		[X]
Gallus, Jacobus	Missa Elisabeth Zachariae (priř. Foerster)									[X]
Greith, Karl	Maša v D-duru	X	X	[X]			[X]			[X]
Greith, Karl	Maša v F-duru, op. 13	X		[X]			[X]			[X]
Greith, Karl	Missa s. Josephi, op. 16	X		[X]		X	[X]			[X]
Greith, Karl	3. koralna maša	X		[X]			[X]			[X]
Greith, Karl	4. koralna maša, op. 10	X		[X]			[X]			[X]
Gruber[, Joseph]	[Neznana maša]									X
Hahn, B[ernhard]	Maša št. 3 v a-molu*	X		[X]			[X]	X		[X]
Hahn, B[ernhard]	Maša št. 4 v C-duru*	X		[X]			[X]			[X]
Haller, Michael	[Neznana maša]						[X]			X
Hasler, Joh[ann = Haßler, Hans Leo]	Missa secunda	X		[X]			[X]			[X]
Hladnik[, Ignacij]	[Missa solemnis op. 38]									[X]
Horack, W[enzel] E[manuel]	Maša št. 6 v d-molu*	X		[X]			[X]			[X]
Hribar[, Angelik]	[Missa »Tota pulchra es, Maria«]									[X]
Jaspers, K[arl]	Missa B. M. V. consol. afflict.	X		-			-			-
Joos, O[swald]	[Missa in D, op. 11]						[X]			[X]
Kaim, Ad.	Missa s. Caeciliae		X	[X]			[X]			[X]
Kaim, Ad.	Missa »Jesu redemptor«	X		[X]	X		[X]			[X]
Kempter, Karl	Maša v D-duru*	X		[X]			[X]			[X]
Koenen, F.	[Neznana maša]						[X]			X
Krawutschke[, Rob.]	[Missa de ss. Nomine Jesu]						[X]			[X]
Krenn, Fr[anz]	Maša v a-molu, op. 40 *	X					[X]			-
Mettenleiter, B[ernhard]	Maša op. 15, »Preis-Messe«	X		[X]			[X]			[X]
Mitterer, Ignaz	[Neznana maša]									X
Nešvera, Josef	[Missa in hon. s. Friderici, op. 60]									[X]
Palestrina	[Neznana maša]									X



A. Nagode: Poskus rekonstrukcije latinskih cerkvenih skladb na koru ljubljanske stolnice ...

		1876	VEL. NOČ 1880	ZAČ. 1882	VEL. NOČ 1882	VEL. NOČ 1883	1886	BOŽIČ 1887	1891	1901
Rampis, P.	Missa Cuniberti (prirejena za instrumentalno spremljavo)	X		[X]	X		[X]			[X]
Rampis, P.	Missa s. Wilibaldi (za 3 moške glasove)	X		[X]			[X]			[X]
Santner, K[arl]	[Neznana maša]						[X]			X
Schaller, F[erdinand]	Missa »Salve Regina«			[X]	X		[X]			[X]
Schöpf, [Franz]	Missa s. Caeciliae			[X]	X		[X]			[X]
Schweitzer, J[ohann]	Missa ss. angelorum custodum				X		[X]			[X]
Skuhersky, F[rantišek Zdenek]	[Neznana maša]									X
Stehle, G. E.	Preismesse »Salve regina«	X		[X]			[X]			[X]
Stein, B[runo]	[Neznana maša]									X
Škroup, J[an Nepomuk]	Missa IV				X	X	[X]			[X]
Škroup, J[an Nepomuk]	[Missa I in g ali Missa II in B]					X	[X]			[X]
Uhl, Fel[ix]	Missa op. 8 v F-duru	X		[X]			[X]			[X]
Witt, Fr[anz X.]	Maša »Exultet«, op. 9	X		[X]			[X]	X		[X]
Witt, Fr[anz X.]	Missa s. Luciae, op. 11	X		[X]			[X]			[X]
Witt, Fr[anz X.]	Missa op. 18 »s. Augustini«	X		[X]			[X]			[X]
Zangl, Jos[eph Gregor]	Maša v C-dur, op. 29	X		[X]			[X]			[X]
	<b>Število neidentificiranih maš **</b>			<b>8</b>			<b>8</b>		<b>60</b>	<b>&gt;15</b>
<b>Requiem</b>										
Bauer[, Joseph]	[Requiem]						[X]			[X]
Bibl, R[udolf]	[Requiem in d, op. 84]									[X]
Ett, [Joseph Kasp[ar]	Koral z orglami	X		[X]			[X]			-
Förster [=Foerster], A[nton]	Requiem v d-molu[, op. 20]	X		[X]			[X]			[X]
Greith, Karl	Requiem za 1 glas z orglami [op. 15] (prirejeno po njegovi orgelski zbirki)	X		[X]			[X]			[X]
Gruber[, Josef]	[Requiem V. in g, op. 150]									[X]
Haller[, Michael]	[Requiem in Es]						[X]			[X]
Hladnik[, Ignacij]	[Requiem in F, op. 2]									[X]
Hribar[, Angelik]	[Requiem in a]			[X]			[X]			[X]
Maschek, Kasp[ar =Mašek, Gašper]	Requiem v d-molu[, op. 97]*	X		-			-			-
Maschek, Kasp[ar =Mašek, Gašper]	Requiem v g-molu*	X		-			-			-

		1876	VEL. NOČ 1880	ZAČ. 1882	VEL. NOČ 1882	VEL. NOČ 1883	1886	BOŽIČ 1887	1891	1901
Mettenleiter, B[ernhard]	Requiem v F-duru*	X		[X]			[X]			[X]
Obersteiner[, Johann]	[Requiem in F]			[X]			[X]			[X]
Panny, Jos[eph]	Requiem in Es-duru, op. 21	X					-			[X]
Renner[, Josef]	[Requiem III in D, op. 43]						[X]			[X]
Santner[, Karl]	[Requiem in a]						[X]			[X]
Schenck, A[lbert] D[avid]	Requiem v d-molu	X		[X]			[X]			[X]
Stein[, Bruno]	[Requiem]									[X]
	<b>Število neidentificiranih requiemov**</b>			<b>2</b>			<b>1</b>		<b>13</b>	<b>0</b>
<b>Moteti</b>										
Aiblinger, [Johann] Kasp[ar]	Jubilate (5 gl.)	X		[X]			[X]			
Aiblinger, [Johann] Kasp[ar]	Veni Sancte Spiritus (5 gl.)	X		[X]			[X]			
Aiblinger, [Johann] Kasp[ar]	Ave Maria v a-molu (6 gl.)	X		[X]			[X]			
Aiblinger, [Johann] Kasp[ar]	Assumpta est (3 gl.)	X		[X]			[X]			
Allegri, Gr[egorio]	Miserere (dvozborsko)	X	X	[X]		X	[X]			
Anonimni	O salutaris hostia							X		
Antonelli, Abundio	Quem vidistis	X		[X]			-			
Baini[, Giuseppe]	Panis angelicus (3 gl.)	X		[X]			-			
Benz, J[ohann] B[aptist]	Šest motetov op. 10 - Tecum principium - Hodie	X		[X]			[X]	X X		
Blachak, Joh. [=Jo- seph]	Christus natus, op. 10 (5 gl. z orglami)	X		-			-			
Bombelles, H. Gr. von	Ave Maria	X		-			-			
Bombelles, H. Gr. von	Memorare	X		-			-			
Brosig, Mor[itiz]	Veni s. Spiritus (z instrumenti)	X		[X]			[X]			
Burgarell[, Robert]	Ofertorij za 4. adventno nedeljo	X		-			[X]			
Casciolini[, Cla- udio]	Angelus Domini (dvozborski)	X		[X]			[X]			
Cordans[, Bartolo- meo]	Alme Deus (3 gl.)	X		[X]			[X]			
Doblhof-Dier[, Karl]	Circumdede runt me	X		-			-			
Doblhof-Dier[, Karl]	In horrore	X		-			-			

*A. Nagode: Poskus rekonstrukcije latinskih cerkvenih skladb na koru ljubljanske stolnice ...*

		1876	VEL. NOČ 1880	ZAČ. 1882	VEL. NOČ 1882	VEL. NOČ 1883	1886	BOŽIČ 1887	1891	1901
Drobisch, K[arl] L[udwig]	Beatus vir	X		-			-			
Drobisch, K[arl] L[udwig]	Magna et mirabilia	X		-			-			
Drobisch, K[arl] L[udwig]	Levavi animam (z instrumenti)	X		-			-			
Ett, [Joseph] Kasp[ar]	Laudate pueri	X		[X]			[X]			
Ett, [Joseph] Kasp[ar]	Laudate Dominum (dvozborski)	X		[X]			[X]			
Ett, [Joseph] Kasp[ar]	Te Joseph celebrent	X		[X]			[X]			
Förster [=Foerster], A[nton]	Ad te levavi (moški zbor)	X		[X]			[X]			
Förster [=Foerster], A[nton]	Dextera Domini	X		[X]			[X]			
Förster [=Foerster], A[nton]	Domine in auxilium (solo z orglami)	X		[X]			[X]			
Förster [=Foerster], A[nton]	Ecce sacerdos (z instrumenti)	X		[X]			[X]			
Foerster[, Anton]	Gradual in Trakt za ponedeljek pred veliko nočjo					X	[X]			
Foerster[, Anton]	Gradual za belo nedeljo						[X]			
Foerster[, Anton]	Gradual za praznik sv. Štefana							X		
Förster [=Foerster], A[nton]	Grad. in Offert. in assumpt. BMV	X		[X]			[X]			
Förster [=Foerster], A[nton]	Illumina oculos (moški zbor)	X		[X]			[X]			
Foerster[, Anton]	Lamentacije		X	[X]	X	X	[X]			
Foerster[, Anton]	Očitanje		X	[X]		X	[X]			
Foerster[, Anton]	Ofertorij za praznik sv. Štefana							X		
Foerster[, Anton]	Ofertorij za veliki četrtek				X	X	[X]			
Foerster[, Anton]	Ofertorij za veliko nedeljo »Terra tremuit«		X	[X]	X	X	[X]			
Förster [=Foerster], A[nton]	Omnes de Saba	X		[X]			[X]			
Förster [=Foerster], A[nton]	Pater noster (moški zbor)	X		[X]			[X]			
Foerster[, Anton]	Sicut ovis (3 gl. ženski zbor)				X	X	[X]			
Foerster[, Anton]	Tamquam ad latronem				X		[X]			
Förster [=Foerster], A[nton]	Veni sancte spiritus (a-mol)	X		[X]			[X]			
Förster [=Foerster], A[nton]	Veni sancte spiritus (D-dur) (z instrumenti)	X		[X]			[X]			

		1876	VEL. NOČ 1880	ZAČ. 1882	VEL. NOČ 1882	VEL. NOČ 1883	1886	BOŽIČ 1887	1891	1901
Förster [=Foerster], A[nton]	Veritas mea	X		[X]			[X]	X		
Foerster, Anton	Razni moteti iz zbirke <i>Gradualia itd.</i>									X
Förster, Jos[eph]	4 gradualni za adventne nedelje, op. 21	X		[X]			[X]	X		
Frey, Eug[en]	Adoro te	X					-			
Führer, Rob[ert]	Grad. in Offert. in assumpt. B. M. V. (prirejena in brez instrumentov)	X		[X]			-			
Gallus, Jacobus	Ascendo (6 gl.)	X		[X]			[X]			
Gallus, Jacobus	Ecce quomodo moritur iustus					X	[X]			
Gallus, Jacobus	In nomine Jesu	X		[X]			[X]			
Gänsbacher, Joh[ann Baptist]	3 Ave Maria in 1 Ave regina	X		[X]			-			
Götz[, Hermann Gustav]	Exaudi Domine	X		-			-			
Greith, Karl	Ave Maria op. 19 (3 gl. z orglami)	X		[X]			[X]			
Greith, Karl	Ave maris stella (E-dur)	X		[X]			[X]			
Hahn, B[ernhard]	Diffusa est gratia (E-dur)	X		[X]			[X]			
Haydn, Jos[eph]	Ofertorij za tretjo božično mašo			[X]			[X]	X		
Hoffmann, L[eopold]	Bonum est confiteri	X		-			-			
Horack, W[enzel] E[manuel]	Bone deus	X		[X]			[X]			
Horack, W[enzel] E[manuel]	Concupivit rex	X		[X]			[X]			
Horack, W[enzel] E[manuel]	Vias tuas (prir. za moški zbor)	X		[X]			[X]			
Janez IV. Portugalski	Crux fidelis	X	X		X	X	-			
Jelen, A[lois]	Benedicta et venerabilis (prirejena)	X		[X]			-			
Kloss, Jos[ef] Ferd[inand]	Regina coeli	X		-			-			
Knahl[, Jan Krtitel]	Mane nobiscum	X			X		-			
Koral (s spremljavo [Josepha] Hanischa)		X	X	[X]						
Kothe[, Bernhard]	Iz zbirke katol. moških zborov	X		-			-			
Krejči, Joh[ann]	Benedicta et venerabilis, op. 10 (z instrumenti)	X		[X]			-			
Kunz, A.	O salutaris hostia (iz CG)					X	-			
Leitner[, C. A.]	Regina coeli (z instrumenti)		X	[X]	X	X	-			
Lickl, C[arl] G[eorg]	Bone Deus	X		-			-			

A. Nagode: Poskus rekonstrukcije latinskih cerkvenih skladb na koru ljubljanske stolnice ...

		1876	VEL. NOČ 1880	ZAČ. 1882	VEL. NOČ 1882	VEL. NOČ 1883	1886	BOŽIČ 1887	1891	1901
Lickl, C[arl] G[eorg]	Ave Maria op. 70 (2 gl. z orglami)	X		-			-			
Liszt, Fr[anz]	Ave Maria (B-dur)	X		[X]			-			
Liszt, Fr[anz]	Ave Maria (D-dur)	X		[X]			-			
Lotti, Antonio	Vere languores (3 gl.)	X					[X]			
Martini[, Giovanni Battista]	Tristis est anima	X	X	[X]		X	[X]			
Mechura, [Leopold] Eug[en]	Ave Maria (moški zbor)	X		-			-			
Mendelssohn-B[artholdy, Felix]	Ave Maria (8 gl. z orglami)	X		-			-			
Menegali	Parce Domine	X		[X]			-			
Menegali	Jesu Salvator (3 gl.)	X		[X]			-			
Mettenleiter, J[ohann] G[eorg]	Gradualia pro dom. Quadrag.	X		[X]			-			
Meyerbeer[, Giacomo]	Pater noster	X	X	-			-			
Mossmeier, A.	Caligaverunt	X	X	-			-			
Mozart, W[olfgang] A[madeus]	Ave verum	X		[X]		X	[X]			
Müller, J[ohann] B[aptist]	O Deus, ego amo te	X		-			-			
Musiol, Rob[ert]	Confitemini	X		-			-			
Nedved, A[nton]	Bone Deus (solo z orglami)	X		[X]			[X]			
Nedved, A[nton]	Benedic anima (solo z orglami)	X		[X]			[X]			
Nehr, K.	O salutaris hostia (moški zbor)				X		-			
Oberhoffer, H[einrich]	Ave Maria op. 34 (solo z orglami)	X		[X]			[X]			
Olivieri, G[iuseppe]	Veni s. Spiritus	X		[X]			-			
Palestrina	Stabat Mater (8 gl.)			[X]	X		[X]			
Pitoni, G[iuseppe] O[ttavio]	Laudate Dominum	X		[X]			[X]			
Preyer, G[ottfried]	Gradual za praznik brezmadežnega spočetja						-	X		
Preyer, Got[tfried]	Benedicta es, op. 74	X		[X]			-			
Preyer, Got[tfried]	Beata es	X		[X]			-			
Preyer, Got[tfried]	Ave Maria	X		[X]			-			
Rampis, P.	Alma redemptoris	X		[X]			[X]			
Rieder, A[mbras]	4 ofertoriji	X		-			-			
Rind, Ch. H.	Offero tibi (prirejeno)	X		-			-			
Scarlatti, Aless[andro]	Exultate Deo	X		[X]			-			
Schaller, Ferd[inand]	14 motetov [gradualov, op. 55]	X		[X]			[X]			

		1876	VEL. NOČ 1880	ZAČ. 1882	VEL. NOČ 1882	VEL. NOČ 1883	1886	BOŽIČ 1887	1891	1901
Schöpf, Fr[anz]	Deus in auribus	X		[X]			[X]			
Schöpf, Fr[anz]	Exultabo te	X		[X]			[X]			
Schöpf, Fr[anz]	Regina coeli op. 21	X		[X]			[X]			
Schöpf, Fr[anz]	Salve regina	X		[X]			[X]			
Seiler, Jos[eph]	Laudate Dominum (odlomki)	X		-			-			
Skuhersky, F[rantišek] Z[denek]	Gradual za tretjo božično mašo						-	X		
Skuhersky[, Franti- šek Zdenek]	Gradual za veliki ponedeljek					X	-			
Spohr, L[ouis]	Exaudi me (prirejeno)	X				X	-			
Stehle, G. E.	Ofertorij za velikonočni pone- deljek [Angelus Domini]	X	X	[X]	X	X	[X]			
Stern, J[ohann]	Respice Domine (prirejeno)	X		-			-			
Sturm, J[ohann] B[aptist]	Adjuva nos	X		-			-			
Turini, G[regorio]	Hodie Christus natus est	X		-			-			
Uerlichs	Exaudi me Domine (moški zbor)	X		-			-			
Viadana, L[odovico Grossi da]	Exaudi me Domine (1 glas in orgle)	X		[X]			[X]			
Vittoria [=Victoria, Tomas Louis de]	Improperia [Popule meus]	X	X	[X]	X	X	[X]			
Vogelmann	Ave maris stella (dvozborsko)	X		-			-			
Wesselack, J. G.	Confitebuntur	X		[X]			-			
Wesselack, J. G.	Inveni David	X		[X]			-			
Wesselack, J. G.	Justus ut palma	X		[X]			-			
Wesselack, J. G.	O Deus, ego amo te	X		[X]			-			
Witt, Fr[anz X.]	Alleluia. Confitemini	X		[X]			[X]			
Witt, Fr[anz X.]	Alleluia. De quacunque	X		[X]			[X]			
Witt, Fr[anz X.]	Angelis suis	X		[X]			[X]			
Witt, Fr[anz X.]	Aurora coelum purpurat	X	X	[X]	X	X	[X]			
Witt, Fr[anz X.]	Calix bened.	X		[X]			[X]			
Witt, Fr[anz X.]	Christus factus est	X		[X]			[X]			
Witt[, Franz X.]	Gradual za veliki četrtek		X	[X]	X	X	[X]			
Witt[, Franz X.]	Gradual za veliko soboto		X	[X]	X	X	[X]			
Witt[, Franz X.]	Gradual za cvetno nedeljo				X	X	[X]			
Witt[, Franz X.]	Improperium expectavit me		X	[X]	X		[X]			
Witt[, Franz X.]	Inveni David							X		
Witt, Fr[anz X.]	In omnem terram	X		[X]			[X]			
Witt[, Franz X.]	O salutaris hostia (4 gl.)	X	X	[X]			[X]	X		
Witt[, Franz X.]	Ofertorij za praznik brezmade- žnega spočetja							X		

A. Nagode: Poskus rekonstrukcije latinskih cerkvenih skladb na koru ljubljanske stolnice ...

		1876	VEL. NOČ 1880	ZAČ. 1882	VEL. NOČ 1882	VEL. NOČ 1883	1886	BOŽIČ 1887	1891	1901
Witt, Fr[anz X.]	Offert. pro dom. Adv.	X		[X]			[X]	X		
Witt, Fr[anz X.]	Offert. pro dom. Quadr.	X		[X]			[X]			
Witt, Fr[anz X.]	Perfice	X		[X]			[X]			
Witt, Fr[anz X.]	Rorate	X		[X]			[X]			
Witt, Fr[anz X.]	Tenuisti	X		[X]			[X]			
Witt, Fr[anz X.]	Veritas mea	X		[X]			[X]			
Witt, Fr[anz X.]	Veni creator (A-dur)	X		[X]			[X]			
Witt[, Franz X.]	Velum templi scissum est		X	[X]	X		[X]			
Zangl, [Joseph] G[regor]	Haec dies (moški zbor)	X	X	[X]	X	X	[X]			
	Moteti iz zbirke Lauda Sion (ur. Emil Nickl)									X
	<b>Število neidentificiranih motetov**</b>									<b>200</b>
<b>Te Deumi</b>										
Förster [=Foerster], A[nton]	Te Deum v C-duru (z instru- menti)	X		[X]			[X]			[X]
Förster [=Foerster], A[nton]	Te Deum v D-duru	X		[X]			[X]			[X]
Förster [=Foerster], A[nton]	Te Deum v G-duru	X		[X]		X	[X]			[X]
Förster [=Foerster], A[nton]	Te Deum v h-molu (z instru- menti)	X		[X]			[X]			[X]
Gruber[, Josef]	[Te Deum op. 38 ali Te Deum in C, op. 125]									[X]
Kempter, Karl	Te Deum v C-duru (na koralne melodije)	X	X	[X]	X		[X]			[X]
Molitor[, J. B.]	[Te Deum v C, op. 22]						[X]			[X]
Röder, G[eorg] V[alentin]	Te Deum v D-duru (z instru- menti, skrajšan)	X		-			-			-
Witt[, Franz X.]							[X]			[X]
	<b>Število neidentificiranih Te Deumov**</b>			<b>2</b>			<b>3</b>		<b>10</b>	<b>5</b>
<b>Tantum ergo</b>										
Ett, [Joseph] Kasp[ar]	Tantum ergo (1)	X		[X]			[X]			
Förster [=Foerster], A[nton]	Tantum ergo (6)	X		[X]			[X]			
Hanisch, J[oseph]	Tantum ergo (1)	X	X				[X]			
Kempter, K[arl]	Tantum ergo (7)	X		[X]			[X]			
Nedved, A[nton]	Tantum ergo (3)	X		[X]			[X]			
Pitoni, G[iuseppe] O[ttavio]	Tantum ergo (1)	X		[X]			[X]			

		1876	VEL. NOČ 1880	ZAČ. 1882	VEL. NOČ 1882	VEL. NOČ 1883	1886	BOŽIČ 1887	1891	1901
Schmid, Fr[anz] X[aver]	Tantum ergo (12)	X		-			-			
Seiler, Jos[eph]	Tantum ergo (1)	X		-			-			
Traumihler[, Ignaz]	Tantum ergo (1)	X		-			-			
Vittoria [=Victoria, Tomas Louis de]	Tantum ergo (1)	X		[X]		X	[X]			
Vollmar, H.	Tantum ergo (1, prirejen)	X		-			-			
Waldeck, J. E.	Tantum ergo (1)	X			X		-			
Witt, Fr[anz X.]	Tantum ergo (3)	X		[X]			[X]			
Zangl, J[oseph] G[regor]	4 Tantum ergo, op. 69	X		[X]			[X]			
Koral	Tantum ergo (2) z orglami	X		[X]						
	<b>Število neidentificiranih Tantum ergo**</b>			<b>25</b>			<b>40</b>			<b>90</b>
<b>Skladatelji, zastopani z neidentificiranimi skladbami</b>										
Aichinger[, Gregor]							X			
Fajgelj[, Danilo]				X			X			
Kornmüller[, Utto]							X			
Lavtižar[, Josip]							X			
Sattner[, p. Hugolin]							X			
Skuhersky[, František Zdenek]				X			-			

\* Skladbe so bile izvedene prirejene.

\*\* Vir navaja pogosto le skupno število skladb posamezne zvrsti in njihove avtorje.



THE LATIN CHURCH MUSIC REPERTOIRE  
IN THE CATHEDRAL OF LJUBLJANA DURING THE TIME OF  
ANTON FOERSTER (1868-1908))

Summary

The choir of the Ljubljana cathedral was the most important musical institution in Slovenia, devoted to cultivation of church music from the 15<sup>th</sup> century onwards. Its activity had considerable impact on the repertoire of the smaller churches. This influence was even stronger for its formal status as the principal church of the Ljubljana diocese. As Ljubljana was asserting its role more and more as the cultural centre of Slovenian ethnic territory in the 19<sup>th</sup> century, this influence spread to the neighbouring dioceses of Maribor/Lavant, Trst (Triest) and Gorica (Gorizia). Therefore, observation of its activity has great significance for understanding the development of the Cecilian movement in Slovenia in the second half of the 19<sup>th</sup> century.

The main difficulty in reconstructing the repertoire of the Ljubljana cathedral choir lies in its scarce and deficient sources. The repertoire of Anton Foerster's predecessors can be only partially reconstructed with data from the inventory of the cathedral's musical archive, drawn up in 1865. He himself ignored the guidelines of the Cecilian authors and avoided taking notes of the performed compositions. Our knowledge of his performance of activities is thus based only on his sporadic reports, which were published in the magazines *Musica sacra* (German, 1876) and *Cerkveni glasbenik* (Slovene, 1880, 1882, 1883, 1886, 1887, 1891, 1901). Some of those accounts are perfunctory, so the data are incomplete and partly unreliable. The list of performed musical pieces presented in Table 2 is thus supplemented with data which are result of the author's research (some musical pieces have been identified with the help of a 1944 musical archive inventory list) and qualified guess (all these supplements are in square brackets).

The whole span of Foerster's activity in the Ljubljana cathedral choir can be – according to developments in its repertoire – divided into two periods. In the first (1868-1876), he shaped the relatively large and entirely new (he used only 7 out of nearly 300 compositions already present in cathedral's musical archive) repertoire of Latin church music. The chosen works can be divided into three groups, represented almost evenly: Early 19<sup>th</sup> century German, Austrian and Czech masters; German and Bohemian composers, inclined to the aims of the Cecilian movement; and 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> century masters of vocal polyphony. The second period (1876-1908) is characterized by a noticeable invariability of the repertoire. Several older 19<sup>th</sup> century compositions were replaced with works by younger Cecilian authors, linked with the so-called "Munich-Austrian group".



## KORALNI KODEKSI KOPRSKE STOLNICE

JURIJ SNOJ

Znanstvenoraziskovalni center SAZU

**Izvleček:** *Koprška stolnica hrani sedem v kvadratni notaciji pisanih glasbenih kodeksov, ki izvirajo iz 14. in 15. stol. in vsebujejo glasbo za celotno liturgično leto (z izjemo oficijske liturgije od velike noči do binkošti). Liturgično vsebujejo obred rimske kurije oz. frančiškanskega reda. Kot kasnejši dodatek je v enem od njih celotni oficij sv. Nazarija, prvega koprškega škofa.*

**Ključne besede:** koral, liturgični rokopisi, Koper

**Abstract:** *In the Cathedral church of Koper / Capodistria, there are seven music codices written in square notation that come from the 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> centuries. They cover almost the complete liturgical year. Their liturgy matches that of the Roman Curia and the liturgy of the Friars Minor. In one of them there is a complete office for the feast St Nazarius, the first bishop of the town.*

**Keywords:** plainchant, liturgical codices, Koper / Capodistria

### Fond

V začetku 20. stol., ko je H. Folnesics popisoval iluminirane rokopise v Istri, je bilo v župnijskem arhivu v Kopru 8 glasbenih kodeksov.<sup>1</sup> Škofijski arhiv Koper jih zdaj hrani 7. Od teh jih je 5 v stolnici (v stolničnem depoju), 2 pa v arhivu. Folnesicsevi opisi, ki vključujejo tudi število folijev ter mesta inicialk, so dovolj natančni, da je po njih mogoče identificirati posamične rokopise. Če ohranimo Folnesicsevo oštevilčenje, ki se nadaljuje iz predhodnega razdelka, in njegove oznake, so v Škofijskem arhivu Koper danes tile glasbeni kodeksi:

18 »Antiphonarium diurnum« je, ne oziraje se na naziv, temporalni del graduala; zdaj je v stolničnem depoju, brez posebne oznake.

19 »Antiphonarium proprium sanctorum« je skladno z imenom sanktoralni del antifonala; zdaj je v stolničnem depoju, brez posebne oznake.

20 »Chorale« vključuje skupni svetniški del antifonala; je v stolničnem depoju, brez posebne oznake.

21 »Graduale Romanum« je v nasprotju z navedeno oznako antifonal, ki vsebuje jesenski del temporala; zdaj je v Škofijskem arhivu, brez posebne oznake.

<sup>1</sup> Hans Folnesics, *Die illuminierten Handschriften im österreichischen Küstenlande, in Istrien und der Stadt Triest*, Beschreibendes Verzeichnis der Illuminierten Handschriften in Österreich VII, ur. Franz Wickhoff in Max Dvořák, Leipzig 1917, str. 23-29.

22 »Antiphonarium nocturnum« vključuje temporalni del antiphonala od adventa do začetka kvadragezime; rokopis je v stolničnem depoju, brez posebne oznake.

23 »Antiphonarium nocturnum« je antifonal, ki vsebuje temporalni del oficijske liturgije za obdobje kvadragezime; zdaj je v Škofijskem arhivu, brez posebne oznake.

25 »Graduale« vključuje sanktoralni del graduala; zdaj je v stolničnem depoju, brez posebne oznake.

Folnesics navaja pod št. 24 še »Antiphonarium proprium de tempore«, ki je danes v Škofijskem arhivu Koper pogrešan. Ohranjeni fond prikazuje sledeča tabela 1, ki vključuje Folnesicseve navedke (njegovo številko, njegovo poimenovanje ter njegovo oceno časa nastanka) ter osnovno vsebinsko določitev.

**Tabela 1:** Fond rokopisov koprsk stolnice

Št.	Folnesicseve oznake	Datacija	Vsebina	
18	Antiphonarium diurnum	14. stol.	Gradual: temporal	GR I
25	Graduale	14. stol.	Gradual: sanktoral	GR II
22	Antiphonarium nocturnum	15. stol.	Antifonal: temporal (do kvadragezime)	ANT I
23	Antiphonarium nocturnum	15. stol.	Antifonal: temporal (kvadragezima)	ANT II
21	Graduale Romanum	15. stol.	Antifonal: temporal (jesenski del)	ANT III
19	Antiphonarium proprium sanctorum	15. stol.	Antifonal: sanktoral	ANT IV
20	Chorale	15. stol.	Antifonal: skupni del	ANT V

Kot je razvidno iz razpredelnice, predstavlja fond sedmih ohranjenih rokopisov domala celotni koralni repertoar liturgičnega leta: GR I in II vsebujeta mašne proprije za temporalne in sanktoralne praznike; oba rokopisa imata na koncu tudi kirial z vrsto ordinarijskih spevov; ANT I-III vsebujejo oficijsko liturgijo za temporalno plast leta; ANT IV vsebuje oficijsko liturgijo za sanktoralne praznike leta, ANT V pa oficije za posamične kategorije svetniških godov. Do popolne celote manjka le temporalni del antifonala za čas od velike noči do približno začetka avgusta. Zelo verjetno je ta del oficijske liturgije vseboval zdaj manjkajoči Folnesicsev rokopis 24. Koprski stolni rokopisi izgledajo kot enovit komplet; a kot bo razvidno iz nadaljevanja, imajo različne izvore.

## Doslejšnje obravnave

Prikazani rokopisi so bili v muzikološki literaturi nekajkrat omenjeni ali naštet, pogosto kar s Folnesicsevimi oznakami in podatki.<sup>2</sup> Vsebinsko še niso bili natančneje popisani. Več kot glasbeni zgodovinarji in liturgiki so se z njimi ukvarjali umetnostni zgodovinarji, in sicer zaradi

<sup>2</sup> Janez Höfler, Ivan Klemenčič, *Glasbeni rokopisi in tiski na Slovenskem do leta 1800. Katalog*, Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica, 1967, str. 20–21 (osnovni podatki o osmih kodeksih, ki jih navaja Folnesich, so podani pot št. 17–24); Giuseppe Radole, *La musica a Capodistria*, Trst 1990, str. 12–13; Alenka Bagarič, Pergamentni kodeksi in prvi tiski liturgične glasbe, *Glasbena dediščina slovenskih obalnih mest do 19. stoletja. Vodnik po razstavi*, ur. Metoda Kokole, Ljubljana, Založba ZRC, 2003, str. 10–12 (za koprsko stolnico je tu navedeno šest glasbenih kodeksov).

njihovega slikarskega okrasja, ki je v štirih od njih nekoliko bogatejše. Zanimive so ugotovitve v zvezi s slikarskim okrasjem GR I: rokopis naj bi bil iz prve pol. 14. stol.; njegovih prvih 6 inicial naj bi zasnoval, a ne dokončal neki mojster, ki se je izoblikoval v Benetkah in deloval med 2. in 3. desetletjem 14. stol.; z izjemo prve je te iniciale stoletje kasneje dokončal neki drugi iluminator, ki je okrasil tudi GR II. Iz tega je mogoče sklepati, da je deloval v Kopru. Nadaljnji slikarski okras GR I (po omenjenih 6 inicialkah) je delo drugega mojstra 14. stol.<sup>3</sup>

O antifonalih sodi umetnostna zgodovina takole: ANT I je iz prve pol. 15. stol.; njegov sicer redkejši slikarski okras naj bi bil delo provincialnega padovanskega slikarja.<sup>4</sup> ANT IV naj bi po slikarskem okrasju sodeč nastal tik pred sredino 15. stol. v Firencah; to je razvidno iz njegove sicer edine iluminirane iniciale (Marijino oznanjenje v iniciali M/issus est/), ki kaže očitno sorodnost z iluminacijami v nekaterih florentinskih rokopisih omenjenega časa. Rokopis bi mogel priti v Koper za časa koprškega škofa Francesca Biondija (1428–1448), ki je bil Florentinec. V njegovem času je bila obnovljena stolnica leta 1445 ponovno posvečena in zelo verjetno je Biondi skrbel tudi za nabavo ustreznih liturgičnih rokopisov.<sup>5</sup> Tudi za iluminacije v ANT V se domneva, da so iz prve pol. 15. stol.; bile naj bi delo dveh mojstrov, od katerih naj bi bil eden v Benetkah delujoči Lombard. Rokopis naj bi zelo verjetno nastal po letu 1422, ko so bile Kopru vrnjene odtujene relikvije sv. Nazarija, prvega koprškega škofa. To naj bi bil vzrok, da vsebuje rokopis dve upodobitvi imenovanega svetnika. Nazarius de Iustinopoli, podpisan v rokopisu, bi mogel biti ista oseba kot neki »Nazarius diaconus iustinopolitanus«, ki ga omenjajo dokumenti mestne kurije.<sup>6</sup>

## Posamični rokopisi: vsebine, plasti, roke

### GR I

Rokopis sestoji iz 295 listov; prvi in zadnji sta papirnata, prazna in neoštevilčena, vendar je prvi v prvotnem oštevilčenju že upoštevan. Na osnovi vsebine, nepopisanih strani (ali njihovih delov) in rok, ki so pisale posamične dele in številčile folije, si je mogoče ustvariti predstavo o sestavi rokopisa, prikazano v tabeli 2, ter o njegovem postopnem nastajanju. Osnovni in prvotni korpus GR I predstavlja temporal z nekaterimi dodatnimi mašami, se pravi foliji od 2 do vključno folija 269. Temporal obsega proprije od prve adventne do 24. nedelje po binškoštih. Na začetku je antifona *Vidi aquam*, ki je bila vsebinsko priprava na katero koli mašo v prvi polovici leta. Dodatne maše oz. speve, zapisane na fol. 261v–269v, je pisala ista roka kot predhodni del temporalala. Iz tega je mogoče sklepati, da sodijo v prvotno zasnovano kodeksa in predstavljajo dopolnilo, ki se je ob koncu kopiranja temporalala izkazalo kot potrebno. Zadnji od dodatnih proprijev, tisti za praznik Rešnjega telesa, se konča na fol. 269v in spodnji del te strani je ostal nepopisan. Zdi se, da se je rokopis v svoji prvotni podobi tu končal. Sledi sekvenciar, ki vključuje le štiri najobičajnejše sekvence (*Victimae paschali*,

<sup>3</sup> Tiziana Franco, Rokopisi koprškega stolnega in kapiteljskega arhiva, *Gotika v Sloveniji*, ur. Janez Höfler, Ljubljana, Narodna galerija, 1995, str. 345–346 (št. 200).

<sup>4</sup> Nav. delo, str. str. 350 (št. 203).

<sup>5</sup> Nav. delo, str. 346–348 (št. 201; na str. 348 je kot koprski škof v letih 1428–1448 napačno imenovan Giovanni Dominici).

<sup>6</sup> Nav. delo, str. 348–350 (št. 202; avtorica dokumentov z imenom diakona Nazarija ne navaja).

*Sancti spiritus, Veni sancte spiritus, Lauda Sion*). Sekvenciar se konča na fol. 278r spodaj; verso stran istega folija ter dva naslednja folija (279 in 280) sta ostala prazna. Sekvenciar predstavlja prvi kasnejši dodatek rokopisu; v svoji drugi podobi je rokopis torej sestajal iz folijev do vključno fol. 280; to je razvidno iz dejstva, da imajo foliji do vključno 278, na katerega recto strani se končuje sekvenciar, enotno oštevilčenje, ki je delo ene same roke. Prazna lista 279 in 280 sta bila sprva neoštevilčena. Še kasneje sta dve mlajši, a domnevno še vedno srednjeveški roki na prazne strani sekvenciarja 278v ter 279r in 279v zapisali *Gloria* in *Kyrie*. Slednjič je bil rokopisu dodan še kirial in neka mlajša roka je nadaljevala s številčenjem folijev, začeni s folijem 279, čeprav je številčenje sredi kiriala opustila. Kirialu oz. rokopisu manjka vsaj en list, saj njegov zadnji spev, drugi od dveh *Credo*, ni popoln.

**Tabela 2:** Vsebina GR I

Folij	Vsebina	Roke	Opombe	Ošt. I	Ošt. II
1	prazno		papir		
2r	an. Vidi aquam	A		2–	
2v–261v	temporal za celotno lit. leto	A ... B			
261v–269v	dodatne maše	B			
261v	Ioannis Ev.		Le of. Iustus ut palma.		
262r	Innocentum		Brez introita.		
263r	Thomae Archiepiscopi				
264v	Silvestri				
266r	De Trinitate				
268r	Corporis Christi		Fol. 269v spodaj prazen.		
270r–278r	sekvenciar	B		–278	
278v–279v	Gloria				279–
279v	Kyrie		Fol. 279v spodaj prazen.		
280	prazno				
281r–294v	kirial	C			
295	prazno		papir		

Pisava poznih rokopisov, še posebej italijanskih, je izrazito enolika: posamezne črke, pa tudi notacijski znaki so zapisani na enak način, z enakimi potezami, zaradi česar je ločevanje rok težavno in tvegano. Vprašanje piscev, ki so kopirali GR I, je zapleteno: pisava se od prve strani dalje postopoma spreminja, zaradi česar je težko reči, ali je rokopis delo več kot enega pisca in kje natančno se pisava enega konča. V obliki hipoteze je za GR I mogoče predpostaviti tri roke: začetno, označeno v tem pregledu s črko A (faksimile 1), roko B, ki je kopirala zadnji del temporala ter sekvenciar (faksimile 2), ter roko C (faksimile 3), ki je kopirala kirial.

## GR II

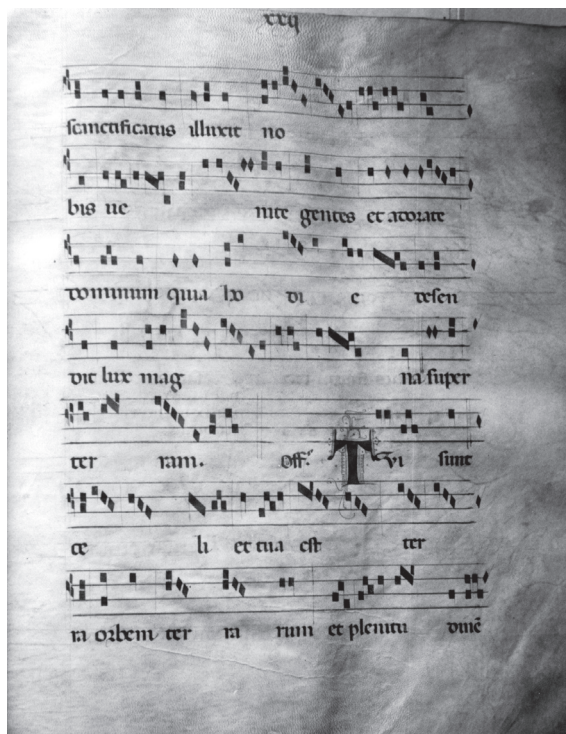
Rokopis ima zelo zapleteno sestavo, saj mu je bilo očitno večkrat kaj dodano ali odvzeto. Njegov osnovni korpus predstavljajo foliji, ki so zdaj oštevilčeni s števkami od 2 do 168 in od 170 do 173; folij 169 je bil kasneje izrezan in predstavlja lacuno. Tudi folij 1 je bil skoraj v celoti izrezan, tako da je od njega ostal le ozek levi pas. Upoštevajoč navedene umanjkljaje

**Faksimile 1: Roka A**

GR I, fol. 22r: konec aleluje *Dies sanctificatus*, začetek ofertorija

*Tui sunt celi*

(Vsi faksimili so objavljeni s prijaznim dovoljenjem Škofijskega arhiva Koper.)



**Faksimile 2: Roka B**

GR I, fol. 85r: konec komunija *Quis dabit*, začetek introita *Ego clamavi*

obsega torej osnovni korpus rokopisa 171 folijev. Zadnji folij, oštevilčen s številko 173, je vsebinsko zaključen, kar pomeni, da je bil v rokopisu, kakršen je prvotno obstajal, zadnji.

Rokopis ima vrsto kasnejših dodatkov. Zgodnji dodatek oz. ostanek zgodnjega dodatka rokopisu predstavlja verjetno folij, ki je med zdaj oštevilčenima folijema 182 in 183 in nosi številko 175. Ta številka je napisana z isto roko kot številke v zadnjem delu osnovnega korpusa rokopisa. To nakazuje možnost, da je imel rokopis zgodnji dodatek, ki je sestajal iz več kot dveh listov (vsebina folija s številko 175 ni popolna), od katerih je ostal le folij z zdajšnjo številko 175. Vendar pa je bil ta zgodnji dodatek glede na svojo vsebino napačen; na njem so namreč oficijski spevi za praznik spremenjenja (*In Transfiguratione Domini*), kar bi sodilo v antifonal. Vsi ostali dodatki so novodobni in izhajajo iz potridentinskega časa. Prvega med njimi predstavlja zdaj oštevilčeni list 1, ki skuša nadomestiti vsebino prvotnega, skoraj v celoti izrezanega folija 1. K zgodnejšim oštevilčenim dodatkom sodijo tudi listi, ki so zdaj oštevilčeni z arabskimi številkami od 174 do 184 in so delo več novodobnih rok. (Kot omenjeno, je znotraj tega dodatka tudi z rimsko številko oštevilčeni folij 175; rokopis ima tako dva lista, označena s to številko.) Mlajši dodatek rokopisu predstavlja vrivek dveh papirnatih listov med zdajšnjima folijema 173 in 174, od katerih nosi prvi številko 174, drugi pa je neoštevilčen. (Številko 174 nosita tako dva papirnata lista.) Domnevno najmlajši privezek rokopisu je 5 papirnatih in neoštevilčenih listov na začetku, ki vsebujejo kazalo rokopisa, napisano z roko 19. ali celo 20. stol. Tabela 3 prikazuje sestav celotnega kodeksa; rimske številke nakazujejo domnevno starost posameznih plasti.

**Tabela 3:** Sestav GR II

Plast	Plasti	Št. fol.	Snov	Oštevilčenje I	Oštevilčenje II
privezek	VI	5	papir		
nadomestek fol. 1	III	1	papir		1
korpus	I	171	pergament	2–168, 170–173	
privezek	V	2	papir		174
privezek	IV	9	papir		174–182
privezek	II	1	pergament	175	
privezek	IV	2	papir		183–184
		1	papir		

Kot je rokopis kodikološko zapleten, tako ima tudi zapleteno vsebinsko sestavo, kar je posledica njegove večstoletne rabe. Če se omejimo na osrednji, srednjeveški korpus rokopisa (se pravi 171 pergamentnih folijev), moremo prepoznati v njem pet osnovnih vsebinskih plasti: sanktoral, skupni svetniški del, sekvenciar, kirial ter votivne maše. A rokopis vključuje tudi vrivke, nastale ob sami izdelavi rokopisa, ter kasnejše dodatke, vnesene na prvotno prazne strani. Vrivki v siceršnje zaporedje proprijev, pisani s prvotno roko in del prvotne podobe rokopisa, so: trakt in ofertorij na fol. 59v ter 60r, gradual na fol. 63v ter introit na fol. 171r. Ti spevi predstavljajo natančneje sicer nedoločljivo dopolnilo prvotni vsebini rokopisa. Za introit na fol. 171r je npr. navedeno, da sodi v skupni proprij cerkvenih učiteljev, kar pomeni, da bi moral biti zapisan v skupnem delu rokopisa. Zakaj je tu, ni povsem razvidno; najbrž samo zato, ker je ob pisanju skupnega dela proprij za imenovano skupino svetniških godov izpadel. Maši



o Jezusovem trpljenju (*De quinque Plagis*) ter maša za rajne bi z ozirom na sestavo rokopisa sodili na njegov konec, v razdelek z votivnimi mašami. Morda je del s posebnimi mašami prvotno vseboval le ta dva formularja in je prvotni pisec votivne maše od fol. 171v dalje pripisal šele naknadno. S tem se ujema dejstvo, da je med votivnimi mašami na koncu rokopisa maša o Jezusovem trpljenju (*De quinque Plagis*) še enkrat navedena, vendar le sklicevalno, s kazalko na njen zapis na fol. 135r. Na prazne strani, ki so ostale v tako zasnovanem rokopisu, so kasnejše roke vnesle proprije za Frančiška, Hieronima, Alojza, Filipa Nerija ter Kamila. Ti dodatki so že potridentski. Zanimivo je, da se pojavljajo ob koncu posameznih vsebinskih plasti rokopisa. Očitno rokopis ni bil kopiran kontinuirano; njegove enote so nastajale ločeno; ob koncu nekaterih tako nastalih vsebinskih enot je ostalo nekaj strani praznih in nanje so kasnejše roke vpisale proprije, ki jih kodeks še ni vseboval. Tako je v sanktoralnem delu ostal prazen fol. 64, na katerega sta bila kasneje vnesena še dva svetniška proprija, ki ju osnovni korpus rokopisa ni imel. Podobno se je zgodilo ob koncu skupnega dela: na prazen prostor spodnjega dela strani 134r ter na prazno sledečo stran je bil vpisan proprij novodobnega svetnika. Isto se je zgodilo ob koncu sekvenciarja ter ob koncu prvega dela kiriala, pred zapisom dveh melodij za *Credo*, ločenih od ostalih ordinarijskih spevov. Vsebinski sestav osrednjega dela GR II prikazuje tabela 4, kjer so dodatki 17. in 18. stol. podani kurzivno.

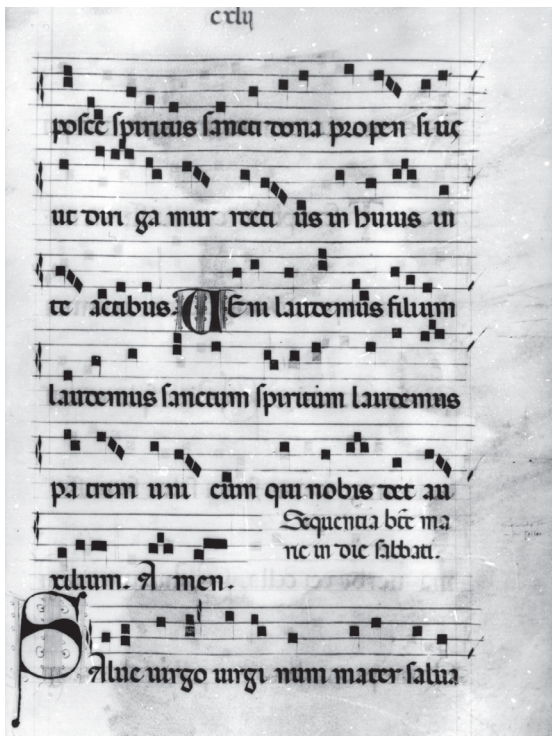
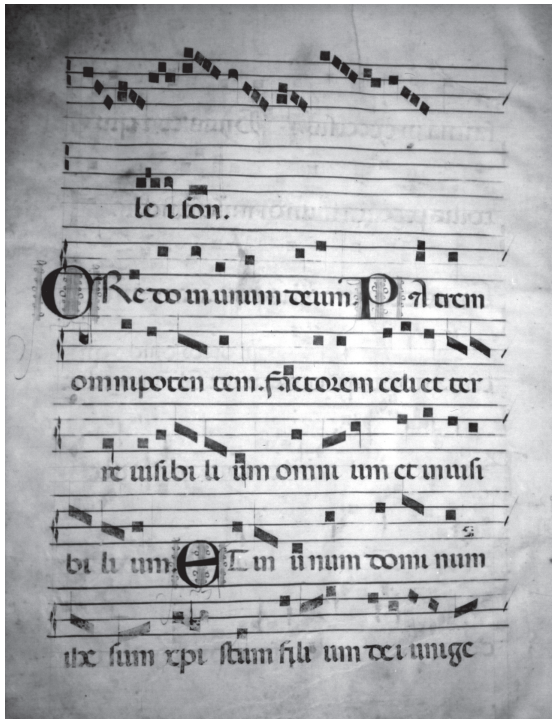
**Tabela 4:** Vsebina GR II

Folij	Vsebina	Roke
2r–64v	sanktoral za celotno lit. leto	C
59v	tr. Gaude Maria	C
60r	of. Felix namque es	C
61r	Catherinae	C
63v	gr. Beatus vir	C
64r	<i>Francisci</i>	novodobna roka
64v	<i>Hieronymi Aemiliani</i>	novodobna roka
65r–134r	skupni svetniški del	C
134r–134v	<i>Aloysii Gonzaga</i>	novodobna roka
135r–137v	De quinque Plagis	C
137v–140v	In Agenda Mortuorum	C
140v–148r	sekvenciar	C
148r–148v	<i>Philippi Neri</i>	novodobna roka
149r–171r	kirial	C
166v	<i>Camilli de Lellis</i>	novodobna roka
167r–171r	Credo	C
169	lacuna	
171r–171v	In Nativitate Doctorum int.	C
171v–173v	votivne maše	C

Hipotetično je srednjeveški korpus rokopisa delo roke C (primerjaj faksimila 3 in 4): tiste, ki je spisala kirial v rokopisu GR I.

Faksimile 3: Roka C

GR I, fol. 292v: konec *Kyrie*, začetek  
*Credo* (z menzurirano melodijo)



Faksimile 4: Roka C

GR II, fol. 142r: konec sekvence *Veni  
praecelsa domina*, začetek sekvence  
*Salve virgo virginum*

### ANT I

Rokopis sestoji iz 250 pergamentnih folijev, ki imajo enotno oštevilčenje z rimskimi številkami. Na koncu manjka en ali več folijev, saj njegova zadnja antifona ni popolna. Rokopis se začinja s prvo adventno nedeljo oz. z večernicami na soboto pred njo, konča pa se z nepopolno antifono *Transeunte domino*, ki je po svoji funkciji antifona ad tertiam nedelje v petdesetdnevju (quingagesima).<sup>7</sup> Kodeksi ANT I–III so delo iste roke, označene v tem pregledu kot D (faksimile 5).

### ANT II

Korpus rokopisa predstavlja 173 pergamentnih folijev, enotno oštevilčenih s številkami od 2 do 174. Prvi list manjka. Vsebina zadnje strani ni popolna, kar pomeni, da je rokopis na koncu prvotno vseboval vsaj še en folij. Na začetku rokopisa so trije papirnati listi, od katerih je popisani le drugi; podobno je ob koncu rokopisa 5 papirnatih listov in zadnji od njih je prazen. Sestavo prikazuje tabela 5.

**Tabela 5:** Sestav ANT II

Št. folijev	Snov	Oštevilčenje	Opombe
3	papir		Lista 1 in 3 sta prazna.
173	pergament	2–174	
5	papir		Zadnji list je prazen.

Vsebina: Responsorij *Ecce nunc tempus*, ki je na prvem pergamentnem foliju, je prvi responsorij prve nedelje v kvadragezimi. Kodeks je torej vsebinsko nadaljevanje ANT I, vendar je med zadnjim pergamentnim folijem ANT I ter prvim pergamentnim folijem ANT II vsebinski umanjkljaj, ki ga nadomeščata dva papirnata lista s konca ANT I (gl. op. 7) ter popisani papirnati list na začetku ANT II. Tudi slednji vsebuje antifone k *Magnificat*, in sicer za dneve od pepelnične srede do sobote. Tako je na dodatkih ob koncu ANT I ter ob začetku ANT II vsega skupaj 6 antifon k imenovanemu kantiku, ki morda v celoti premoščajo vsebino manjkajočih pergamentnih folijev. Na zadnjem pergamentnem foliju ANT II so antifone hvalnic velike sobote in folij se konča z nepopolnim zapisom verziklja *Caro mea*. S kasnejšo roko je na spodnji rob pripisana še antifona *Mulieres sedentes*, antifona h kantiku *Benedictus*. Na sledečih papirnatih listih ob koncu rokopisa so spevi za praznik sv. Jožefa, njegovi prvotni vsebini tuj kasnejši dodatek. Osnovni korpus rokopisa (fol. 2–174) je delo skriptorja D (faksimile 5).

### ANT III

Rokopis sestoji iz 88 pergamentnih folijev, oštevilčenih s številkami 1–78 ter 80–89. Folij 79 manjka. Rokopis se začinja z zadnjimi antifonami za poletni čas pred avgustom, s spevi, ki

<sup>7</sup> Vsebina rokopisa se nadaljuje na dveh mlajših papirnatih listih, ki sta bila nekdanj pomotoma vstavljena v ANT IV in sta oštevilčena s številkami 251 in 251. V času pisanja razprave je rokopis ANT I v restavriranju in nedostopen; tako ni mogoče preveriti, ali sta še vstavljena vanj. Njuna vsebina sestoji iz treh antifon, za katere je navedeno le to, da sodijo h kantiku *Magnificat*. Domnevati je mogoče, da pripadajo dnev po nedelji v petdesetdnevju.

spremljajo branje iz štirih Knjig kraljev (začenjale so se brati na ponedeljek po prvi nedelji po binkoštih). Vendar so na začetku rokopisa le zadnje štiri antifone h kantiku *Magnificat* tedenskih dni imenovanega časa; obsežnejši, manjkajoči del spevov h Knjigam kraljev je moral biti vključen v zdaj izgubljeni kodeks, ki je vseboval liturgijo od velike sobote do vključno 11. nedelje po binkoštih ter prvi del spevov h Knjigam kraljev. Antifonam h Knjigam kraljev sledijo antifone h kantikoma *Benedictus* in *Magnificat* za čas od 12. pobinkoštna nedelje dalje. Za tem so poletne in jesenske historije, vključno z zadnjo iz preroških knjig. Na zadnjem foliju rokopisa so še vedno v sklopu spevov k preroškim knjigam antifone za hvalnice 2. nedelje v septembru. Kodeks ni popoln, saj njegova zadnja antifona ni cela. ANT III je pisala ista roka kot ANT II in ANT I.<sup>8</sup> Tabela 6 prikazuje njegovo vsebino. Tudi ta kodeks je delo skriptorja D (faksimile 5).

**Tabela 6:** Vsebina ANT III

Folij	Vsebina
1r	Historia Regum
3v	antifone h kantikoma od 12. do 24. nedelje
14r	Historia Sapientiae
27v	Historia Iob
39v	Historia Tobiae
48v	Historia Iudith
55r	Historia Esther
58r	Historia Machabaeorum
75v	De Prophetis
79	lacuna
89v	Dom. II. sept. ad laudes an.

#### ANT IV

Rokopis sestavlja 306 pergamentnih in enotno oštevilčenih folijev. Na koncu manjka vsaj en folij, saj zadnja antifona rokopisa, antifona *Dedisti domine habitaculum*, ni popolna. Na začetku kodeksa je neoštevilčeni papirnat list, na katerem je z novodobno roko napisano »Proprium Sanctorum«. Tudi na koncu kodeksa je prazen papirnat list. Rokopis je vsebinsko enoten: vsebuje sanktoral za celotno liturgično leto. Pisala ga je roka, označena v tem pregledu s črko E (faksimile 6).

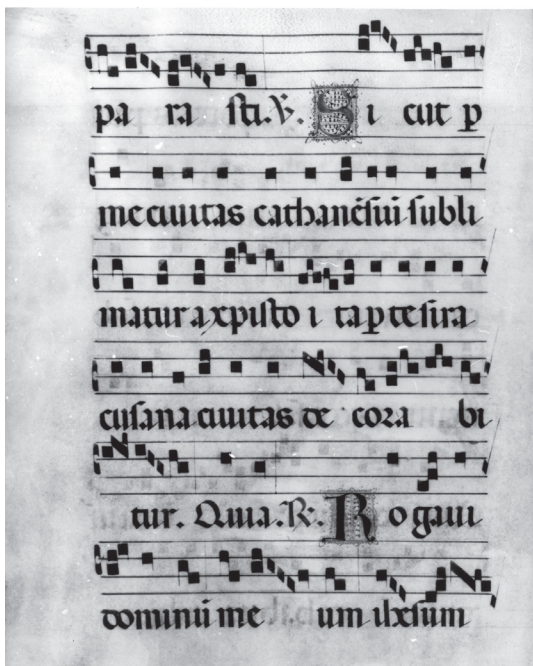
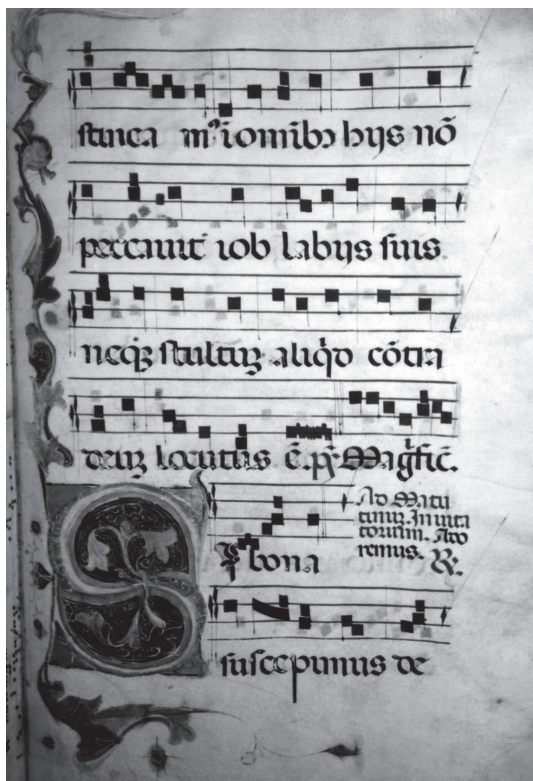
#### ANT V

Sestava rokopisa je zaradi kasnejših dodatkov in sprememb razmeroma zapletena. Njegov prvotni korpus sestavlja 109 pergamentnih folijev, ki so zdaj oštevilčeni z rimskimi številkami od 2 do 109. (Dva zaporedna folija nosita številko 51, zaradi česar obsega celotni korpus en folij več, kot kaže oštevilčenje.) Ta del rokopisa predstavlja zaključeno celoto, ob koncu katere, na zdajšnjem foliju 109v, je pišček eksplicit: »Opus Nazarii de

<sup>8</sup> V vezavi ANT II in ANT III so odrezki nekega starejšega rokopisa v kvadratni notaciji.

**Faksimile 5: Roka D**

ANT III, fol. 28r: konec antifone *Cum audisset Iob*, začetek rezponzorija *Si bona* (levo je viden ostanek starejšega rokopisa v vezavi)



**Faksimile 6: Roka E**

ANT IV, fol. 13v: konec rezponzorija *Lucia virgo*, začetek rezponzorija *Rogavi dominum*

Iustinopoli«. Korpus rokopisa ni povsem cel: manjka mu vsaj en ali dva folija na začetku (pred zdajšnjim folijem 2), kar je razvidno iz dejstva, da se prvi oficij rokopisa (*Apostolorum et Evangelistarum*) začenja neposredno z jutranjičnimi rezponzoriji, pred katerimi bi morale stati antifone prvega nočna s predhodnim invitorijem. Lacuna na začetku rokopisa je premoščena s kasnejšim papirnatim listom, ki nosi številko 1, ter z zalepkom na notranji strani platnic. Poleg tega manjka vsaj en folij med zdajšnjima folijema 5 in 6. Zdajšnjemu foliju 109 sledi 9 pergamentnih folijev, ki so oštevilčeni s številkami od 110 do 118 in predstavljajo prvi večji dodatek sicer že izgotovljenemu in že uporabljanemu rokopisu. Dodatek je vsebinsko popoln. Sledi prazen in neoštevilčen papirnat list. Drugi večji dodatek rokopisu predstavlja nadaljnjih 6 pergamentnih folijev, oštevilčenih s številkami od 120 do 124; zadnji folij drugega dodatka ni oštevilčen. Ta dodatek rokopisu je bil ob vezavi rokopisa vanj napačno vložen: njegov zadnji folij (zdaj neoštevilčeni folij 125) bi moral stati na njegovem začetku, se pravi pred zdajšnjim folijem 120. Drugi dodatek rokopisu vsebinsko ni popoln. Na verso strani njegovega zadnjega folija (upoštevajoč, da je bil dodatek napačno vložen, je to oštevilčeni fol. 124) je začetni del antifone *Ave regina caelorum*; antifona ni popolna, kar pomeni, da je dodatek moral obsegati vsaj še en list, na katerem je bil manjkajoči del speva. Zadnje dodatke rokopisu predstavljajo papirnati listi na njegovem začetku in na njegovem koncu. Eden od teh je prilepljen na notranjo stran prvih platnic; sledi mu list, oštevilčen s številko 1. Na koncu sta dva neoštevilčena papirnata lista. Sestavo rokopisa ponazarja tabela 7.

**Tabela 7:** Sestav ANT V

Plasti	Št. fol.	Snov	Oštevilčenje	Opombe
zalepek				
dodatek	1	papir		
korpus	109	pergament	2–51, 51–109	Manjkajo: 1 ali 2 fol. na začetku ter 1 fol. med fol. 5 in 6.
privezek 1	9	pergament	110–118	
vrivek	1	papir		
privezek 2	6	pergament	120–124	Folij 125 neoštevilčen; spada pred fol. 120.
dodatek	2	papir		

Osnovni korpus rokopisa vsebuje oficijski *commune sanctorum*. Na fol. 85, ki je bil prvotno prazen, je novodobna roka zapisala nekaj spevov, ki se najbrž navezujejo na predhodni oficij velikonočnega časa. Tudi zapisa na zdajšnjem fol. 1 ter na predhodnem zalepku sta novodobna; z njima je bil nadomeščen umanjkljaj prvotnega prvega folija rokopisa. Korpusu rokopisa sledi oficij sv. Nazarija, prvega koprškega škofa, in sicer njegova mlajša verzija. Za oficijem sv. Nazarija je prvotno ostalo nekaj prostora, kamor je novodobna roka zapisala nekaj spevov za praznik Jezusovega spreobrnjenja (*In Transfiguratione*). Drugi večji dodatek rokopisu predstavlja starejša verzija oficija sv. Nazarija, katerega zadnji folij je bil v rokopis napačno vložen. Ista roka je napisala tudi antifono *Ave regina*, ki jo je mogoče videti kot vsebinsko povezano z oficijem sv. Nazarija: kot marijanski spev, ki se je pel po

drugih večernicah. V prazen prostor med zadnjo antifono oficija sv. Nazarija ter antifono *Ave regina* je neka druga novodobna roka vnesla antifono *Manum suam aperuit*, ki je ni mogoče povezati z imenovanim oficijem. Tudi spevi za praznik Marijinega obiskovanja (*Visitatio*) so novodobni. Plasti rokopisa prikazuje tabela 8, kjer so vpisi 17. in 18. stol. podani kurzivno, zamiki pa nakazujejo možno starost posamičnih rok.

Osnovni korpus rokopisa je delo Nazarijeve roke (faksimile 7).

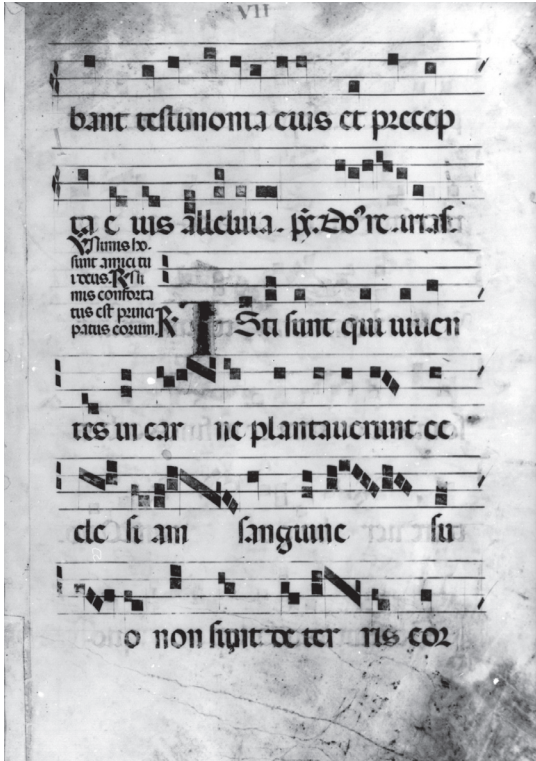
**Tabela 8:** Vsebina ANT V

Folij	Ime oficija	Roke
zalepek	<i>Apostolorum et Evangelistarum</i>	VII
1		VIII
2r–13r	Apostolorum et Evangelistarum	Nazarius
13r–24v	Unius Martyris	Nazarius
24v–39v	Plurimorum Martyrum	Nazarius
39v–52r	Confessorum Pontificum	Nazarius
52r–58v	Confessoris non Pontificis	Nazarius
58v–71r	Virginum	Nazarius
71r	Virginis non Martyris	Nazarius
71r–75r	Nec Virginis nec Martyris	Nazarius
75r–84v	A Pascha usque Pentecosten	Nazarius
85	<i>an. Crucem sanctam subiit</i>	Va
	<i>an. Beata mater</i>	Vb
	<i>Ioseph Confessoris</i>	Vc
86r–97v	In Dedicacione	Nazarius
97v–109v	Officium Mortuorum	Nazarius
110r–117r	Nazarii II	III
117v–118v	In Transfiguratione	IX
119	prazno	
120r–124r	Nazarii I	II
124r	<i>an. Manum suam aperuit</i>	IV
124v	an. Ave regina	II
125	Nazarii I (začetek)	II
126r–127	<i>In Festo Visitationis</i>	VI

### Vsebinske značilnosti

#### Temporal

Temporalna plast liturgičnega leta, kot je obstajala v srednjem veku, je zelo obsežna in kompleksna: slednje zlasti ob mnogih razločkih in variantah, ki jih je mogoče opazovati v posamičnih rokopisih, bodisi gradualnih bodisi antifonalnih. V smislu osnovnega preizkusa



**Faksimile 7:** Nazarijeva roka  
ANT V, fol. 7r: konec antifone  
*Custodiebant testimonia*, verzikelj  
*Nimis honorati*, začetek rezponzorija  
*Isti sunt qui uiventes*

koprskih temporalnih rokopisov sta v nadaljevanju predstavljena in primerjana dva izseka iz njihove vsebine: aleluje pobinkoštnih nedelj ter rezponzoriji prve adventne nedelje. Kot je znano, je eden od starih in uveljavljenih načinov določanja vsebine katerega koli graduala pregled njegovih aleluj v proprijih pobinkoštnih nedelj. Srednjeveška liturgija je bila v tem pogledu zelo raznolika in graduali se po izbiri aleluj za imenovane nedelje med sabo značilno ločijo. Prav zaradi tega jih je mogoče liturgično- in glasbenozgodovinsko določati prav z ozirom na izbiro aleluj v pobinkoštnih nedeljah. Koprski GR I ima v proprijih 23 pobinkoštnih nedelj naslednje aleluje:

1 Verba mea; 2 Domine deus meus; 3 Deus iudex iustus; 4 Deus qui sedes; 5 Domine in virtute; 6 In te domine speravi; 7 Omnes gentes; 8 Magnus dominus; 9 Eripe me; 10 Te decet hymnus; 11 Exultate deo adiutori; 12 Domine deus salutis; 13 Domine refugium; 14 Venite exultemus domino; 15 Quoniam deus magnus; 16 Cantate domino canticum; 17 Domine exaudi orationem; 18 Timebunt gentes; 19 Confitemini domino; 20 Paratum cor meum; 21 In exitu Israel; 22 Qui timent dominum; 23 De profundis

Če navedeno vrsto primerjamo z drugimi srednjeveškimi vrstami, se pokaže značilna podoba: iste aleluje najdemo v gradualu iz ljubljanskega frančiškanskega samostana,<sup>9</sup> prav tako pa tudi v rimskih predtridentinskih tiskanih misalih.<sup>10</sup> Tudi med rokopisi, ki

<sup>9</sup> Ljubljana, Frančiškanski samostan, brez sign. (inv. št. 6773).

<sup>10</sup> Tako v *Missale Romanum*, Benetke 1497.



jih vključuje še vedno dopolnjujoča se baza serij pobinkoštnih aleluj, dostopna na spletu, imajo nekateri povsem isto vrsto.<sup>11</sup> Nasprotno imajo rokopisi iz bližnjega Ogleja, središča patriarhata, katerega del je bila tudi koprška škofija, drugo vrsto aleluj. Ob raznolikosti, ki jo kažejo srednjeveški kodeksi z ozirom na aleluje pobinkoštnih nedelj, ujemanje koprškega rokopisa s frančiškanskimi in rimskimi ne more biti naključje: domnevno vsebuje GR I liturgijo rimske kurije, ki jo je ta v 13. stol. prevzela od frančiškanov.<sup>12</sup>

Rimsko oz. frančikansko pripadnost kaže tudi izbor rezponsorijev za prvo adventno nedeljo. Kot običajno jih ima ANT I devet in ker ni zasnovan v monastičnem kursusu, so rezponsoriji enakomerno razdeljeni na tri nokturne:

1 Aspiciens a longe Quique terrigenae Qui regis Tollite portas Gloria patri	4 Ave Maria gratia plena Quomodo fiet 5 Salvatorem expectamus Sobrie et iuste 6 Obsecro domine Qui regis	7 Ecce virgo concipiet Super solium David 8 Audite verbum domini Annuntiate et auditum 9 Ecce dies veniunt In diebus illis
2 Aspicebam in visu noctis Potestas eius		
3 Missus est Gabriel Dabit ei dominus		

Natančno to skupino rezponsorijev imajo vsi frančiškanski viri, vključeni v podak-  
tovno bazo Cantus,<sup>13</sup> čeprav izhajajo iz različnih dežel. Poznajo jo italijanski rokopisi,<sup>14</sup>  
madžarski,<sup>15</sup> drugi;<sup>16</sup> ima jo tudi ljubljanski rokopis NUK, Ms 37, na katerega začetku je  
izrecno navedeno, da vsebuje liturgijo rimske kurije in frančiškanskega reda.<sup>17</sup> Ob primerjavi  
z nekaterimi drugimi, naključno izbranimi rokopisi<sup>18</sup> se izkaže, da razločki glede obravna-  
vanega izseka med frančiškanskimi in drugimi antifonali niso posebno veliki. Največkrat  
zadevajo le enega ali dva speva, spremenjen redosled, drugačen verz ipd. Bolj kot razlike  
je torej pomenljiva enotnost, ki jo izkazujejo vsi frančiškanski rokopisi. Kot omenjeno,  
je bila frančiškanska liturgija hkrati tudi liturgija rimske kurije. Tako je mogoče postaviti

<sup>11</sup> <http://www.cantus-augusta.de> (David Hiley, Post-Pentecost Alleluias).

<sup>12</sup> David Hiley, *Western Plainchant. A Handbook*, Oxford, Clarendon, 1993, str. 594–595.

<sup>13</sup> <http://publish.uwo.ca/~cantus/mssindex.html>

<sup>14</sup> Assisi, Biblioteca comunale, 694 (srednjeitalijanski frančiškanski rokopis 13. stol.); Assisi, Cattedrale San Rufino, Archivio e Biblioteca, 5 (srednjeitalijanski frančiškanski antifonal s sredine 13. stol.); Napoli, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele, III, vi. E. 20 (srednjeitalijanski frančiškanski rokopis iz druge pol. 13. stol.); München, Franziskanerkloster St. Anna, Bibliothek, 12o Cmm 1 (srednjeitalijanski frančiškanski rokopis s sredine 13. stol.); Chicago, Newberry Library, 24 (srednjeitalijanski frančiškanski rokopis 13. stol.).

<sup>15</sup> Budapest, Egyetemi Könyvtár (University Library), lat. 118 (frančiškanski antifonal 14. stol.).

<sup>16</sup> Fribourg, Bibliothèque des Cordeliers, 2 (frančiškanski antifonal poznega 13. ali zgodnjega 14. stol.).

<sup>17</sup> Fol. 89r: »... incipit breviarium fratrum minorum secundum consuetudinem curie romane ...«; rezponsoriji prve adventne nedelje so na fol. 89v–91v.

<sup>18</sup> Primerjava je zajela naslednje kodekse: Albi, Bibliothèque municipale Rohegude, 44; Arras, Bibliothèque municipale, 465; Mainz, Dom- und Diözesanmuseum, A; Lucca, Biblioteca Capitolare Feliniana e Biblioteca Arcivescovile, 601; Ljubljana, NŠAL, Rkp 17.

utemeljeno hipotezo, da vsebujejo liturgijo rimske kurije poleg GR I tudi koprski antifonali ANT I-III, ki so delo istega skriptorja.

### Sanktoral

Kot je razvidno iz tabele 9,<sup>19</sup> sta rokopisa, ki vsebujeta sanktoralno plast liturgije, GR II in ANT IV, po obsegu zelo različna. Medtem ko vključuje gradual veliko število svetniških imen, se omejuje antifonal le na najosnovnejša. To tudi pomeni, da so domala vsa imena, ki jih vključuje gradual, prisotna tudi v antifonalu. Slednji navaja le nekaj takih godov, ki jih bogati sanktoral graduala ne pozna: skupino Aleksandra, Evencija, Teodula ter Juvenala, papeža Leona, mučenko Sabino, mučenca Adrijana ter dvojico Kornelija in Ciprijana. Vendar pa pomen teh razločkov zbledi ob dejstvu, da so z dvema izjemama vsi v GR II in ANT IV prisotni prazniki že v koledarju rimske kurije, kakršen je bil v 13. stol. in kakršnega so poznali tudi srednjeveški frančiškani.<sup>20</sup> Omenjeni izjemi sta dva Marijina praznika: obiskovanje (*Visitatio*) in predstavitev (*Praesentatio*), ki sta bila uvedena šele kasneje, po 13. stol.<sup>21</sup>

Nekaj več razlik opazimo, če koprski sanktoral primerjamo s sanktoralom oglejskih rokopisov, tj. rokopisov iz Ogleja in Čedad, dveh središč koprski škofiji nadrejene metropolije.<sup>22</sup> Tako kot sanktoral rimske kurije vsebuje tudi sanktoral oglejske cerkve zelo veliko število imen in mnoga so skupna obema. Prav zaradi tega je velika večina imen koprskega antifonala prisotna tudi v oglejskih rokopisih. Vendar je število praznikov, ki jih v oglejskih rokopisih ni mogoče najti, vsebuje pa jih koprski sanktoral, nekoliko večje: v oglejskih virih manjkajo Damask, Emerenciana, dvojica Rufina in Sekunda ter praznik

<sup>19</sup> V levih dveh stolpcih so številke folijev, na katerih so v tretjem stolpcu navedeni prazniki. Odsotnost številke pomeni, da rokopis praznika oz. imena nima. Navedbe godov in praznikov so smiselno poenotene in pravpisno posodobljene. Tako je tudi v stolpcu z opombami. Seznam se omejuje zgolj na prisotnost imen; spregleduje njihovo rangiranje, kot tudi to, ali ima dani praznik lastne speve ali pa navaja speve iz *commune sanctorum*. Oktave so izpuščene. Od komemoracij so navedene le tiste, ki navajajo imena, ki se v obeh rokopisih sicer ne pojavljajo. Nekatero skupino svetniških imen bi bilo verjetno treba razumeti kot dva različna praznika (npr. Basilidis, Cirini, Naboris, Nazarii); rokopisa v pogledu natančnega ločevanja med sabo nepovezanih svetniških imen istega danega dne nista zanesljiva.

<sup>20</sup> V tabeli 9 stolpec R: Stephen J. P. van Dijk, *The Ordinal of the Papal Court from Innocent III to Boniface VII and Related Documents*, Fribourg, 1975, str. 34–57 (Kalendar of the Roman Court according to the »Regula« Edition of the Friars Minor).

<sup>21</sup> *Lexikon für Theologie und Kirche* 6, Freiburg [...] 1997, stolpca 1371–1372. James John Boyce, The Carmelite Feast of the Presentation of the Virgin, *The Divine Office in the Latin Middle Ages*, ur. Margot E. Fassler in Rebecca A. Baltzer, Oxford, 2000, str. 486. – Ena od koprskih cerkva, Santa Maria Nuova, je bila leta 1488 posvečena prazniku Marijine predstavitve. Praznik je bil torej v Kopru poznan, vendar pa njegova prisotnost v GR II najbrž nima povezave z imenovano cerkvijo. Paolo Naldini, *Corografia ecclesiastica o sia descrizione della città e della diocesi di Giustinopoli*, Benetke 1700, str. 159 (reprint: *Historiae urbium et regionum Italiae rariores XXXIX*, Bologna; slovenski prevod: Pavel Naldini, *Cerkveni krajepis ali opis mesta in škofije Justinopolis, ljudsko Koper*, ur. Darko Darovec, Koper 2001).

<sup>22</sup> V tabeli 9 stolpec O: Raffaella Camilot-Oswald, *Die liturgischen Handschriften aus dem mittelalterlichen Patriarchat Aquileia*, Monumenta Monodica Medii Aevi. Subsidia II, Kassel [...], Bärenreiter, 1997, str. CXIII–CXXXV.

Marijine predstavitve. A glavni razloček med oglejskim sanktoralom in sanktoralom koprškega antifonala je v tem, da v slednjem ni izrecno oglejskih svetniških imen: tu ne najdemo ne Mohorja in Fortunata, ne skupine Kancijev, ne Helarja in Tacijana in ne skupine štirih oglejskih mučenk Evfemije, Doroteje, Tekle in Erazme. To pomeni, da koprski antifonal ne kaže pripadnosti oglejskemu obredu. Tako kot koprski temporalni rokopisi dovoljujeta tudi koprška sanktoralna rokopisa hipotezo, da sta predstavnik liturgije rimske kurije oz. frančiškanskega reda.

**Tabela 9:** Sanktoral koprških kodeksov

GR II	ANT IV	Praznik	R	O	Opombe
1r		In Vigilia Andreae	+	+	
2v	1r	In Festo Andree	+	+	
4v		Nicolai	+	+	
4v		In Conceptione	+	+	
4v		Damasci	+		R: Damasi
4v	12r	Luciae	+	+	
4v	17r	Thomae	+	+	
5v		Felicis in Pincis	+	+	O: Felicis Presbiteri
6v		Marcelli	+	+	
6v		Antonii	+	+	
6v		Priscae	+	+	
8v		Fabiani et Sebastiani	+	+	
11r	17r	Agnetis	+	+	
13r	28r	Vincentii	+	+	R, ANT IV: <i>addit et Anastasii</i>
15r		Emerentianae	+		
15r	28v	In Conversione Pauli	+	+	
17v	41r	Agnetis Secundo	+	+	
17v	41r	In Purificatione	+	+	
24v	57r	Agathae	+	+	
25r		Valentini	+	+	
26r	71r	In Cathedra Petri	+	+	
28v		Gregorii	+	+	
29r		Benedicti	+	+	
29v	78r	In Annuntiatione	+	+	
32r		Tiburtii, Valeriani, Maximi	+	+	
32r		Georgii	+	+	
32r	97v	Marci	+	+	
32r		Vitalis	+	+	
32r	99v	Philippi et Iacobi	+	+	
33v	102r	In Inventione Crucis	+	+	
	103r	Alexandri, Eventii, Theodori, Iuvenalis	+	+	R: Theodoli; O: <i>om. Iuvenalis</i>
35r	109r	Ioannis ante Portam	+	+	

GR II	ANT IV	Praznik	R	O	Opombe
35r	109v	In Inventione Michaelis	+	+	R, O, ANT IV: Apparitio
35r		Gordiani et Epimachi	+	+	
35v		Nerei, Achilei, Pancratii	+	+	
35v		Potentianae	+	+	O: Pudentianae
35v		Urbani	+	+	
35v		Marcellini, Petri et Erasmi	+	+	O: <i>om.</i> Erasmi
35v		Primi et Feliciani	+	+	
35v		Barnabae	+	+	
35v		Basilidis, Cirini, Naboris et Nazarii	+	+	
36r		Marci et Marcelliani	+	+	
36r		Gervasii et Protasii	+	+	
36r		In Vigilia Ioannis	+	+	
37r	121v	In Nativitate Ioannis	+	+	
39v	138r	Ioannis et Pauli	+	+	
	143r	Leonis	+		
39v		In Vigilia Apostolorum Petri et Pauli	+	+	
40v	143r	In Festo Apostolorum Petri et Pauli	+	+	
41v	158r	In Commemoratione Pauli	+	+	
42r		In Festo Visitationis		+	
42v		Processi et Martiniani	+	+	
42v		In Octava Apostolorum	+	+	
42v		Septem Fratrum	+	+	
42v		Rufinae et Secundae	+		
42v		Praxedis	+	+	
42v	173r	Mariae Magdalenaee	+	+	
42v		Apolinaris	+	+	
42v		Pantaleonis	+	+	O: <i>addit</i> Nazarii, Celsi
43r		Abdon et Senen	+	+	
43r	179r	Petri ad Vincula	+	+	
43v		Stephani	+	+	
43v		In Inventione Stephani	+	+	
43v	181r	Mariae ad Nives	+	+	
43v		Sixti, Felicissimi, Agapiti	+	+	
44r		Donati	+	+	O: <i>posterius</i>
44r		Ciriaci, Largi, Smaragdi	+	+	O: <i>om.</i> Largi, Smaragdi
44r		In Vigilia Laurentii	+	+	
45v	193r	In Festo Laurentii	+	+	
47r		Hippolyti et Sociorum	+	+	O: <i>om.</i> et Sociorum
47r		In Vigilia Assumptionis	+		
47r	209v	In Die Assumptionis	+	+	
48v		In Octava Laurentii	+	+	

GR II	ANT IV	Praznik	R	O	Opombe
49r		Agapiti	+	+	
49r		Timothei, Hippolyti, Symphoriani	+	+	O: <i>om.</i> Hippolyti
49v		Bartholomaei	+	+	
49v		Augustini	+	+	
49v	223r	In Decollatione	+	+	
	227r	Sabinae	+	+	
49v		Felicis et Audacti	+	+	O: Adaucti
49v	227v	In Nativitate Mariae	+	+	
	228r	Adriani	+	+	
51v		Gorgonii	+	+	
51v		Proti et Hyacinthi	+	+	
51v	240v	In Exaltatione Crucis	+	+	
	240v	Cornelii et Cipriani	+	+	
53r		Nicomedis	+	+	
53r		In Vigilia Mathaei	+	+	
53r		In Festo Mathaei	+	+	
53v		Cosmae et Damiani	+	+	
53v	246v	In Dedicatione Michaelis	+	+	O: Michaelis
56v	260v	Hieronimi	+	+	
56v		Calixti	+	+	
56v		Lucae	+	+	
56v		In Vigilia Simonis et Iudae	+	+	
56v		In Festo Simonis et Iudae	+	+	
56v		In Vigilia Omnium Sanctorum	+	+	
56v	261r	In Festo Omnium Sanctorum	+	+	
58r		Quattuor Coronatorum	+	+	
58r	274v	Martini	+	+	
58v		In Festo Praesentationis			
59r	289r	Ceciliae	+	+	
59r	301v	Clementis	+	+	
61r		Catherinae	+	+	

### Vprašanje izvora in namena

Ob dejstvu, da je bila liturgija rimske kurije hkrati tudi liturgija srednjeveških frančiškanov, se postavlja vprašanje: Ali so bili koprski rokopisi namenjeni redovni ali sekularni skupnosti? V zvezi s tem so zanimive nekatere njihove rubrike. V GR I so pogosto omenjeni »fratres«, »bratje«: na fol. 48r je opisan obred pepeljenja in tu najdemo določilo: »... postea veniunt fratres bini et bini ...«, na fol. 142v je v okviru liturgije velikega četrtega navedba: »... conveniunt fratres ad faciendum mandatum ...«, na fol. 169v pa je v opisu liturgije velike

sobote navedeno, da »bratje« pojejo (»... et fratres alii stant erecti et cantantur letania in medio choro a duobus fratribus utroque choro idem simul respondente ...«), kar izključuje možnost, da bi bili s tem izrazom mišljeni kateri koli udeleženci liturgije. Iz teh in podobnih omemb, ki jih je v rokopisu še več, bi bilo mogoče soditi, da je bil GR I kompiliran za neko frančiškansko skupnost.

Podobne oznake najdemo v GR II: na fol. 17v in 18r je v okviru praznika svečnice opisan obred blagoslovitve sveč. Tu je med drugim določeno, naj jih dva »brata« razdelita med druge »brate«, ki ostanejo na svojih mestih: »Deinde duo fratres eas incensas fratribus in suis locis manentibus distribuunt.« V tem času naj se poje antifona *Lumen ad revelationem gentium*. Uporabniki rokopisa naj bi bili torej bratje. Vendar pa rokopis GR II ni bil namenjen določeni, pač pa kateri koli frančiškanski skupnosti. To je razvidno iz rubrike na fol. 32r, kjer beremo določilo, naj se dejanski dan obhajanja prošnjega dne ravna po navadah dežele, v kateri »bratje« bivajo: »Officium misse de letaniis ante vigiliam ascensionis positum fiat eo tempore quo fit in terris in quibus fratres morantur.« Rokopis je bil torej zasnovan tako, da bi ga mogla uporabljati katera koli frančiškanska skupnost v kateri koli deželi.

Tudi v ANT IV so prisotne sorodne oznake. V prazniku apostolov Petra in Pavla sta za druge večernice predvideni v tem rokopisu dve možnosti (fol. 155v in 156r): »bratje«, ki imajo cerkev posvečeno sv. Pavlu, naj se poslužijo prvega niza antifon (in drugih sestavin), »bratje«, ki imajo drug patrocinijski, pa drugega. To določilo nadalje potrjuje, da rokopis ni bil izdelan za določeno, pač pa za katero koli redovno skupnost, tako kot GR II. Da je bila ta skupnost frančiškanska, je posredno razvidno iz rubrike v oficiju praznika spreobrnjenja apostola Pavla (29r), kjer je v okviru prvih večernic določeno, da naj ima kateri koli praznik sv. Pavla tudi komemoracijo sv. Petra in obratno, in sicer tako v matutinu (mišljene so hvalnice, ki so v jutranjem delu oficija) kot v večernicah. Rubrika se zaključuje s tole določitvijo: »Et nihil fit de beato Francisco neque de pace«. Na tem mestu je torej izključen sicer samoumevni spomin sv. Frančiška, kar posredno pomeni, da bi bil rokopis lahko frančiškanski.

ANT I-III so brez rubrik, ki bi nakazovale njihov izvor ali namen, z izjemo ene: V liturgiji sobote pred nedeljo trpljenja je določilo, ki izključuje komemoracijo sv. Leoparda: »Ab hoc sabbato usque ad sabbatum post pentecosten non fit commemoratio de apostolis nec de beato leopardo neque de pace.« Iz te rubrike ni razvidno, kateri od treh svetnikov s tem imenom je dejansko mišljen,<sup>23</sup> niti ni mogoče presoditi, kateri cerkvi z imenovanim patrocinijskim bi bil rokopis lahko namenjen.<sup>24</sup>

Vendar je ob domnevi, da so koprski rokopisi frančiškanski, zelo nenavadno, da niti GR II niti ANT IV ne vključujeta godu sv. Frančiška, ki ga najdemo tako v sanktoralu rimske kurije kot tudi v oglejskem sanktoralu. Frančišek je v koprskih kodeksih prisoten šele v kasnejših, novodobnih dodatkih, in sicer le v GR II. Kot omenjeno, je na začetku tega rokopisa kazalo, ki so ga izdelali njegovi uporabniki v 19. ali celo v 20. stol. Tu je naveden tudi Frančišek, in sicer dvakrat: kasneje dopisani spevi na fol. 64r, ki v samem rokopisu nimajo nobene oznake, so v kazalu določeni kot proprij sv. Frančiška (int. *Mihi autem*, of.

<sup>23</sup> *Bibliotheca Sanctorum* VII, Rim 1966, stolpci 1333–1336.

<sup>24</sup> Ni znano, da bi bil omenjeni kult srednjeveškemu Koprju poznan. Ana Lavrič, *Vizitacijsko poročilo Agostina Valiera o koprski škofiji iz leta 1579*, Ljubljana, ZRC SAZU, 1986, str. 195–201 (indeks).

*Veritas mea, co. Fidelis servus*); poleg tega se svetnikov proprij pojavi tudi med končnimi dodatki rokopisu (fol. 179v–180r). A Frančiškovega imena v GR II prvotno ni bilo, in prav zaradi njegove odsotnosti je treba sodbo o frančiškanski vsebini koprskih rokopisov ustrezno zrahljati. Najverjetneje se zdi, da so GR I, GR II, ANT IV, morda pa tudi ANT I–III delo enega ali več frančiškanskih skriptorijev; njihovi pisci so vanje vnesli liturgijo rimske kurije, ki je bila hkrati tudi njihova, frančiškanska. S tem so bili rokopisi široko uporabni in uporabljale bi jih lahko tudi svetne cerkve, ki niso imele izrecno svoje liturgije, kot jo je imela npr. cerkev v Ogleju. Da so v rokopisu vendarle rubrike, ki omenjajo brate, je mogoče razložiti s predlogami. Rubrike bi bile lahko prepisane iz predlog ne oziraje se na to, da še nepoznani bodoči uporabniki rokopisa ne bi bili »bratje«.

Koprski rokopisi najbrž nimajo enotnega izvora. Roka C, ki je kopirala GR II, je napisala tudi kirial GR I. Iz tega bi bilo mogoče soditi, da predstavljata rokopisa dvojico, ki je bila že zelo zgodaj v skupni rabi. Morda se je ob skupni rabi izkazalo, da potrebuje kirial tudi GR I in pisec, ki je že izdelal GR II, je pripravil še eno kopijo kiriala, ki je bila naknadno uvezana v temporalni kodeks GR I. To pomeni, da je GR II mlajši od GR I; poleg tega nakazuje prikazano razmerje med rokopisoma hipotezo, da je GR II nastal v kraju, kjer sta bila oba rokopisa v rabi. Izrecnejših kazalcev, da je bilo to v Kopru, ni. ANT I–III so nastali v istem skriptoriju, saj jih je izdelala ista roka; drugo roko pa izkazuje ANT IV. Čeprav ni povsem izključeno, ni iz ničesar jasno razvidno, da bi bil ANT IV delo istega skriptorija kot ANT I–III. Ta opažanja in domneve se bolj ali manj ujemajo s prikazanimi umetnostnozgodovinskimi sodbami. Tudi o tem, kdaj so rokopisi GR I–II ter ANT I–IV prišli v koprsko stolnico, ni mogoče reči določnejše sodbe.<sup>25</sup>

### Nazarijev rokopis ter oficij sv. Nazarija

Kot moremo prebrati na zadnjem foliju prvotnega korpusa rokopisa, na fol. 109v, je ANT V izdelal neki Nazarij, ki se je identificiral kot Koprčan: »Opus Nazarii de Iustinopoli«. Ime Nazarij gotovo ni bilo redko v mestu, katerega stolnica je hranila svetnikove relikvije, a kopist kodeksa bi mogel biti katera od istoimenskih oseb, izpričanih v arhivskih virih 15. stol. Med odločitvami čedadskega kapitlja iz leta 1431 je tudi odločitev glede izposoje nekega ne natančneje določenega rokopisa: neki Nazarij, skriptor in duhovnik, ki se je vračal v Koper, je prosil čedadski kapitelj za dovoljenje, da bi si za deset dni smel izposoditi knjigo, ki jo je začel prepisovati. Kapitelj je njegovi prošnji ugodil in dovolil, da je bila knjiga odnesena v Koper.<sup>26</sup> Očitno je Nazarij začel prepisovati knjigo v Čedadu, a na začetku junija imenovanega leta se je moral vrniti v Koper. Ker delo še ni bilo dokončano, je vzel predlogo novonastajajočega rokopisa s seboj. Knjiga v dokumentu ni natančneje določena, vendar ni mogoče izključiti možnosti, da bi bila prav skupni del antifonala, ki nosi Nazarijevo ime. To bi pomenilo, da je bil ANT V kopiran maja in junija leta 1431, in sicer v Čedadu

<sup>25</sup> Nenavadno je, da vizitacijski popisi iz leta 1579 za koprsko stolnico ne omenjajo nobenih knjig, medtem ko navajajo za cerkev sv. Frančiška dva graduala. Ana Lavrič, nav. delo, str. 61–63 (stolnica), 71 (sv. Frančišek).

<sup>26</sup> Cesare Scalton, *Produzione e fruizione del libro nel basso medioevo. Il caso Friuli*, Padova, Antenore, 1995, str. 336–337 (št. 222A).

in Kopru. Približno v istem času je bil v Kopru tudi neki avguštinski kanonik z imenom Nazarij. O njem se ve le to, da mu je koprski škof Gieremia Pola (1420–1424) dovolil, da odide z mesta priorja enega od mestnih samostanov.<sup>27</sup> Samo iz tega podatka seveda še ni mogoče presoditi, ali je bil omenjeni kanonik tista oseba, ki je kako desetletje kasneje kopirala v Čedadu izposojeni kodeks.<sup>28</sup>

Rokopis, kot ga je izdelal Nazarij, ne kaže nikakršnih posebnosti, ki bi ga prostorsko natančneje umeščale. Kot *commune sanctorum* je že po svoji vsebini tak, da poudarja splošno, in ne posebno. V njem se ne omenjajo ne »bratje« ne posamična značilna svetniška imena. A kljub splošnosti vsebine je rokopis izrazilo koprski. Kopiral ga je Koprčan in v rabi je bil v Kopru, skoraj zagotovo v koprski stolnici. Slednje je razvidno iz njegovih dodatkov, točneje iz dveh verzij oficija sv. Nazarija.

Kot je pokazal doslejšnji pregled, koprski kodeksi v svoji prvotni zasnovi ne vključujejo imena sv. Nazarija, prvega koprškega škofa. Ni ga ne v sanktoralnem delu antifonala ne v sanktoralnem delu graduala. Omenjeno je bilo, da sta oba navedena rokopisa nastala za katero koli cerkev, ne za koprsko stolnico, in tako odsotnost Nazarijevega imena v njunem koledarju ni presenetljiva. Tudi ANT V v svoji prvotni zasnovi ni vključeval svetnikovega imena, saj glede na svojo vsebino (kot *commune sanctorum*) ni predvideval mesta zanj. A kot je bilo prikazano, sta med njegovimi kasnejšimi dodatki kar dve verziji oficija sv. Nazarija, zapisani na dveh kasnejših privezkih. Verziji nista iz istega časa; starejša je krajša, mlajša je daljša. Zapis starejše verzije (gl. faksimile 8) bi po pisavi sodeč mogel nastati še v 15. stol., verjetneje v njegovi drugi polovici, ali pa na začetku 16. stol. Obsega le nekaj antifon: h kantiku prvih večernic, za psalme drugih večernic ter antifono h kantiku drugih večernic. Težko je reči, ali je čas, iz katerega izvira zapis prve verzije oficija hkrati tudi čas njenega nastanka, a ob odsotnosti kazalcev, ki bi nakazovali drugo možnost, drugačna domneva ne bi bila utemeljena. Vsekakor je mogoče trditi, da je v času nastanka prvega zapisa oficij vseboval le v njem prisotne speve, saj je malo verjetno, da bi bil namenoma nepopoln.

Druga, mlajša verzija oficija (faksimile 9) je v dodatku, ki neposredno sledi prvotnemu korpusu ANT V, se pravi neposredno po Nazarijevem eksplicitu. Po pisavi sodeč je potridentska in tako jo je hipotetično mogoče postaviti v 16. stol. ali pa celo v 17. stol. Druga verzija predstavlja celotni oficij: Za prve večernice navaja antifone hvalnic, zgolj z besedilnim incipitom pa tudi himnus in verzikelj; sledijo trije nočni s skupno 9 antifonami ter 8 rezponzoriji (tretji nočni ima le dva rezponzorija); hvalnice sestojijo iz petero antifon, kapitelj, himnus, verzikelj ter antifona h kantiku (ista kot v prvih večernicah) so navedeni le z incipiti; druge večernice vsebujejo le antifono h kantiku, ostalo pa naj bi bilo prevzeto iz hvalnic. Druga, mlajša verzija oficija vključuje vse speve prve verzije, se pravi, da je njena dopolnjena predelava. To pomeni: Oficij sv. Nazarija, kakršen je obstajal konec 15. stol., je bil kasneje predelan in dopolnjen. Že obstoječi spevi so ostali spevi obojih večernic ter hvalnic, na novo pa so bili spesnjeni spevi jutranjic. Kot vsi glasbeni zapisi koprskih kodeksov sta tudi obe verziji Nazarijevega oficija v kvadratni notaciji, a roki njunih zapisov v drugih koprskih kodeksih ni bilo mogoče najti.

<sup>27</sup> Paolo Naldini, nav. delo, 177–178.

<sup>28</sup> O tretjem koprskem Nazariju iz prve pol. 15. stol., ki bi mogel biti identičen s kopistom in priorjem, gl. str. 117.



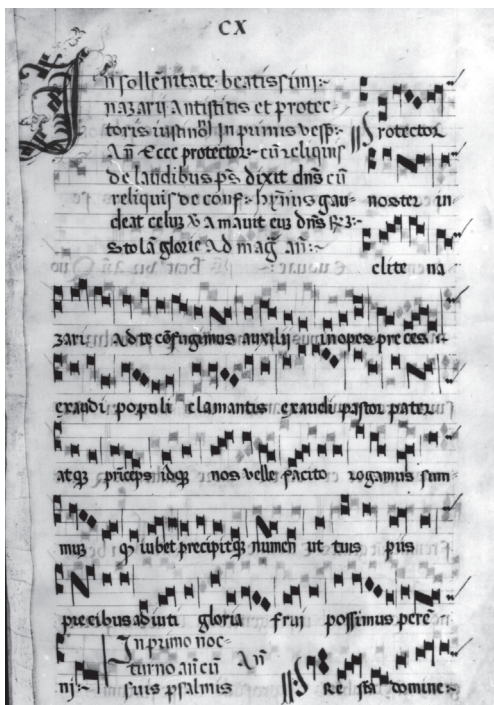
Faksimile 8:

ANT V, fol. 125r, začetek starejše verzije Nazarijevega oficija



Faksimile 9:

ANT V, fol. 110r, začetek mlajše verzije Nazarijevega oficija



Nazarij, prvi koprski škof, je bil le lokalno poznan. Kolikor je znano, o njem ne obstoji srednjeveška historija.<sup>29</sup> Kult sv. Nazarija ni posebno bogato dokumentiran. Še največ je o njem napisano v Naldinijevi zgodovini. Tu izvemo, da so bile v poznem 14. stol., v času vojne med Benetkami in Genovo, ko so Ligurijci (Genovežani) pustošili po Kopru, med drugim ugrabljene tudi relikvije sv. Nazarija. V Genovi so ostale do leta 1422, ko sta se genovski škof in koprski škof Gieremia Pola sporazumela o njihovi vrnitvi. Naldini poroča, da je bila vrnitev relikvij in njihova položitev v sarkofag, v katerem so še danes, spremljana s petjem in zvonjenjem. Istega leta je škof Pola vpeljal praznik prenosa svetnikovih relikvij (*In Translatione Nazarii*).<sup>30</sup> Leto 1422 se tako kaže kot posebno pomembno v zgodovini Nazarijevega kulta in imeti ga je možno za spodnji časovni prag nastanka Nazarijevega oficija.

Če bi v 15. stol. nastal sanktoralni rokopis, namenjen izrecno koprski stolnici, bi moral vključevati tudi Nazarijev oficij in praznik prenosa njegovih relikvij. A takega rokopisa ni. Kot omenjeno, ANT V že po svoji osnovni zasnovi ne bi mogel vključiti oficija sv. Nazarija, čeprav bi ta v času njegovega nastanka (domnevno 1431) že obstajal. Verziji oficija sta bili ob svojem nastanku zelo verjetno zapisani v samostojna zvezka, ki sta se ohranila kot kasnejša privezka k ANT V, s čimer je izkazana tesna povezanost kodeksa ANT V s koprsko stolnico. Po svoji vsebini bi verziji spadali sicer v ANT IV in dejstvo, da se nista ohranili v ANT IV, nakazuje možnost, da je bil ANT IV prenesen v koprsko stolnico šele potem, ko sta bili verziji oficija že del Nazarijevega kodeksa. Vendar pa ta sklepanja ne morejo biti zavezujoča, saj bi bili obe verziji oficija lahko uvezani v ANT V tudi iz drugih, zgolj praktičnih razlogov.

Nazarij je izrecno koprski lokalni svetnik. Noben antifonal podatkovne baze Cantus<sup>31</sup> ga ne pozna in tudi med mnogimi svetniškimi kulti *Analecta hymnica*<sup>32</sup> ga ni mogoče najti. Tako prva verzija Nazarijevega oficija kot njegova predelava morata biti delo lokalnih klerikov. Vendar Naldinijeva zgodovina kot najbolj izčrpen vir o zgodovini Kopra ne omogoča v tej zvezi nobenih domnev. Nazarijev oficij je s stališča liturgičnega repertoarja enkratna specifično koprška sestavina ohranjenih kodeksov koprške stolnice.

<sup>29</sup> Rajko Bratož, Koprška škofija od prve omembe (599) do srede 8. stoletja, *Acta Histriae* 9 (2001), 1, str. 39. *Bibliotheca Sanctorum* IX, Rim 1967, stolpci 777–779. *Acta Sanctorum. Junii tomus quartus*, Pariz, Rim 1867, str. 738–742. *Acta Sanctorum* se opirajo na italijanske zgodovinarje 17. stol., ki bi mogli poznati starejše, zdaj izgubljene vire.

<sup>30</sup> Paolo Naldini, nav. delo, str. 49–51.

<sup>31</sup> Gl. op. 13.

<sup>32</sup> *Analecta hymnica medii aevi*, ur. Guido Maria Dreves in Clemens Blume, Leipzig 1886–1922.

THE PLAINCHANT CODICES FROM THE CATHEDRAL  
OF KOPER / CAPODISTRIA

Summary

At the beginning of the 20<sup>th</sup> century, when H. Folnesics described the illuminated manuscripts in Istria, there were eight music codices in the parish church of Koper / Capodistria. Now there are only seven. The preserved manuscripts, written in square notation, include almost a complete office and mass liturgy of the year, the missing part (office liturgy from Easter to the 12<sup>th</sup> Sunday after Pentecost) having been most likely the contents of the manuscript now lost. The two graduals (the one containing the temporale and the kyriale, the other the sanctorale, the common of saints and the kyriale), come from the 14<sup>th</sup> century; they were not written by the same hand, yet they appear related to each other, since the scribe of the slightly younger sanctorale volume seems to be the same as the scribe of the kyriale part of the temporale volume. The temporale part of the office liturgy is divided into three volumes, written by the same 15<sup>th</sup>-century hand, whereas the whole sanctorale, which includes only the most important names, occupies only one volume, written by another 15<sup>th</sup>-century hand. The liturgy to be found in the manuscripts is, according to the series of the Post-Pentecost alleluias, the responsories of the first Sunday of Advent, and according to the list of saints, that of the Roman Curia, which was identical to the liturgy of the Friars Minor. Though the Bishop of Koper / Capodistria functioned as a suffragan of the Patriarch of Aquileia, there are no Aquileian peculiarities in the manuscripts from Koper / Capodistria. It is not known where exactly the manuscripts from Koper / Capodistria came into being, except for the commune part of the antiphonal. This manuscript was written by a certain "Nazarius de Justinopoli", which is to say, by a local scribe (Justinopolis being the Latin name of the town). This copyist is perhaps identical to the Nazarius who, according to the archival documents from the Chapter of Cividale, in June 1431 borrowed from the Chapter a manuscript, the copying of which he intended to complete in Capodistria / Koper, where he had to return. The codex of Nazarius has another interesting aspect: among many later additions, it contains two versions of the office of St Nazarius, the legendary first bishop of the town (first half of the 6<sup>th</sup> century). The older and shorter version of the office could have been written in the late 15<sup>th</sup> or early 16<sup>th</sup> century, whereas the younger one, which besides Vespers and Lauds includes also Matins, seems to be a post-Tridentine creation. The office of St Nazarius is unique to the manuscript mentioned.



## PRISPEVEK K POZNAVANJU REPERTOARJA STAREJŠIH MUZIKALIJ CERKVE NE GLASBE V SLOVENIJI\*

RADOVAN ŠKRJANC  
Glasbena šola Ljubljana Vič-Rudnik

**Izvleček:** Prispevek v obliki sheme in uvodnega pojasnila povzema del izsledkov raziskave devetih arhivskih fondov muzikalij (po enega v Celju, Komendi, Mariboru in na Ptuj, dve v Novem mestu ter tri v Ljubljani), ki so pomembni za poznavanje cerkvene glasbe 18. in 19. stoletja v Sloveniji. Gre za izsledke glede vrste in številčnega obsega različnih cerkvenih skladb skladateljev, ki - kolikor je znano - nikoli niso delovali na ozemlju današnje Slovenije, njihova dela pa so se v omenjenih arhivih ohranila bodisi v prepisu bodisi kot tiski, v več primerih tudi oboje.

**Ključne besede:** cerkvena glasba, arhivi, Slovenija

**Abstract:** The article, consisting of a schema and an introductory explanation, summarises a part of the findings of research done in nine archives of music (one in Celje, one in Komenda, one in Maribor, one in Ptuj, two in Novo mesto, and three in Ljubljana); these findings are important for our knowledge about the sacred music of the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> century on Slovenian soil. The subject of the findings are the types and corresponding numbers of various sacred compositions written by composers who - as far as is known today - were never active in the territory of what is Slovenia now; their works have been preserved in the mentioned archives either as handwritten copies or as printed works, in several cases even as both.

**Keywords:** church music, archives, Slovenia

Raziskave arhivskega gradiva so osnova vsakemu sodobnemu preučevanju v pisni obliki ohranjene preteklosti. So morda celo, razen težav seveda, edina skupna lastnost različnih zgodovinarskih »arheologij v zvest ljudi« (M. Foucault), ki se s takšno ali drugačno »strategijo historičnega mišljenja« (O. Luthar) želijo postaviti kot vedenje o neki že preživeti stvarnosti človekove dejavnosti.<sup>1</sup> A tudi to samo načeloma. Že načrtovanje denimo obsega in smeri raziskovanja, še bolj pa ugotavljanje rezultatov raziskav zgodovinarjem vedno znova izpod peresa izmika objektivnost raziskovane *data* in jim dopušča le do bolj ali manj hipotetičnega *fakta*.<sup>2</sup> Pa vendar, prav načelna navezanost vsake upoštevanja vredne historične hipoteze,

\* Besedilo je prvi del daljše razprave o cerkvenoglasbenih arhivskih fondih iz 18. in 19. stoletja v kontinentalnem delu Slovenije.

<sup>1</sup> Prim. Michel Foucault, *Rječi i stvari*, prev. Nikola Kovač, Beograd, Nolit, 1971; Oto Luthar, *Med kronologijo in fikcijo. Strategije historičnega mišljenja*, Ljubljana, Znastveno in publicistično središče, 1993.

<sup>2</sup> Prim. Carl Dahlhaus, *Foundations of Music History*, prev. J. B. Robinson, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, str. 33-44.

teze ali teorije na »predzgodovinopisno« *data* to postavlja v središče zanimanja vselej, ko se preučuje(jo) preteklost(i). Pri čemer ni mogoče, da bi stopnjevanje kvantitete raziskovane *data* kakorkoli lahko zavrlo kvaliteto spoznanj o segmentih te(h) preteklosti. Prej nasprotno. Seveda, če je obenem kvaliteta tudi resnicoljubnost pri razkrivanju, sicer v resnici nikoli povsem dosegljive »zgodovinske resnice« – ne samo zaradi njene oddaljenosti, temveč zlasti zaradi njene kompleksnosti in naše nezmožnosti, da bi to resnico spoznali v celoti, oziroma njene perceptivne narave že iz časa, ko še ni bila preteklost.<sup>3</sup> In nič manj kot zdaj moderno »postmodernno dekonstruiranje« ideoloških vzgibov za afirmativno (kanonsko) predstavljanje te resnice »za že spoznano«, ko poodmeva v ustih zgodovinarjev, se zdi, da lahko k razblinjanju težavnih učinkov t.i. velikih historičnih naracij, morda še najbolj »na lokalni ravni«,<sup>4</sup> precej prispeva – ravno ne pragmatična relativizacija tega »kaj je res iz preteklosti« v smislu »anything goes«,<sup>5</sup> temveč nasprotno – še bolj nepopustljivo eliminiranje empiričnih »polresnic« in celo »neresnic« vsaj iz lastnih »malih pripovedi«. Ali preprosto: še bolj dosledno zavzemanje za znano metaforo o zgodovinarjih kot vernih sestavljavcih raznošenega mozaika preteklosti, pa kolikor že nesodobno oziroma »moderno« zdaj to zveni. In četudi nam je usojeno, da podobe mozaika nikoli ne ugledamo čisto jasno, je na eni strani še vedno smiselno in mogoče njen obris bistriti s (po)iskanjem kolikor je še mogoče veliko njenih drobcev, kar na drugi strani hkrati sili in ponuja ustreznejše vstavljanje le-teh na svoje mesto oziroma spoznavo »bolj resničnih« odnosov med njimi.<sup>6</sup> Denimo, že večje zavedanje nevarnosti diskriminatorских učinkov t.i. repertoarnega kanona<sup>7</sup> na obdelavo arhivske *data* v nekem »bolj lokalnem« okolju, kakršno je slovensko, lahko vzpodbudi, da se te učinke ublaži ali vsaj preveri njihova »realnost«, paradoksalno, prav s »kanonično« doslednim izvajanjem zahteve enega od izhodišč teorije, ki legitimira taisti kanon. To je zahteve po natančnosti empiričnega raziskovanja arhivskega

<sup>3</sup> Prim. Cofi Agawu, *Analyzing Music under the New Musicological Regime*, *The Journal of Musicology* XV/3 (1997), str. 30; Peter Schubert, *Authentic Analysis*, *The Journal of Musicology* XII/1 (1994), str. 3–18.

<sup>4</sup> Prim. Matti Huttunen, *The "Canon" of Music History and the Music of Small Nation*, *Music history writing and national culture*, Tallinn, Eesti Keele Institut, 1995, str. 20–30.

<sup>5</sup> Prim. Alastair Williams, *Musicology and Postmodernism*, *Music Analysis* 19/iii (2000), str. 386: »Postmodernism, as an umbrella term, includes discourses that were forged in a struggle to displace notions such as integration, depth, teleology and grand narrative that at one time, we are told, were accepted unquestioningly. These critical discourses have performed invaluable work; but problems arise when they are taken to licence unbridled relativism and pluralism. Embargos on grand narrative and generality start to resemble, ironically, a rigid orthodoxy, an unreflexive grand narrative of the worst sort. After all, to announce the end of grand narrative is itself a grand narrative, and it is a generality to suggest that knowledge is always local and contingent. What is the point of showing that the institutions of the canon are elitist and patriarchal if, at the same time, one supports a relativism that would grant elitist, patriarchal readings as much validity as decentred critique?«

<sup>6</sup> Prim Koen Raes, *The Ethics of Postmodern Aesthetics: Toward a Social Understanding of Cultural Trends in Postmodern times*, *New music, aesthetics and ideology/Neue Musik, Ästhetik und Ideologie*, Wilhelmshaven, Noetzek, 1995, str. 54–76; Bruce Horn, *On the Study of Music as Material Social Practice*, *The Journal of Musicology* XVI/2 (1998), str. 159–199.

<sup>7</sup> Marcia J. Citron, *Gender and the Musical Canon*, Cambridge 1993, str. 9. M. Huttunen na primer predlaga, da pojem repertoarnega kanona razumemo širše, kot »the canon of facts«. Prim. M. Huttunen, nav. delo, str. 22–23.

gradiva, v našem primeru repertoarja muzikalij iz preteklih obdobj. Pri čemer pa se vse premalo zaveda, da je kakovost te natančnosti neposredno tudi funkcija količine. Saj šele doseg »empiričnega roba« razsežnosti raziskovane *data*, denimo, lahko odpravi nujno po selektivnosti pri njeni obravnavi. Prav selekcija pa je, kot vemo, eno glavnih orodij konstituiranja in delovanja kanona.<sup>8</sup> Tu imajo »majhni« (»lokalni prostori«) ne le priliko »imeti vse, kar imajo veliki«, temveč celo več – bližjo pot do roba ... Že (statistična) celovitost vpogleda v neko relevantno *data* pa vsekakor radikalno zmanjšuje možnosti zapeljevanju »kanonične zavesti« k spregledu, na primer, »resničnega« pomena neke nekanonične kompozicijske tradicije ali prakse, ki je bila za konstituiranje te *date* v svojem času celo primarna, v korist uveljavljene kanonične.<sup>9</sup> Zadnje je ne samo v domači historični interpretaciji preteklosti, tudi tej, ki ji je podlaga arhivska zapuščina 18. in 19. stoletja, še vedno pogost pojav.<sup>10</sup>

Vse to velja imeti v mislih, tudi ko praznujemo že petindvajset let delovanja Muzikološkega inštituta v Ljubljani, katerega pomemben del je prav (raz)isk(ov)anje arhivske *data* slovenske glasbene preteklosti. To se je, kot je leta 1967 ob izidu prvega kataloga starejših glasbenih rokopisov in tiskov na Slovenskem zapisal D. Cvetko,<sup>11</sup> načrtneje začelo

<sup>8</sup> Več o vlogi selekcije pri konstituiranju (repertoarnega) kanona v: Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

<sup>9</sup> Raymond Williams tako na primer opozarja, da »in any analysis of tradition [...] what we have is not just 'a tradition' but a *selective tradition*: an intentionally selective version of shaping past and a pre-shaped present, which is then powerfully operative in the process of social and cultural definition [...] Most versions of 'tradition' can be quickly shown to be radical selective. From a whole possible area of past and present, in a particular culture, certain meanings and practices are selected for emphasis and certain other meanings and practices are neglected or excluded. Yet within a particular hegemony, and as one of its decisive procedures, this selection is presented and usually successfully passed off as 'the tradition', 'the significant past' [...] Tradition is in this sense an aspect of *contemporary* social and cultural organization, in the interest of dominance of a special class. It is a version of the past which is intended to connect with and ratify the present.« R. Williams, *Marxism and Literature*, Oxford 1977, str. 115–116.

<sup>10</sup> Ob tem je zanimivo navesti del zapisa finskega muzikologa Mattija Huttunena, ki v mnogočem spominja na težave, ki jim je priča tudi slovensko glasbeno zgodovino: »The 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries were much more problematic [za finsko glasbeno zgodovino] than the preceding ones, as there was hardly any Finnish music that belonged to the international scene of that period. It was only in the early 19<sup>th</sup> century that Finnish composers started to follow the stylistic trends of their time, and historians were no longer prepared to regard Church music as belonging to the core of musical life. There were two solutions to the problem: [...] Andersson made extensive studies of Finland's musical life from the 17<sup>th</sup> to the 19<sup>th</sup> century. The 'bloom' of the Turku Musical Society in 1790–1808, to which he dedicated a detailed monograph, became one of the favourite subjects of music historians. No one can deny the importance of that phase; however, it is interesting to observe how difficult it was for Andersson – as it is for us today – to interpret for instance the concert programmes of the Turku Musical Society without being influenced by later evaluations of the composers of those days. Nordic amateur musicians at the turn of the 19<sup>th</sup> century could not have had any clear idea of the supreme status of Haydn, Mozart and Beethoven. Nowadays it is hard to resist concentrating on the introduction of the music of the Viennese classical triumvirate to Finland.« Matti Huttunen, *The "Canon" of Music History: Historical and Critical Aspects, The Maynooth International Musicological Conference 1995: Selected proceedings II*, Irish musical studies V, str. 115–116.

<sup>11</sup> Janez Höfler, Ivan Klemenčič *Glasbeni rokopisi in tiski na Slovenskem do leta 1800. Katalog*, Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica, 1967.

kakšnih dvajset let pred tem. Omenjena ustanova je od svoje ustanovitve leta 1980 dalje ne samo logičen slednik te načrtnosti, temveč tudi nosilec sistematičnega preučevanja in urejanja starejšega notnega gradiva pri nas (signiranja, katalogiziranja ...) ter posredovanja podatkov v zvezi z njim za RISM. Zadnji čas na primer s projektom raziskave in ureditve obalnih glasbenih arhivov ter izdelavo dveh publikacij, ki povzemata vsebino več koprskih arhivov in enega piranskega hranišča muzikalij od 14. do 19. stoletja,<sup>12</sup> ter tako nadaljujeta že utečeno prakso sprotnega objavljjanja izsledkov tovrstnih raziskav in njihove analize: za obdobje 18. in 19. stoletja na primer Janeza Höflerja,<sup>13</sup> Danila Pokorna,<sup>14</sup> Darje Koter,<sup>15</sup> Tomaža Faganela<sup>16</sup> idr.

Ti sestavki ter katalog in popisi muzikalij več slovenskih arhivov, med njimi še neobjavljenih obalnih, ki se nahajajo na Muzikološkem inštitutu ZRC SAZU, so bili v znatno pomoč tudi pri raziskovanju arhivskega gradiva, ki je podlaga pričujočemu prispevku. Njegov namen je shematično in nato še analitično (v 2. delu) prikazati nekatere izsledke raziskave vseh do zdaj znanih arhivskih fondov cerkvene glasbe iz 18. in 19. stoletja v »kontinentalnem« delu Slovenije: tj. v celjski Opatijski cerkvi sv. Danijela (Co), ljubljanski stolnici (Ls), ljubljanskem Frančiškanskem samostanu (Lf), mariborski stolnici (Ms), novomeškem Kapitlju (Nk) in tamkajšnjem Frančiškanskem samostanu (Nf), v župnijski cerkvi sv. Jurija na Ptuju (Pž), v rokopisni zbirki Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani (Lng) ter knjižnici Petra Pavla Glavarja v Komendi.<sup>17</sup>

Gre za izsledke glede prisotnosti oziroma številčnega obsega muzikalij s cerkveno glasbo skladateljev, ki niso delovali na ozemlju današnje Slovenije, njihova dela pa so se v omenjenih devetih arhivskih fondih iz 18. in 19. stoletja ohranila bodisi v prepisu bodisi kot tiski, v več primerih tudi oboje. Gre torej za skladbe, ki niso nastale na naših tleh, a so v tistem času – kolikor so bile res v rabi – »ozvočevale« versko obredje v cerkvah na Slovenskem in tvorile »zvočno okolico« domači ustvarjalnosti cerkvene glasbe. Tudi tej, katere avtorji v našem glasboslovju še niso bili deležni večje ali sploh nikakršne pozornosti. Zato velja tu vseeno omeniti vsaj še nekatere s ptujsko zbirko povezane glasbenike, ki so svojo sled v njej zapustili ne samo kot prepisovalci tujih skladb, temveč tudi kot skladatelji svojih lastnih.

<sup>12</sup> Alenka Bagarič, Darja Frelih, Starejše muzikalije v knjižnici in arhivu Minoritskega samostana v Piranu, *Sedem stoletij minoritskega samostana sv. Frančiška Asiškega v Piranu 1301–2001*, ur. France Dolinar in Marjan Vogrin, Piran 2003; *Glasbena dediščina slovenskih obalnih mest do 19. stoletja. Vodnik po razstavi*, ur. Metoda Kokole, Ljubljana, Založba ZRC, 2003.

<sup>13</sup> Janez Höfler, Glasbenozgodovinske najdbe XVIII. in XIX. stoletja v Novem mestu, *Kronika XV* (1967), str. 135–148.

<sup>14</sup> Danilo Pokorn, Glasbena zbirka Opatijske cerkve sv. Danijela v Celju, *Muzikološki zbornik XXV* (1989), str. 107–119.

<sup>15</sup> Darja Koter, Muzikalije ptujske cerkve sv. Jurija, *Ptujska župnijska cerkev sv. Jurija*, Zbornik znanstvenega simpozija ob praznovanju 1150. obletnice mestne cerkve in 850. obletnice »Konradove cerkve«, Ptuj 1998, str. 260–280.

<sup>16</sup> Tomaž Faganel, Glasba klasicizma v novomeških arhivih, *Dolenjski zbornik*, Novo mesto 1996, str. 215–221.

<sup>17</sup> Za pomoč pri dostopu do omenjenih arhivskih fondov se zahvaljujem mentorju dr. Matjažu Barbu, za pomoč pri pregledu stolničnega in župnijskega arhiva v Kopru pa kolegicama dr. Metodi Kokole in Darji Frelih.



Po dataciji prepisa graduala in ofertorija Ignaza Ritterja von Seyfrieda<sup>18</sup> iz leta 1827 in pripisu lastništva k drugemu najstarejšemu ohranjenemu tisku katere od Mozartovih cerkvenih skladb pri nas, *Te Deum laudamus* K 66b, izdanemu pri leipziški založbi Breitkopf & Härtel leta 1803<sup>19</sup> sodeč, je bil Daniel Wasser – avtor še vsaj devetih drugih prepisov skladb<sup>20</sup> in nekdanji lastnik šestih prav tako na Ptujju ohranjenih Milionovih kopij del J. Haydna in W. A. Mozarta<sup>21</sup> – glasbeno aktiven nekje med koncem 18. in začetkom 19. stoletja. Edina njegova skladba, ki se je nepopolno ohranila v ptujski zbirki – kot ovitek k rekvijemu prav tako na Ptujju delujočega učitelja glasbe, skladatelja in kopista Carla Franza Rafaela<sup>22</sup> – je *Regina coeli / a 4 Voci / 2 Violoni / Violone / e / Organo* v B-duru.<sup>23</sup>

Razen omenjenega rekvijema (v c-molu za tri solistične soprane, dve violini, violo, flavto, po dva klarineta in rogova, dve trobenti, pavke ter violončelo in kontrabas) ptujška zbirka hrani še dve Rafaelovi žalni maši – v d-molu (za pet vokalnih glasov, dve violini, violo, flavto, po dva klarineta in rogova, trombon, violončelo, kontrabas, orgle ter dve trobenti *ad libitum*)<sup>24</sup> in F-duru (za en visoki pevski glas in obligatne orgle)<sup>25</sup> – ter ofertorij v F-duru (za solistični sopran, štiriglasni zbor, dve violini, violo, flavto, dve oboi, po dva klarineta in rogova ter orgle)<sup>26</sup> in uglasbitev štirih postaj procesije za praznik sv. Rešnjega telesa s sklepnim *Pange lingua* (za štiriglasni zbor, flavto, tri klarinete, tri trobente, štiri rogove, pozavno in bombardon).<sup>27</sup>

Da so vsi rokopisi navedenih Rafaelovih skladb avtografi, dokazuje naslovnica skladateljve predelave nekega najbrž Pačrjevega dueta v gradual *Mater amata, intermerata*.<sup>28</sup>

<sup>18</sup> Pž, Ms. mus. 103.

<sup>19</sup> Pž, Ms. mus. 370. K tisku je dodanih še sedem separatov (ob/I o kl, ob/II o kl, fag/I, fag/II, clno/I, vla in timp) napisanih z značilno pisavo Daniela Wasserja.

<sup>20</sup> Pž, Ms. mus. 69, 72, 104, 209, 223, 298, 341, 345 in 358.

<sup>21</sup> Pž, Ms. mus. 349, 355[a], 364, 368, 369 in 371. K prepisu Mozartovega ofertorija *Venite populi* (Pž, Ms. mus. 369) so dodani še separati ob/I, ob/II, tr/I, tr/II, trb/I, trb/II, timp in vlne et vlc, napisani s pisavo D. Wasserja.

<sup>22</sup> Kot »Musiklehrer in Pettau« (učitelj glasbe na Ptujju) je Carl Franz Rafael – avtor številnih prepisov v ptujski zbirki muzikalij – označen na naslovnicaх ropisov Pž, Ms. mus. 181, 191, 206 in 302.

<sup>23</sup> Pž, Ms. mus. 234[b].

<sup>24</sup> Naslovnici in separati rekvijemov v c-molu in d-molu se pomešano nahajajo pod signaturami Pž, Ms. mus. 231 (skupaj s tiskom dveh rekvijemov Franza Xaverja Schmidta) ter Pž, Ms. mus. 233 in 234. Na separatu vl/II rekvijema v c-molu je s svinčnikom in drugo pisavo pripisana opomba: »In memoriam diei 2. mensis Novembris 1854 / Joannes Georg. AntošMP / Boheniens Divišov, filosofia stud. absol.«

<sup>25</sup> Pž, Ms. mus. 302.

<sup>26</sup> Pž, Ms. mus. 227.

<sup>27</sup> Pž, Ms. mus. 299. Na več sopranskih separatih so s svinčnikom pripisana imena izvajalcev: »Maria Hemer«, »Schulfung«, »Schleffer«, »Bertha« in »Anna«. V mariborski stolnici so ohranjene še štiri skladbe tega skladatelja (Ms, Ms. mus. 58 in Ms, Ms. mus. 216). Vse štiri so uglasbitve besedila *Tantum ergo* (v C-duru, D-duru, v Es-duru in B-duru) za štiri pevske glasove, dve violini, violo, dva klarineta ali oboi, po dva rogova in klarina, pavke, kontrabas in orgle.

<sup>28</sup> Pž, Ms. mus. 270: *Graduale / de / B: M: V: / a / Soprano Imo Solo. / Soprano 2do Solo. / Violino Imo / Violino 2do / Viola / et / Contra Basso / Cello. / comp. / del / Sig. Peer. / arrang. / von / C: F: RafaelMPia.*

Podobnih kontrafaktur izpod peresa C. F. Rafaela je na Ptujju še šest.<sup>29</sup> Pripredba terceta iz Kreutzerjeve opere *Das Nachtlager von Granada* v ofertorij *O Maria Virgo pia* naj bi nastala ob koncu leta 1849, pripredbi Spohrove romance *Rose wie bist du* iz opere *Zemire und Azor* in Schmölzerjeve pesmi *Die Flöte* v himni *Jesu amator* in *Laudate Dominum* pa 20. oziroma 22. novembra leta 1845. Prav tako z Rafaelovo roko napisan je tudi rokopis maše v C-duru (za štiri vokalne glasove, dve violini, violo, flavto, para klarinetov in rogov, dve trobenti, violončelo s kontrabasom in obligatne orgle), katere avtor naj bi bil njegov sin (»Messa von F. Rafael. Sohn«).<sup>30</sup>

Še bolj nejasno pa je avtorstvo več skladb najbrž prav tako na Ptujju dejavnih glasbenikov s priimkom Weixler, ki so tamkajšnjo zbirko muzikalij pri sv. Juriju obogatili s številnimi prepisi tujih skladb<sup>31</sup> in najmanj štirimi svojimi. Nedvomno gre vsaj za tri različne osebe s tem priimkom, saj na rokopisu *Tantum erga* v C-duru (za štiri vokalne glasove, dve violini, violo, solističen klarinet, par rogov, kontrabas in pavke), napisanem »v[on] Josef WeixlerMP« v kraju »Weitschach« ob koncu leta 1872 in v začetku naslednjega leta,<sup>32</sup> najdemo še posvetilo »Dem Hr. Anton Weixler gewidmet« – bržkone skladatelja skladbe svojemu sorodniku. Ime Antona Weixlerja srečamo še na petih rokopisih ptujске zbirke.<sup>33</sup> Denimo na lastnem prepisu tenorskega glasu Haydнове *Cäcilienmesse* iz avgusta leta 1880,<sup>34</sup> katere naslovnica (ptujskega prepisa) na hrbtni strani vsebuje dva zapisa s svinčnikom, ki dokazujeta izvedbo te skladbe verjetno na Ptujju leta 1868 in 1881 pod vodstvom enega od Weixlerjev.<sup>35</sup> A. Weixler je podpisan tudi na prepisu separata druge violine Mozartove *Krönungsmesse* (»A. WeixlerMP am 24. Sept. 1880«),<sup>36</sup> katerega pisava pa je – zanimivo – enaka manupropriju večjega števila separatov drugih skladb, podpisanem z »WaxeliMP«.<sup>37</sup>

Še več nejasnosti je v zvezi z že omenjenim Josefom Weixlerjem, ki se je tudi morda podpisoval različno: kot Josef Weixler (»Josef Weixler«, »Jos. Weixler«, »Jos. Wxlr.« in »J. Weixler«) na prepisih dveh Kempsterjevih maš<sup>38</sup> in ene Schiedermayrjeve,<sup>39</sup> avtografih lastne uglasbitve ofertorija *Ave Maria* v F-duru iz leta 1859 (za alt in tenor solo ter spremljavo godalnega orkestra)<sup>40</sup> in že omenjenega *Tantum ergo*, pa tudi na naslovnici prepisa dueta

<sup>29</sup> Gre za pripredbe dveh Mozartovih ter po ene Rossinijeve, Kreutzerjeve, Spohrove in Schmölzerjeve posvetne skladbe za cerkveno rabo (Pž, Ms. mus. 181, 191 in 363, 206, 313).

<sup>30</sup> Pž, Ms. mus. 142.

<sup>31</sup> Priimek Weixler srečamo na trinajstih prepisih skladb Diabellija, Hartla, Schiedermayra, Kempsterja, Pleyela, Rafaela, Fuchsa, Mozarta, Haydna in enega anonimnega avtorja: Pž, Ms. mus. 7, 57, 60, 63, 64, 74, 177, 178, 184, 216, 233, 289, in 362.

<sup>32</sup> Pž, Ms. mus. 217.

<sup>33</sup> Pž, Ms. mus. 60, 165 (*AntWMP* / 4. / 3. / 55), 177, 178 in 362.

<sup>34</sup> Pž, Ms. mus. 60.

<sup>35</sup> »Am Ostersonntag 1868 sg / ausgeführt Weixler« in »Aufgeführt am 4. October 1881 sehr gut besetzt / Weixler«

<sup>36</sup> Pž, Ms. mus. 362.

<sup>37</sup> Na primer na eni izmed več kopij separata kontrabasa prepisa Diabellijeve maše v F-duru (Pž, Ms. mus. 6), in sicer: »WaxeliMP / um 23. / 12. 866«.

<sup>38</sup> Pž, Ms. mus. 7 in 177.

<sup>39</sup> Pž, Ms. mus. 63.

<sup>40</sup> Pž, Ms. mus. 325. Na separatu prve violine je zapis: »Offertorium / v. Jos. Wxlr. am / 6. Dez. 859«.

nekega Vincenza Hartla, na katero je pozneje ob izvorni zaznamek »Exrebus die 5mo Julyus 826 / Georgius WeixlerMP / Präparandes / vom Land« dodano še: »Joseph Weixler / Lehrer«. <sup>41</sup> Z imenom Georg se je najbrž isti »učitelj« podpisal še pod svojo *Misso in C moll* (za štiri pevske glasove, dve violini, violo, flavto, para klarinetov in rogov ter tri trobente, fagot, pozavno in orgle), <sup>42</sup> kot *G. Weixler* pa na prepis separata druge violine ene izmed Diabellijevih maš, ki vsebuje tudi najmlajšo datacijo v vseh teh primerih istega manuproprija (»29. / 3. 885«). <sup>43</sup> K domnevi, da gre pri Josefu in Georgu Weixlerju pravzaprav za isto osebo, navajajo ne samo enakost pisave, »podpisane« z enim ali drugim imenom, temveč tudi inicialki G. J. (ob »WeixlerMP«) na separatu violine solo omenjene Weixlerjeve *Ave Maria*, ki se v ptujskem arhivu zdaj nahaja sicer pod drugo signaturno oznako kot preostali del skladbe, <sup>44</sup> a je tako kot ta datiran z istim datumom (6. decembrom 1859) in zopet iste pisave.

Precej drugačne pisave pa sta še dva različna rokopisa iz ptujskega arhiva, ki vsebujeta priimek Weixler. Prvi je prepis Pleyelove maše v D-duru, ki ga je 10. junija 1828 dokončal nek Ferdinand Joseph Weixler, najbrž tedaj pomočnik učitelja (»Gehülff[e]«), in vsebuje še dodatek separata viole, podpisanega z »Gregoris Weixler«; <sup>45</sup> drugi je avtograf maše v Es-duru za moški zbor in orgle S. ali L. [?] Weixlerja, datiran v Slovenj Gradcu 16. oktobra 1862. <sup>46</sup>

Razen navedenih Rafaelovih skladb, morda vsaj nekaterih Weixlerjevih in Wasserjeve skladbe je na naših tleh skoraj zagotovo nastala tudi uglasbitev ofertorija *O mi Deus amor ljubljanskega učitelja Rehatčka* (»Rehatscheck«), katere rokopis v ptujski zbirki naj bi leta 1838 sprva v lasti imel nek Johann Puhh, nato pa v spomin prejel učitelj Joseph Wallner, <sup>47</sup> morda avtor enega izmed prej omenjenih *Tantum ergo* v prepisu Josefa Weixlerja.

Bolj zagotovo je k domači cerkveni glasbeni produkciji treba prišteti neko drugo uglasbitev *Tantum erga*, ohranjeno v arhivu cerkve sv. Jurija na Ptuju. Gre za skladbo v C-duru nekega Jožefa Koširja (»Joseph Koshier«), napisano najbrž že v začetku 19. stoletja in sicer za štiri vokalne glasove, dve violini, para rogovov in klarinov, pavke, kontrabas in orgle ter posvečeno ptujskemu kaplanu Kacjanu (»Katsian«). <sup>48</sup>

Tudi neka v mariborski stolnici ohranjena maša bi lahko bila delo pri nas delujočega glasbenika, saj se kot avtor ob njej navaja nek »Signore Heinisch«, ki je morda identičen s kopistom Wernerjevega graduala *Propter veri* na Ptuju (»J. Heinisch«), <sup>49</sup> čigar manuproprij je mogoče srečati še pri več drugih prepisih skladb v tem arhivu.

Pregled fonda rokopisov in tiskov iz 18. in 19. stoletja, ki jih hrani omenjenih osem arhivov in starejši del fonda muzikalij v NUK, je pokazal obstoj nekaj več kot 1750 arhivskih

<sup>41</sup> Pž, Ms. mus. 184. Na obeh pevskih separatih je razen datuma naveden tudi kraj nastanka rokopisa: »Gratz«.

<sup>42</sup> Pž, Ms. mus. 62.

<sup>43</sup> Pž, Ms. mus. 178.

<sup>44</sup> Pž, Ms. mus. 176. »Offertorium / G. J. WeixlerMP / am 6. Dez. 859«.

<sup>45</sup> Pž, Ms. mus. 64.

<sup>46</sup> Pž, Ms. mus. 83. Datacija na separatu orgel se glasi: »Windischgratz am 16. 10br 862 / componirt / WeixlerMP«.

<sup>47</sup> Pž, Ms. mus. 299.

<sup>48</sup> »TANTUM ERGO [...] von Joseph Koshier / Sr. Hochwürden, dem Hochgelehrten, Hochverehrten Herrn Katsian, würdigsten / Cooperator zu Pettau erfurchtswoll gewidmet« (Pž, Ms. mus. 356).

<sup>49</sup> Ms, Ms. mus. 204 in Pž, Ms. mus. 156.

enot s skladbami, ki so uglasbitev katerega izmed bogoslužnih besedil. Posamezne arhivske enote večinoma obsegajo nek logično sklenjen »opus« glasbe, bodisi v smislu samostojne skladbe ali pa dveh oziroma več skladb, ki so delo enega avtorja in so že izvorno sodile skupaj zaradi enakega besedila oziroma iste vloge v bogoslužju (npr. dva *Tantum ergo*, šest maš, osemnajst ofertorijev ipd.). Nekaj arhivskih enot obsega po eno zbirko skladb istega avtorja z različnimi besedili in različno liturgično vlogo, največkrat že izvorno označeno kot zaključeni opus. Gre zlasti za tiske cerkvene glasbe južnonemških mojstrov iz sredine 18. stoletja, kot je na primer zbirka sedemnajstih vesper *rurales*, magnifikata in štirih marijanskih antifon op. 13 patra Marianusa Königspurgerja, natisnjenih pri Lotterju leta 1749. Deset enot (devet v Nf in ena v Lf) so tudi zbirke s po več mašami, antifonami, litanijami in drugimi cerkvenimi skladbami, ki so delo enega ali več anonimnih avtorjev in sodijo k t.i. frančiškanski cerkveni glasbeni praksi z značilnim »klavirskim« zapisom skladb v obliki enega ali dveh pevskih glasov in generalnega basa.<sup>50</sup> Kar devetinštirideset enot pa je takšnih, ki vsaka zase obsegajo po več skladb različnih (imenovanih) avtorjev. Kot na primer enota v ljubljanski stolnici s signaturo A Var 15, v kateri sta dve latinski ariji Pavla Maška, trije ofertoriji in en *Pange lingua* njegovega brata Vincenca, dva ofertorija Gašperja Maška ter ofertorij Gioachina Rossinija in gradual Carla Marie von Webra.

Posebno težavo pri evidentiranju števila arhivskih enot predstavlja »raztresenost« posameznih partov ene skladbe po več že signiranih enotah, kar zlasti in v precejšnji meri velja za ptujsko zbirko, ki je v primerjavi z nekaterimi drugimi arhivskimi zbirkami muzikalij pri nas sicer zgledno hranjena. V njej na primer pod signaturo Pž, Ms. mus. 31 najdemo le separat pevskega basa, pod signaturo Pž, Ms. mus. 68 pa še separata obeh obi Milionovega prepisa Haydnove *Nelsonmesse*, katerega večji del je shranjen pod signaturo Pž, Ms. mus. 59. Zato so v shematskem prikazu vseh med raziskavo evidentiranih skladb tujih avtorjev, ki sledi, ob številu arhivskih enot s skladbami enega skladatelja v preostalih osmih arhivih (*n ae*), posebej navedena še tovrstna števila za ptujski arhiv (*n ae v Pž*). Podvojitve ali celo potrojitve neke skladbe ali več njenih partov, ki se zdaj v posameznem arhivu nahajajo pod isto signaturno oznako, pri omenjenih osmih arhivih niso posebej prikazane, saj večinoma ni jasno, ali gre pri tem le za dodatne prepise skladbe oziroma njenih partov, denimo zaradi potreb pri izvajanju, ali pa za več med seboj neodvisnih akvizicij le-te. Število ob »ae« torej pomeni seštevek števila arhivskih enot s skladbami nekega skladatelja v vsakem izmed omenjenih osmih arhivov skupaj. Pri čemer posamezna enota, kot že rečeno, lahko vsebuje eno ali več skladb tega avtorja in še skladbe drugih skladateljev. Gre za podatek, ki ob poznavanju števila različnih skladb nekega avtorja po posameznih arhivih – označeno z *nx* – lahko pomaga pri sklepanju o njegovi aktualnosti v času nastajanja omenjenih fondov pri nas, seveda toliko bolj kolikor neka arhivska enota danes v resnici tudi ustreza posamezni akviziciji muzikalije za določen arhiv. Na primer: navedba HUMMEL Johann Nepomuk (1778–1837) [9 ae + 7 ae v Pž]: 1 gradual (Ms, Pž); 1 ofertorij (Ls, Pž); 3 maše (3xLs, Ms, 3xPž) pomeni, da je od tega skladatelja pri nas ohranjen en gradual (v mariborski stolnici, ki je ista skladba kot na Ptujju ohranjen Hummlow gradual), en ofertorij (v ljubljanski stolnici

<sup>50</sup> Prim. Friederike von Grasemann, Die Franziskanermesse des 17. und 18. Jahrhunderts, *Studien zur Musikwissenschaft* 27 (1966), str. 72–124; Ladislav Kačic, »Opus franciscanum« v zápise a zvukovnej podobe, *Slovenska hudba* XXVIII/1 (1992), str. 136–145.

in ptujski zbirki) ter tri različne maše (vse tri tako v mariborski stolnici kot tudi na Ptuju, ena izmed njih pa še v ljubljanski stolnici). Pet različnih Hummlovih skladb se v navedenih arhivih zdaj nahaja v šestnajstih arhivskih enotah, sedem od njih je na Ptuju.<sup>51</sup>

Pojasniti je še treba, da omenjeni prikaz ne zajema gradualov, ofertorijev, *Tantum ergo* ipd., ki so sestavni del neke posamezne »širše« uglasbitve besedil mašnega bogoslužja največkrat za določen dan v cerkvenem letu in se v nekem rokopisu ali tisku »nesamostojno« nahajajo med stavki ordinarija maše (kot na primer v tisku in prepisu maše v C-duru op. 32 Johanna Baptista Schiedermayra, ki jo hranijo v ljubljanski stolnici, na Ptuju, v novomeškem

<sup>51</sup> Podrobnosti, ki so podlaga navedenemu primeru prikaza navzočnosti Hummlovih skladb v naših arhivih, so naslednje: V arhivu mariborske stolnice se pod signaturo Ms, Ms. mus. 205 nahaja v celoti ohranjen starejši tisk Hummlovega graduala *Quod, quod in orbe* op. 88, ki je – kot navaja leksika – nastal med letoma 1808 in 1811 in bil natisnjen na Dunaju leta 1827. Razen tega se v istem arhivu pod isto signaturno oznako nahaja še prepis osmih partov tega graduala, ki je najbrž nastal že pred sredo 19. stoletja za potrebe izvajanja skladbe v takratni mariborski župnijski cerkvi z najbrž omejenimi možnostmi. Zadnje je mogoče sklepati glede na »izbor« prepisanih partov skladbe (S, A, T, B, vl/I, vl/II, timp, vlne et vlc), ki iz njene izvirne zasedbe (v tisku) izpušča vse pihalne in trobilne parte (fl/I, fl/II, ob/I, ob/II, fag/I, fag/II, cor/I, cor/II), violo in orgle. V arhivu ljubljanske stolnice se pod signaturo Ls, A Of 38 nahaja tudi tisk Hummlovega ofertorija *Alma virgo* op. 89, prav tako natisnjene na Dunaju pri založbi Haslinger, ter prepis več partov istega ofertorija, najbrž iz okoli srede 19. stoletja, ki zopet kaže na redukcijo izvirne zasedbe skladbe za njeno izvajanje v Ljubljani (T, B, vl/I, vl/II, vlc et cb – separata S in A sta najbrž izgubljena). Prepisa obeh Hummlovih skladb hrani tudi ptujska zbirka muzikalij: in sicer skupaj v obliki partiture (z glasovi S, A, T, B, vl/I, vl/II, vla, ob/I, ob/II, kl/I, kl/II, fag/I, fag/II, clno/I, clno/II, cor/I, cor/II, timp in cb), ki kaže vse značilnosti manuproprija Leopolda Ferdinanda Schwerdta, pod signaturno oznako Pž, Ms. mus. 360; ter posebej še en prepis ofertorija v obliki separatov (C, S-rip, S-choro, A, T, B, vl/I, vl/II, vla, kl-solo, kl/I, kl/II, tr/I, tr/II, cor/I, cor/II, trb in timp) pod signaturno oznako Pž, Ms. mus. 105 in separatov (S-solo, vlc, vlne) z naslovnico pod signaturno oznako Pž, Ms. mus. 111. Vsi separati so napisani z roko ptujskega učitelja in glasbenika Franza Carla Rafaela. – V arhivu mariborske stolnice so ohranjena še tri Hummlova dela: (1) Pri prvem gre za v celoti ohranjen starejši dunajski tisk maše v B-duru op. 77, komponirane leta 1805 in natisnjene pri dunajski založbi Stein u. Comp. leta 1818, ter prepis obeh violinskih partov skladbe, najbrž že iz 1. polovice 19. stoletja, vse pod signaturo Ms, Ms. mus. 109. Poleg omenjenega tiska in prepisa sta v Mariboru shranjena še dva prepisa te Hummlove skladbe: domnevno iz sredine 19. stoletja s signaturno oznako Ms, Ms. mus. 68, ki vsebuje tudi fragment *Tantum erga* (timp) neznanega avtorja, ter mlajši prepis, ki je delo dveh kopistov najbrž iz druge polovice 19. stoletja in se nahaja pod signaturno oznako Ms, Ms. mus. 90. (2) Drugo delo, tj. maša v Es-duru op. 80 napisana leta 1804 in prvič natisnjena leta 1819 pri isti založbi, se kot starejši tisk (Dunaj, Steiner u. Comp) nahaja pod dvema signaturnima oznakama: enota Ms., Ms. mus. 173 vsebuje natisnjeni part organa z naslovnico, enota Ms, Ms. mus. 171 pa še natisnjene separate (A, T, B, vl/I, vl/II in vla) ter mlajši prepis vseh štirih vokalnih partov in prve violine. (3) Tretje delo, maša v d-molu iz leta 1805, je v mariborski stolnici ohranjeno kot prepis najbrž iz druge polovice 19. stoletja ali kasneje s signaturo Ms, Ms. mus. 206. Prepis iste skladbe, ki se v ljubljanski stolnici nahaja pod signaturo Ls AM 117, pa je eden izmed mlajših čeških rokopisov v tem arhivu, domnevno izdelanih v »kopirnici muzikalij« Foerster in Hoffmann. Vse tri omenjene Hummlove uglasbitve mašnega ordinarija so tudi del ptujske zbirke muzikalij: maši v Es-duru in d-molu kot večkratni prepis partov »raztresenih« pod signaturnimi oznakami Pž, Ms. mus. 46, 51 in 164, maša v B-duru pa kot nepopolno ohranjen tisk in prepis glasov (S, B, vl/I, vl/II in trb), ki poleg Rafaelovega manuproprija vsebuje tudi za ptujsko zbirko značilno pisavo nekega Vondruške (»Wonduhshka«). Oba imata signaturo Pž, Ms. mus. 54.

frančiškanskem samostanu in tamkajšnjem kapitlju, in ki ob stavkih ordinarija vsebuje še uglasbitvi graduala *Diligam te Domine* in ofertorija *Quia refremuerunt gentes*).<sup>52</sup> Kakor tudi, da razvrstitev skladb v prikazu po skupinah sledi ali izvirnim navedbam liturgične vloge skladb (maša, gradual itn.), njihovi označitvi na primer kot arija, duet, motet ipd., ali pa naslovom skladb kot so *Te Deum*, *Pange lingua*, *Tantum ergo* ipd. Le marijanske antifone so ne glede na njihovo poimenovanje v izvirniku vedno uvrščene v to skupino.

Omeniti tudi velja, da arhivske enote z muzikalijami pri ljubljanskih frančiškanih še niso signirane oziroma oštevilčene. Enako tudi glasbeni tiski v celjski opatijski cerkvi, od katerih so se prav tam med raziskavo našli nekateri do zdaj pogrešani separati zbirke južnonemških mojstrov ter več še neevidentiranih tiskov iz 18. in 19. stoletja:<sup>53</sup> (1) pastoralne maše op. 46 Avstrijca Ignaza Assmayerja; (2) prvi natis zbirke šestih maš op. 1 Antonia Diabellija iz leta 1799 ter (3) pet instrumentalnih separatov Diabellijevega ofertorija *Domine exaudi*, ki se v prepisu kopista F. Zinauerja iz leta 1842 nahaja v istem arhivu pod signaturo Co, Ms. mus. 16; (4) maše v B-duru op. 32 nekdanjega kapelnika pri sv. Štefanu na Dunaju Johanna Gänsbacherja; (5) dveh slavnostnih maš v C-duru op. 1 in 2 Martina Heimericha; (6) v Pragi natisnjene ofertorija v C-duru (*Ecce sacerdos magnus*) nekega Simona Höplerja; (7) nemške podeželske maše v D-duru bavarskega samostanskega glasbenika in učenca M. Haydna Maxa Kellerja; (8) zbirke šestih maš op. 7 iz 1751 Johanna Antona Bernharda Kobricha, tedaj v Srednji Evropi priljubljenega bavarskega skladatelja cerkvene glasbe; (9) dveh litanij v Es-duru Georga Lickla; (10) maše v B-duru op. 9 Gänsbacherjevega predhodnika pri sv. Štefanu Josepha Preindla; (11) maše v Es-duru Ignaza Reimanna; (12) novomašniške maše v d-molu linskkega stolnega organista Johanna Baptista Schiedermaaya; (13) božične slavnostne maše op. 99 Franza Schöpfa; (14) petih podeželskih vokalno-instrumentalnih maš iz zbirke *Sieben Deutsche Messen auf die höchsten Feste und besondere Zeiten* Benedikta Hackerja, natisnjene v Salzburgu leta 1805; (15) tretje izdaje anonimne zbirke *Marianischer Orpheus* s po osmimi lauretanskimi litanijami, marijanskimi antifonami, Ave Marijami in *Tantum ergo*, natisnjene pri augsburški založbi Lotter leta 1741; ter še treh zbirk, izdanih pri isti založbi v prvi polovici 18. stoletja (16, 17, 18). Prva je zbirka štirih vesper *rurales* in petih psalmov op. 17 iz leta 1736 Valentina Rathgeberja, tedaj izjemno popularnega mojstra južnonemške cerkvene glasbe, od katerega so se pri nas – kolikor je znano – ohranile še tri zbirke skladb, zanimivo da vse tri v Celju. Med njimi je tudi drugi del znamenite zbirke maš op. 12 iz leta 1733, ki prva prinaša nato za takšno glasbo značilen termin *misse ruralis*.<sup>54</sup> Celjski izvod Rathgeberjeve zbirke podeželskih večernic in psalmov pa je danes pomemben tudi zaradi zapisa na glasovnem zvezku orgel: »Leopoldus Andorfer / Vicarius Cilliensis / pro Choro eodem / Comparavit 2 fl. 32X / 1736«, ki vsaj posredno sili k domnevi o izvajanju vokalno instrumentalnih skladb v Celju in morda celo o obstoju glasbene kapele v tamkajšnji opatijski cerkvi že vsaj v 30. letih 18. stoletja. Brez dvoma pa dokazuje ažurnost tedanjih Celjanov pri nabavljanju muzikalij, aktualnih zlasti v t.i. župnijski cerkveni glasbeni praksi Srednje Evrope

<sup>52</sup> Ls, AM 263; Pž, Ms. mus. 81; Nf, Ms. mus. 236; in Nk, M 44.

<sup>53</sup> Glede na že citirani popis vsebine tega arhiva, objavljen v Muzikološkem zborniku leta 1989 (gl. op. 14), in katalog glasbenega arhiva Opatijske cerkve v Celju, ki se nahaja na Muzikološkem inštitutu ZRC SAZU v Ljubljani.

<sup>54</sup> Rudolf Flotzinger, Versuch einer Geschichte der Landmesse, *Bruckner-Symposion 1985*, Bericht, Linz 1988, str. 59-72.

18. stoletja. Tudi zaradi podobnega pripisa na separatu orgel («Leopoldus Andorfer / Vicarius Cilliensis / Comparavit anno 1736 pro 2 fl.») drugega izmed zadnje omenjenih tiskov v Celju, tj. zbirke 24 ofertorijev op. 1 spodnje saškega skladatelja Paula Ignatia Lichtenauerja, ki je tako kot Rathgeberjev op. 17 izšla v Augsburgu leta 1736. Nič manj zanimiv ni tudi tretji tisk. Gre namreč za glasovni zvezek pevskega glasu iz zbirke dvanajstih cerkvenih arij *Opella ecclesiastica* Čeha Josepha Antonia Planiczkyega, ob natisu zbirke leta 1723 tenorista škofovske kapele v Freisingu, ki je za Murschhauserjevo zbirko večernic iz leta 1700, ohranjeno v NUK, tako zdaj drugi najstarejši znani tisk cerkvene glasbe iz 18. stoletja pri nas. Na njem je podobno kot pri prejšnjih dveh v Celju z isto pisavo pripisano: »Comparavit Annus J.J.J. P: et A: C«[?] – kar morda pomeni, da je bila zbirka za tamkajšnje cerkev sv. Danijela pridobljena že leta 1730, v kolikor je »Annus J.J.J.« zapis »leta 30« 18. stoletja.

Omenjeni fond muzikalij z nekaj več kot 1750 arhivskimi enotami rokopisov in tiskov cerkvene glasbe iz 18. in 19. stoletja vsebuje 1499 različnih skladb in dve zbirki, pri katerih je bolj ali manj nedvoumno navedeno avtorstvo skladateljev, ki – kolikor je znano – nikdar niso delovali na območju današnje Slovenije. K temu številu gre prišteti vsaj še eno uglasbitev mašnih besedil, *Missa a tre Voci e grande Orchestra* v ljubljanski stolnici, ki je kompilacija najbrž odlomkov skladb več italijanskih skladateljev: Luigija Cherubinija, nekega Morettija, Prospera Pedrozija, Bonaventure Furlanetta, Pietra Morandija, Baldassara Galuppija, Stefana Pavesija, Domenica Rampinija, Giovannija Liveratija in Ferdinanda Bertoniya. Rokopis te maše je tudi eden od zelo skopega števila muzikalij, ki so v omenjeni fond – sodeč po značilni »italijanski« obliki rokopisa in papirju – skoraj zagotovo prišle iz območja sedanje Italije ali nekdanje beneške republike; ter obenem nič manj redek primer cerkvene glasbe tega časa pri nas, ki že z zasedbo pevskih glasov (z dvema tenorjema in basom) in izrazito kantatno »številčno« obliko kaže na pripadnost »italijanski« oziroma beneški tradiciji cerkvene glasbe 18. stoletja.<sup>55</sup> Z izjemo nekaj Cherubinijevih skladb, drugih del omenjenih italijanskih mojstrov v tem fondu muzikalij ni zaslediti.

Manj gotovo je, če lahko k navedenemu številu skladb tujih avtorjev prištejemo še tri. Prva je *Tantum ergo* v D-duru, ki je v novomeškem arhivu pri frančiškanih ohranjena v dveh izvodih: v prepisu patra Hilarija Wuttija iz leta 1833,<sup>56</sup> ki ob skladbi navaja avtorstvo nekega »Sign. Olivo«, ter v prepisu patra Roberta Vončine, ki njeno avtorstvo pripisuje nekdanjemu kapelniku v Gorici Francu Kubiku.<sup>57</sup> Olivo naj bi bil avtor še enega *Tantum ergo* (v A-duru), od katerega se je v prepisu patra Cecilijana Sterniša ohranila le prva stran obligatnih orgel.<sup>58</sup>

Za drugo od omenjenih treh skladb pa ni povsem izključeno, da je njenega avtorja – morda še manj posredno kot Franca Kubika – treba povezovati z domačo glasbeno ustvarjalnostjo. Gre za slavnostno mašo v D-duru, ohranjeno v mariborski stolnici,<sup>59</sup>

<sup>55</sup> Ls, AM 323. Skladbo sestavljajo naslednji odlomki: *Kyrie* (avtor: Cherubini), *Gloria* (Moretti), *Laudamus* (Pedrozzi), *Gratias agimus* (Furlanetto), *Domine* (Moretti), *Qui tollis* [Moretti?], *Quoniam* (Morandi), *Cum Sancto Spiritu* (Moretti), *Credo* (Morandi), *Et incarnatus est* [Morandi?], *Crucifixus* (Galuppi), *Et Resurrexit* (Morandi), *Mottetto* [Oh miserubi sum] (Pavesi), *Sanctus* (Rampini), *Mottetto* [O salutaris hostia] (Liverati), *Agnus Dei* [Liverati?], *Mottetto* [Montes valles nate] (Bertoni).

<sup>56</sup> Nf, Ms. mus. 82.

<sup>57</sup> Nf, Ms. mus. 83.

<sup>58</sup> Nf, Ms. mus. 111.

<sup>59</sup> Ms, Ms. mus. 204.

katere avtor naj bi bil neki »Signore Heinisch«, ki je morda identičen s kopistom več na Ptujju ohranjenih prepisov in se je na prepis Wernerjevega graduala *Propter veri* podpisal kot »J. HeinischMP«. <sup>60</sup> Podobno velja za nepopolno ohranjen *Te Deum laudamus* v C-duru iz ljubljanske stolnice, <sup>61</sup> zagotovo delo graškega minorita in organista Auegidiusa Schenka, ki je sodeč po virih iz ptujškega samostana v njem deloval med junijem 1764 in junijem 1767. <sup>62</sup>

Preostali rokopisi in tiski cerkvenih skladb vsebujejo imena še približno 267 različnih tujih skladateljev. Približno zato, ker se ob ugotavljanju avtorstva dela skladb pojavlja več težav. Prve se tičejo muzikalij, ki bodisi pomanjkljivo ali pa sploh ne navajajo imena ob priimku avtorja glasbe. Takšen je že prepis graduala v ljubljanski stolnici, na katerem se kot avtor skladbe navaja »Georgio Lickl«, <sup>63</sup> pri čemer pa ni jasno, ali gre za Johanna Georga Lickla, po letu 1806 kapelnika v Pécsi na Madžarskem in avtorja tudi dveh v Celju ohranjenih litanij, <sup>64</sup> ali pa za njegovega sina Karla Georga Lickla. Starost prepisa, najbrž izdelanega na Češkem in datiranega z letnico 1846, zadnjo možnost vsekakor dopušča. Podobno nejasno je tudi avtorstvo skladb, katerih prepisi navajajo le priimek »Röder« ali še inicialki »G. V.«. Ne glede na to, da denimo isto uglasbitev *Te Deuma*, ki je v ljubljanski stolnici, <sup>65</sup> RISM domnevno pripisuje Georgu Valentinu Röderju (ob prepisu skladbe v župnijskem arhivu v bavarskem Füssnu, prav tako le z navedbo skladateljevega priimka), <sup>66</sup> je pri vseh trinajstih »Röderjevih« skladbah pri nas vseeno možno, da je njihov avtor Georg Vincent Röder, tudi skladatelj cerkvene glasbe na Bavarskem ob koncu 18. in v prvi polovici 19. stoletja.

Podobno velja za uglasbitvi lavretanskih litanij v novomeškem kapitlju in že omenjenega graduala *Propter veri* iz ptujške zbirke, <sup>67</sup> ki sta lahko skladbi enega ali dveh avtorjev, najbrž Haydnovega predhodnika v Eisenstadtu Josepha Georga Wernerja ali pa manj znanega, a tako Ptujju kot Novemu mestu precej »bližjega« varaždinskega skladatelja Ivana Wernerja, poklicnega kolega Karla Aichmayerja, <sup>68</sup> ki je morda sorodnik neke »moiselle Caroline de

<sup>60</sup> Pž, Ms. mus. 156.

<sup>61</sup> Ls, A Te 29.

<sup>62</sup> Edeltraut Benczik, *Aegidius Schenk als Messenkomponist. Ein Beitrag zur Musikpflege der Steierischen Moniriten*, Graz 1972 (doktorska disertacija). Omenjene skladbe Benczikov seznam skladb Aegidija Schenka sicer ne omenja, pač pa RISM (A/II 530.002.841) za arhiv v Pécsi na Madžarskem z diplomatskim prepisom naslovnice: *Te Deum Laudamus ex C / a / Soprano, Alto / Tenore Basso / Violino Primo / Violino Secondo / Due Clarini / Principal / Tympano / con / Organo. / Del Sig. Pat: Egidio Schen [defect]*. Ob tem velja spomniti, da je ljubljanski rokopis te skladbe izdelan z istim (zelo prepoznavnim kaligrafskim tipom) pisave kot prepis Zupanovega *Te Deuma* v istem arhivu. Prim. Radovan Škrjanc, Prispevek k dataciji rokopisov skladb Jakoba Frančiška Zupana, *Muzikološki zbornik* 34 (1998), str. 56.

<sup>63</sup> Ls, A Mot 35.

<sup>64</sup> Co, brez sign. Naslovnica tiska litanij (v B-duru in Es-duru) iz leta 1812 pod avtorstvom obeh skladb navaja tudi tedanjo skladateljevo zaposlitev: »Georgio Likl / Cathedrali Ecclesiai Quinqueecclesiensis [=Pécs] / Chori Regentum«.

<sup>65</sup> Ls, A Te 23.

<sup>66</sup> RISM A/II 450.042.695.

<sup>67</sup> Nk, Ms. mus 57 in Pž, Ms. mus. 156.

<sup>68</sup> Prim. Ladislav Šaban, Glazbene mogućnosti Varaždina u 18. i u prvoj polovini 19. stoljeća, *Rad Jugoslavenske Akademije Znanosti i Umjetnosti* 377 (1978), str. 156.



Aichmayr«, ki ji je posvečen na Ptuju ohranjen rokopis arije iz Mozartovega *Bega iz seraja* z besedilom ofertorija *Eja gentes*.<sup>69</sup>

Med prepisi skladb, ki ob priimku skladatelja ne navajajo tudi njegovega imena in katere so morda, a ne zagotovo delo katerega od že znanih avtorjev skladb v naših arhivih, so še: štiri skladbe iz zbirke desetih *Tantum ergo* v mariborski stolnici, pripisane skladatelju ali skladateljici (?) Geiger;<sup>70</sup> še dva *Tantum ergo* v isti zbirki enega izmed več skladateljev s priimkom Martini; dve ariji in ofertorij v celjski opatijski cerkvi, ki so morda kontrafakture spevov iz »ljudskih oper« Čeha Wenzla Müllerja, a tudi skladbe katerega od drugih številnih skladateljev s tem priimkom;<sup>71</sup> podobno kot sekvenca *Veni Sancte Spiritus* iz ptujske zbirke,<sup>72</sup> ki je morda delo enega izmed štirih skladateljev s priimkom Schmid(t), podpisanih pod skladbe v več naših arhivih, ali pa tudi ne. Posebno težavno je v tem pogledu ugotoviti avtorstvo kar osmih skladb, ki so v mariborski stolnici, v celjski opatijski cerkvi in na Ptuju in so dela skladatelja ali več skladateljev (?) z zelo razširjenim priimkom Fuchs,<sup>73</sup> ne redko zapisanim še s preglasom kot Füchs.

Najbrž le za drugačen zapis priimka, in ne za drugega avtorja, gre tudi pri štirih skladbah, od katerih je ena v Mariboru, podpisana s »Kreuter« [= Konradin Kreutzer?],<sup>74</sup> druga v ptujski zbirki (»Peer« [= Ferdinando Paër?]),<sup>75</sup> še dve pa sta v celjski opatijski cerkvi (»Josepho Reitter« [= Joseph Johann Reutter?] in »Tomanich« [= Joseph Tomanik?]).<sup>76</sup>

Le za napako v zapisu avtorstva gre lahko tudi pri »ptujskem« prepisu maše v C-duru nekega skladatelja z imenom »G. Gänsbacher«,<sup>77</sup> ki je morda identičen z že omenjenim kapelnikom dunajske stolnice Johannom Gänsbacherjem, od katerega se je pri nas ohranilo še petnajst prepisov in tiskov različnih cerkvenih skladb; na prepisu marijanske arije nekega »A. Riba«,<sup>78</sup> morda Jakuba Jana Rybe, kapelnika v Rožmitálu pod Třemšínem in na prehodu 18. v 19. stoletje vodilnega »šolmoštrskega skladatelja« na Češkem ter tudi avtorja osmih cerkvenih arij in dueta v mariborski stolnici; ter na Pfundnerjevem prepisu *Tantum erga* v B-duru,<sup>79</sup> ki je nekoliko podoben, a ne tudi enak *Tantum ergo* KV 142 iz Köchlovega popisa Mozartovih del, za katerega je Robert Münster pred časom ugotovil, da večji del v resnici pripada vsaj tri generacije starejšemu skladatelju, Čehu Janu Zachu. Tudi Pfundnerjev prepis »ptujskega« *Tantum erga* avtorstvo skladbe izvirno pripisuje Mozartu: »Sigl: Mozart«, kar je pozneje s svinčnikom prečrtano in popravljeno v »Ant. Süßmayer«, ime, ki ga dostopna leksika v nasprotju z znamenitim Mozartovim učencem in kopistom njegovih skladb Franzem Xaverjem Süßmayrjem ne navaja.

Zadnje je vsekakor lahko primer za težave, tudi zmedo, predvsem pa negotovost, s katero se pogosto sooča ugotavljanje »identitete« neke glasbe v muzikalijah iz preteklih obdobj.

<sup>69</sup> Pž, Ms. mus. 212.

<sup>70</sup> Ms, Ms. 236.

<sup>71</sup> Co, Ms. mus. 63, 64/a, 64/b, 64/c.

<sup>72</sup> Pž, Ms. mus. 296.

<sup>73</sup> Ms, Ms. mus. 236 in 179/a; Co, Ms. mus. 22/b; Pž, Ms. mus. 289, 300, 301, 319 in 329.

<sup>74</sup> Ms, Ms. mus. 42.

<sup>75</sup> Pž, Ms. mus. 270.

<sup>76</sup> Co, Ms. mus. 79 in 129.

<sup>77</sup> Pž, Ms. mus. 4.

<sup>78</sup> Nf, Ms. mus. 179.

<sup>79</sup> Pž, Ms. mus. 221.

Zlasti tam, kjer je denimo avtor neke skladbe podan le s priimkom, bolj gotovega »lastništva« le-te pa ni mogoče potrditi niti s pomočjo dostopne literature ali denimo na podlagi seznama RISM. To je treba upoštevati tudi ob pričujočem prikazu zapuščine starejših muzikalij s cerkveno glasbo pri nas. Zato so vanj vključena imena skladateljev izven ogletega oklepaja zapisana le v najbolj celoviti obliki kot jo navajajo raziskani rokopisi in tiski. Vsebina v ogletem oklepaju je tako le domnevna, večinoma pa vendarle s precejšnjo mero verjetnosti.

Posebno težavne pri določanju avtorstva skladb so še t.i. kontrafakture, tj. skladbe oziroma odlomki le-teh, ki so vzeti iz njihovega izvirnega »okolja« - v našem primeru skoraj vedno opernega - in so z drugim besedilom bolj in manj tudi muzikalno predelani v skladbe za cerkveno rabo. Zadnje predvsem velja, ko avtorji predelav niso tudi izvirni skladatelji glasbe, temveč so te delo drugih sodobnikov ali pozneje živečih glasbenikov. Nekateri med njimi so v rokopisih, ki ob imenu skladatelja glasbe navajajo še njen izvor ali celo avtorja aranžmaja. Kot na primer drugi izvod »Spohrovega« graduala *Jesu amator* na Ptujju, iz katerega izvemo, da je skladba v resnici »Romanze [Rose wie bist du] aus der Oper: *Zemire und Azor* von L: Spohr: / arrangirt von C: F: RafaelMPia / Den 20te November 1845« v gradual z manjšo inštrumentalno zasedbo, najbrž za potrebe ptujskega kora in bogoslužje v tamkajšnji cerkvi.<sup>80</sup> Vse takšne priredbe so v podanem prikazu skladb označene s črkama »kf«.

Poleg teh so zlasti v celjski zbirki še skladbe za cerkveno rabo (večinoma gre za bolj ali manj kolorirane arije, duete in tercete z bogoslužnim besedilom in večjo ali manjšo inštrumentalno zasedbo brez bassa continua), ki so prav tako zelo verjetno kontrafakture, saj jih dostopni sezname del na rokopisih navedenih skladateljev ne poznajo. Takšne, domnevne kontrafakture so označene s »kf?« in so podane skupaj z drugimi deli avtorjev njihove glasbe.

Le priredbe posvetne glasbe Wolfganga Amadeusa Mozarta v skladbe za cerkveno rabo - kot na primer terceta *Mandina amabile* K 480 v himno *Aurora coelum* iz celjske opatijske cerkve<sup>81</sup> - so v omenjenem prikazu skladb podane posebej. Prav tako tudi skladbe, ki danes sicer imajo Köchlovo oznako Mozartovih del, a v resnici niso izvirni skladateljevi prepisi lastnih cerkvenih ali posvetnih skladb. Kot na primer kantata *Heiliger! sieh gnädig etc.* K Anh. 124, ki temelji na Mozartovih lauretanskih litanijah K 125, ali pa himna *Preis! dir Gottheit* K Anh. 121, ki je priredba zbora iz Mozartove glasbe za igro *Thamos, König in Ägypten*. Takšnih skladb je v raziskanih arhivih šest. Vse so ohranjene kot tiski leipziške založbe Breitkopf & Härtel iz let 1804 in 1805 (v NUK in mariborski stolnici),<sup>82</sup> na Ptujju ohranjeni himni K Anh. 121 in KV Anh 123 (*Gottheit, Gottheit alle mächtig*) pa še kot prepis.<sup>83</sup>

Kar osem rokopisov skladb v ptujski zbirki ter v mariborski in ljubljanski stolnici je takšnih, ki avtorstvo glasbe pripisujejo Wolfgangu Amadeusu Mozartu, vendar Köchlov seznam teh skladb ne omenja.<sup>84</sup> Avtorstvo Amadeusa Mozarta omenja še naslovnica maše

<sup>80</sup> Pž, Ms. mus. 203 in 313.

<sup>81</sup> Co, Ms. mus. 61a.

<sup>82</sup> Ms, Ms. mus. 13, 18, 19, 61, 154, 155, 164, 166 in 208.

<sup>83</sup> Pž, Ms. mus. 208, 346 in 364.

<sup>84</sup> To so: zbor *Quis te comprehendat* v ljubljanski stolnici (Ls, A Mot 52: rokopis češkega porekla - »Jos. Förster / Hoffmann Prag 30. 8. 1852«); motet *Ne pueris et cinis* v mariborski stolnici (Ms, Ms. mus. 210: tisk Breitkopf & Härtel); *Te Deum laudamus* v C-duru (Ms, Ms. mus. 211: rokopis kopista A. Trembla); maša v C-duru (Ms, Ms. mus. 257: ohranjen je le separat drugega klarina); *Tantum ergo* v As-duru v ptujski zbirki (Pž, Ms. mus. 209: rokopis Daniela Wasserja, v katerem sta še dva *Tantum*

v C-duru, ki je prav tako ni v Köchlovem seznamu. Rokopis je v ptujski zbirki muzikalij,<sup>85</sup> večina separatov v njem – napisanih z rokami Wexlerja, Rafaela, Vondruške in dveh neznanih kopistov, od katerih je eden avtor glavnine in najstarejšega »jedra« rokopisa najbrž že iz konca 18. ali vsaj začetka 19. stoletja – pa kot avtorja skladbe navaja Leopolda Mozarta. Zadnji bi lahko bil skladatelj tudi katere od desetih skladb, ki jih Köchlov seznam ne navaja in pri katerih je avtorstvo glasbe označeno le s priimkom Mozart.

Podobnih, le s priimkom podanih navedb avtorstva in drugih negotovosti s tem v zvezi je v raziskanem gradivu precej še pri skladbah, ki naj bi bile delo enega od skladateljev Haydn, zlasti Josepha Haydna.

Oboje vsekakor govori v prid domnevi o večji aktualnosti oziroma zanimanju, ki ga je med nastajanjem zlasti dveh na Štajerskem ohranjenih zbirk muzikalij iz 18. in 19. stoletja gojilo njuno »okolje« za delo obeh izpostavljenih skladateljev v konceptu dunajskega klasicizma, Haydna in Mozarta. Vendar pa obenem nič manj tudi o težnji, da se tema dvema skladateljema pripišejo skladbe, ki v resnici niso njune. Oziroma o nekakšni »maniji«, ki so jo v 20. in 30. letih 19. stoletja – v času torej, ko se zlasti v mariborski stolnici in na Ptuju, sodeč po starosti rokopisov in zatečenem stanju tamkajšnjih glasbenih zbirk, tudi dejansko začnejo v večji meri pojavljati muzikalije pripisane Haydnu ali Mozartu – lahko vzpodbujali »reklamni učinki« vsebine tedaj vznikajočega glasbenega in literarnega zgodovinskega kot je prikazal Martin Zenck, obojega osrediščenega ne toliko s konceptom klasičnega kot idealnotipske norme, kakršno je postulirala estetika v letih med 1810 in 1830, temveč klasike kot epohe. Kot točke na osi zgodovine, ki obenem pomeni sklepno dejanje zgodovinskega »izpopolnjevanja« glasbe in hkrati mejo začetku njenega prihodnjega »razkroja«. Prav težave v zvezi s »Haydnovimi in Mozartovimi« muzikalijami, s katerimi se sooča »avtorizacija identitete« starejših glasbenih rokopisov in tiskov pri nas, lahko namreč – po svoje, a zelo neposredno – spregovorijo tudi o odmevanju procesa t.i. kanonizacije »klasičnega« repertoarja (E. Reimer) v tistem času pri nas,<sup>86</sup> o procesu, ki ga je generirala in pozneje perpetuirala tedaj nastajajoča zgodovinska zvest.

Po drugi strani pa »mozaika« s podobo cerkvene glasbe iz 18. in 19. stoletja pri nas, vsaj s perspektive zapuščine muzikalij v omenjenih arhivih, vsekakor ni mogoče sestavljati še brez delcev, ki denimo za 18. stoletje (statistično) razkrivajo ogromno prevlado skladb iz kroga južnonemških mojstrov t.i. porabne cerkvene glasbe, z zapisanim ali nezapisanim predikatoma *ruralis*, in podobnega števila čeških skladateljev, pozneje obojih etiketiranih za *kleinmeister*. Ali pa kažejo na visoko prvenstvo v številu ohranjenih arhivskih enot z deli nič »manjšega« mojstra podeželske cerkvene glasbe iz prve polovice 19. stoletja, Johanna Baptista Schiedermayra, ki ga na primer tudi najnovejši leksikon Grove posebej ne omenja. Vendar pa vse to že sodi k bolj podrobni analizi repertoarja cerkvene glasbe pri nas iz obdobja 18. in 19. stoletja, ki sledi v drugem delu tega prispevka.

---

*ergo* Josepha in Michaela Haydna); ofertorij *Jesu! Rex tremendae majestatis* (Pž, Ms. mus. 213: rokopis Carla Franza Rafaela); in himna oziroma motet *Ob fürchterlich tobend* (Pž, Ms. mus. 371: rokopis Miliona in C. F. Rafaela).

<sup>85</sup> Pž, Ms. mus. 73.

<sup>86</sup> Prim. Martin Zenck, Zum Begriff des klassischen in der Musik, *Archiv für Musikwissenschaft* XXXIX/4 (1982), str. 271–292; Erich Reimer, Repertoirebildung und Kanonisierung. Zur Vorgeschichte des Klassikbegriffs (1800–1835), *Archiv für Musikwissenschaft* XLIII/4 (1986), str. 241–260.

## Priloga

- AIBLINGER J[ohann] [Caspar]** (1779–1867) [1 ae]: 1 *ofertorij* (Ls)
- AIGNER Engelberto** [1 ae]: 1 *maša* (Ms)
- ALBRECHTSBERGER [Johann Georg]** (1736–1809) [2 ae]: 2 *graduala* (Ms); 1 *rekvijem* (Nk)
- ASSMAYR Ignaz** (1790–1862) [5 ae]: 3 *graduali* (Ls, Nk, Co); 2 *ofertorija* (Ls); 1 *maša* (Co)
- AUMANN [Franz Joseph]** (1728–1797) [3 ae]: 2 *ariji* (Ms, Nf); 1 *maša* (Co)
- AZENHOFER Johann** [1 ae]: 1 *Te Deum* (Ls)
- BACHER F.** [1 ae]: 1 *maša* (Nf)
- BADER [Andreas] (? – ok. 1848)** [1 ae]: 1 *arija* – kf (Co)
- BARTL F[rantz Konrad]** (ok. 1800) [1 ae]: 2 *Tantum ergo* (Ms)
- BAUER Alois** (1794–1872) [15 ae + 6 ae v Pž]: 1 *arija/gradual* (Nf, Pž); 4 *ofertoriji* (2xMs, 2xNf); 6 *maš* (Co, 2xNf, 4xNk, 3xPž); 1 *rekvijem* (Nk); 4 *Tantum ergo* (2xCo, 2xNf, 2xNk, 2xPž); 1 *Te Deum* (Nk)
- BAUER Josef** [1 ae]: 1 *rekvijem* (Pž)
- BEETHOVEN Ludwig van** (1770 – 1827) [1 ae + 1 ae v Pž]: 1 *maša* (Ms, Pž)
- BERGT August** (1771–1837) [1 ae]: 1 *Te Deum* (Ms)
- BERTONI [Ferdinando]** (1725–1813) [1 ae]: 1 *motet* (Ls)
- BINTER [= BINDER August Sigismund]** (1761–1815) [1 ae]: 1 *maša* (Nk)
- BLACHACK (BLAHAK) Josef** (1780–1846) [3 ae]: 1 *gradual* (Ms); 2 *ofertorija* (Ls, Nf)
- BONDRA** [1 ae]: 1 *ofertorij* (Ms)
- BRIXI František Xaver** (1737–1771) [4 ae]: 3 *maše* (Nf); 1 *večernice* (Nf)
- BÜHLER Franz [p. Gregor]** (1760–1823) [11 ae + 6 ae v Pž]: 1 *gradual* (Lf); 3 *večernice* (3xMs); 7 *maš* (4xLs, 2xNf, 3xPž)
- CAMERLOHER [Placidus von]** (1718–1782) [1 ae]: 2 *pasijona* (Ls)
- CANDOTTI M.** [1 ae]: 2 *Tantum ergo* (Lf)
- CHERUBINI L[uigi]** (1760–1824) [17 ae + 3 ae v Pž]: 2 *ariji* – kf ? (Co); 1 *duet* – kf ? (Co); 3 *terceti* (Co); 1 *gradual* (Ms); 5 *ofertorijev* – delno kf ? (4xMs, Nk, Pž); 1 *Kyrie* (Ls); 4 *maše* (3xMs, Pž); 1 *Stabat Mater* – kf ? (Co)
- CIMAROSA Domenico** (1749–1801) [2 ae]: 1 *arija* – kf (Co); 1 *ofertorij* – kf ? (Co)
- CZERNY Carl** (1791–1857) [2 ae v Pž]: 6 *Pange lingua* (Pž)
- DEODAT F.** [2 ae]: 4 *spevi za praznik sv. Rešnjega telesa* (Lf); 1 *maša* (Lf)
- DIABELLI Anton** (1781–1858) [28 ae + 6 ae v Pž]: 4 *graduali* (3xLs, Ms); 11 *ofertorijev* (Co, Lf, 4xLs, 2xMs, Nf, Nk, Pž); 1 *štiriglasni kanon* (Pž); 1 *marijanska antifona* (Pž); 15 *maš* (8xCo, 6xLs, 4xMs, Nf, 2xNk 2xPž); 1 *psalmi za večernice* (Co); 7 *Tantum ergo* (3xLs, 3xMs, Pž)
- DIEPENBROCK** [1 ae v Pž]: 1 *arija* (Pž)
- DITTERSDORF [Carl] Ditters von** (1739–1799) [3 ae]: 1 *arija* (Co); 13 *ofertorijev* (12xCo, Ms)
- DREYER Johann Melchior** (1746–1824) [12 ae + 6 ae v Pž]: 24 *himnov za večernice* (Ls); 6 *lauretanskih litanij* (6xMs; 6xPž); 6 *rekvijemov* (6xLs; 6xPž); 32 *maš* (14xCo, 12xMs, 12xPž); 12 *Tantum ergo* (12xLs, 12xNf, 12xMs); 2 *večernici* (Lng)
- DROBISCH Carl Ludwig** (1803–1854) [10 ae]:

- 2 *graduala* (Ls); 3 *ofertoriji* (Lf, 3xLs); 8 *maš* (8xMs, 6xNk)
- [DROBISCH ?]** [1 ae]: 1 *gradual* (Ms)
- EBNER Leopold** (1769–1830) [4 ae]: 1 *arija* [ofertorij] (Co); 2 *maši* (Co); 1 *Tantum ergo* (Co)
- EISENBÖCK** [1 ae]: 1 *gradual* (Co)
- ELLGUTH Ernesto** [1 ae]: 1 *maša* (Lf)
- EMMERIG W. I.** [1 ae]: 1 *litanije* (Nk)
- EST L[udwig] B.** [8 ae]: 1 *Ave Maria* (Lf); 1 *gradual* (Lf); 8 *ofertorijev* (Lf); 3 *maše* (2xLf, Ls); 1 *rekvijem* (Lf)
- ETT Caspar** (1788–1847) [2 ae]: 1 *psalm* (Ls); 1 *ofertorij* (Ls)
- EYBLER Josef [Leopold]** (1765–1846) [25 ae + 9 ae v Pž]: 6 *gradualov* (Ls, 6xMs, Nf); 5 *ofertorijev* (Co, Ls, 3xMs, Pž); 12 *maš* (3xLs, 7xMs, 6xPž); 1 *rekvijem* (Ls)
- FAITELLO Vigilio Blasio** (1710–1768) [1 ae]: 8 *motetov* (Nf)
- FARINELLI [Giuseppe]** (1769–1836) [1 ae]: 1 *ofertorij* (Nf)
- FILS [Anton Johann]** (1735–1760) [1 ae]: 1 *maša* (Lf)
- FISCHER** [1 ae]: 1 *maša* (Nf)
- FÖRSTER Joseph** [(1804–1892) ali (1833–1907)] [1 ae]: 1 *ofertorij* (Ls)
- FRANCK Joseph** (1825–1891) [1 ae]: 1 *ofertorij* (Lf)
- FRÖLICH [(Franz) Joseph]** (1780–1862) [1 ae]: 1 *Tantum ergo* (Ms)
- FUCHS** [3 ae + 5 ae v Pž]: 1 *arija in zbor* (Pž); 2 *dueta* (Co, Pž); 1 *kanon* [tercet] (Pž); 1 *gradual* (Ms); 1 *ofertorij* (Pž); 2 *Tantum ergo* (Ms, Pž)
- FÜCHS F[erndind] C[arl]** (1811–1848) [1 ae]: 1 *ofertorij* (Ls)
- FÜHRER Robert** (1807–1861) [5 ae + 3 ae v Pž]: 7 *maš* (Co, 3xLf, Ms, 2xPž)
- FURLANETTO [Bonaventura ‘Musin’]** (1738–1817) [1 ae]: del *Glorie* (Ls)
- FUSS [Johann Evangelist]** (1777–1819) [1 ae]: 1 *tercet* (Co)
- GALUPPI [Baldassare]** (1706–1785) [1 ae]: del *Creda* (Ls)
- GÄNSBACHER Johann** (1778–1844) [6 ae + 4 ae v Pž]: 3 *Ave Marie* (Ls); 1 *gradual* (Ms); 3 *ofertoriji* (2xLs, Pž); 4 *marijanske antifone* (Ls); 2 *maši* (Co, 2xMs, Pž); 1 *rekvijem* (Pž); 1 *Te Deum* (Ls)
- GÄNSBACHER G.** [1 ae v Pž]: 1 *maša* (Pž)
- GEIGER Constanze** [1 ae]: 1 *Ave Maria* (Ls)
- GEIGER Joseph** (1814–1862) [1 ae]: 1 *gradual* (Ls)
- GEIGER** [1 ae]: 4 *graduali* (Ms)
- GEISLER Benedicto** (1696–1722) [2 ae]: 6 *lauretanskih litanij* (Co); 6 *maš* (Ls); 2 *rekvijema* (Ls)
- GELLERT Joseph** (ok. 1787 – 1842) [1 ae]: 1 *gradual* (Ls)
- GLEISNER Franz** (1761–1818): [1 ae v Pž]; 6 *maš* (Pž)
- GÖDL Christian** [3 ae]: 2 *laurentanske litanije* (Nf); 1 *marijanska antifona* (Nf)
- GOLLNER** [1 ae]: 1 *Tantum ergo* (Ms)
- GREITH C[arl]** (1828–1887) [1 ae]: 1 *Ave maris stella* (Ls)
- GROLL p. Evremond** (ok. 1756–1809) [2 ae]: 7 *maš* (Co, 6xNf)

**GRUBER R. P.** [1 ae v Pž]: 24 *marijanskih antifon* (Pž)

**GRÜNBERGER R. P. Theodori** (1756–1820) [1 ae v Pž]: 6 *maš* (Pž)

**GUGLIELMI** [1 ae]: 1 *ofertorij* (Nf)

**GUILIANI Mauro** [1 ae]: 1 *duet* (Co)

**HACKER Bened[ikt]** (1769–1829) [1 ae]: 5 *maš* (Co)

**HAGERER Franc[esco] Salesio Ignatio** [1 ae]: 3 *večernice* (Nf); 4 *psalmi* (Nf)

**HAHN Bernhard** (1780–1852) [2 ae]: 2 *maši* (2xLs, Ms)

**HANISCH Franz** (ok. 1786) [1 ae]: 1 *Te Deum* (Ms)

**HANKE Alois** [1 ae]: 1 *ofertorij* (Ms)

**HARTDOBLER Georg** (18./19. stol) [1 ae]: 1 *maša* (Nk)

**HARTEL Vinzenz** [1 ae]: 1 *arija* [duet] (Pž)

**HASLINGER Carl** (1816–1868) [1 ae]: 1 *maša* (Ls)

**HAYDN Joseph** (1732–1809) [29 ae + 21 ae v Pž]: 7 *točk iz oratorija Stvarjenje* – kf (16Co, 1xPž); 1 *ofertorij* (Pž); 11 *maš* (2xCo, 3xLng, 2xLs, 10xMs, 6xPž); 2 *marijanski antifoni* (Lng, Pž); 1 *Te Deum* (Ms, Pž)

**HAYDN Joseph [?]** [6 ae]: 2 *ofertorija* (Ls, Ms); 1 *motet/ofertorij* (Pž); 1 *Stella coeli* (Co); 2 *zbor* (Pž)

**HAYDN Michael** [26 ae + 5 ae v Pž]: 16 *gradualov* (14xLs, 2xMs); 3 *ofertorija* (Lng, Ls, Ms); 1 *Lauda Sion* (Lng); 1 *marijanska antifona* (Lng); 9 *maš* (2xCo, 2xLf, Lng, 2xLs, Ms, Nf, 2xPž); 1 *rekvijem* (Pž); 5 *Tantum ergo* (Co, 2xMs, 2xPž); 1 *Te Deum* (Nf)

[**HAYDN Michael ?**] [1 ae]: 1 *zbor In cruce Domini nostri* (Ls)

**HAYDN** [1 ae + 1 ae v Pž]: 1 *maša* (Pž); 1 *requiem* (Co)

**HEIMERICH Martin A.** (? – 1813) [11 ae + 3 ae v Pž]: 1 *arija* (Co); 1 *gradual* (Ms); 3 *litanije* (Ms, 2xPž); 5 *maš* (5xCo, Ls, Ms); 1 *Tantum ergo* (Pž)

**HEIMISCH** [1 ae]: 1 *maša* (Ms)

**HEINISCH** [1 ae]: 1 *maša* (Ms)

**HENNEBERG [Johann Baptist** (1768–1822)] [1 ae]: 1 *kvartet z zborom* (Co)

**HIRSCHBERGER p. Albericus** [2 ae]: 6 *maš* (6xCo, 6xNf); 1 *Te Deum* (Co, Nf)

**HOFER [p. Placidus** (ok. 1725–1768)] [1 ae]: 1 *maša* (Co)

**HOFFMANN Johann [Georg** (1700–1780)] [1 ae]: 1 *maša* (Ls)

**HOFMANN Leopold** (1738–1793) [1 ae]: 1 *motet* [duet] (Nf)

**HÖPLER Simon** [1 ae]: 1 *ofertorij* (Co)

**HORAK W[enzel] E[manuel]** [1 ae]: 1 *maša* (Ls)

**HUMMEL Johann Nepomuk** (1778–1837) [9 ae + 7 ae v Pž]: 1 *gradual* (Ms, Pž); 1 *ofertorij* (Ls, Pž); 3 *maše* (Ls, 3xMs, 3xPž)

**HÜTTENBRENNER Anslem** (1794–1868) [2 ae]: 1 *ofertorij* (Ms); 1 *Tantum ergo* (Ms)

**HYSEL [Franz] Ed[uard]** (1770–1841) [3 ae v Pž]: 1 *arija* (Pž); 1 *gradual* (Pž); 1 *ofertorij* (Pž)

**IVANČIČ p. Amandus** [3 ae]: 2 *laurenask* *litanije* (Nf); 1 *maša* (Ls)

**JANSA L[epold]** (1795–1875) [2 ae + 1 ae v Pž]: 2 *ofertorija* (2xMs, Pž)

**JANSSENS Jean [Francis Josef]** (1801–1835) [1 ae]: 1 *ofertorij* (Ls)

- KALTNER Franz** [1 ae]: 26 *himnov za večernice* (Nf)
- KATSCHTHALLER Ignaz** [1 ae]: 2 *Tantum ergo* (Pž)
- KAYSER Isfrid** (1712–1771) [1 ae]: 1 *arija* (Nf)
- KELLER Max** (1770–1855) [1 ae]: 1 *maša* (Co)
- KEMPTER Karl** (1819–1879) [16 ae + 6 ae v Pž]: 4 *graduali* (Lf); 5 *ofertorijev* (4xLf, Ls); 7 *maš* (Co, 5xLs, Ms, 4xPž); 1 *rekvijem* (Pž); 1 *responzorij* (Lf); 2 *Te Deuma* (Ls, Nf); 6 *Tantum ergo* (Ls)
- KIEL Fr.** [1 ae]: 1 *maša* (Nk)
- KLIEBENSCHÄDEL p. Jos[eph]** [3 ae]: 3 *ofertoriji* (Lf)
- KLOSS Joseph Ferdinand** (1807–1883) [1 ae]: 1 *ofertorij* (Ls)
- KLUG Alois** [1 ae]: 1 *Tantum ergo* (Pž)
- KOBRIČ Johann Anton Bernhard** (1714–1791) [6 ae]: 12 *ofertorijev* (Nf); 6 *lauretanskih litanij* (Nf); 18 *maš* (6xCo, 12xLs, 6xNf); 54 *psalmov za večernice* (Ls)
- KOENEN Fr[iedrich]** (1829–1887) [1 ae]: 1 *psalm* (Ls)
- KOGLER** [1 ae]: 1 *duet* (Co)
- KHOL [Jan Martin]** (18. stol) [1 ae]: 1 *maša* (Ls)
- KOLEČEK Wenzel** [1 ae]: 1 *maša* (Ls)
- KÖNIGSPERGER [Johann Erhard] p. Marianus** (1708–1769) [14 ae]: 1 *himnus* (Ls); 13 *lauretanskih litanij* (6xCo, Nk, 6xNf); 1 *Magnificat* (Co); 12 *marijanskih antifon* (8xCo, 4xNf); 36 *maš* (12xCo, 18xLs, 6xNf); 21 *večernic* (17xCo, 4xNf); 2 *rekvijema* (Co); 1 *Te Deum* (Nf)
- KOŽELUH Johann [Antonin]** (1738–1814) [1 ae]: 1 *maša* (Ls)
- KRAUS p. Lamberto** (1728–1790) [1 ae]: 8 *maš* (Komenda)
- KRENN Fr[anz]** (1816–1897) [1 ae]: 1 *maša* (Ls)
- KREUTZER [Konradin]** (1780–1849) [4 ae v Pž]: 1 *tercet* – kf (Pž); 1 *maša* (Pž)
- KREUTER [=KREUTZER]** [1 ae]: 1 *ofertorij* (Ms)
- KRIEGL Fr[anz] Xav[er]** [2 ae]: 1 *Tantum ergo* (Pž); 1 *Te Deum* (Pž)
- KÜHNE** [1 ae]: 1 *kantata* (Ms)
- LASSER Johann Baptist** (1751–1805) [7 ae + 2 ae v Pž]: 12 *maš* (10xCo, 3xMs, 2xNf, Nk, 9xPž)
- LAUCHER Joseph Anton** (1737–1813) [2 ae]: 3 *maše* (Lng); 1 *rekvijem* (Co)
- LEITMEYER Michael** [1 ae]: 1 *Tantum ergo* (Co)
- LICHTENAUER Paul Ignatio** (1715–1756) [1 ae]: 24 *ofertorijev* (Co)
- LICKL [Karl] Georg** (1801–1877) ali **[Johann] Georg** (1769–1843) [1 ae]: 1 *gradual* (Ls)
- LICKL [Johann] Georg** (1769–1843) [1 ae]: 2 *litaniji* (Co)
- LIMMER Franz** (1808–1857) [1 ae]: 1 *ofertorij* (Ls)
- LINDPAINTER [Peter Joseph]** (1791–1856) [1 ae]: 1 *maša* (Ms)
- LINEK [Jiri Ignac]** (1725–1791) [2 ae]: 1 *maša* (Nf); 1 *rekvijem* (Nk)
- LISZT Franz** (1811–1886) [1 ae]: 1 *motet* (Ls)
- LIVERATI Giovanni** (1772–1846) [1 ae]: 1 *motet* (Ls)
- LOOS [Johann] Karel** (1723/4–1772) [2 ae]: 1 *ofertorij* (Ls); 1 *maša* (Nf)

- LUTZENBERGER p. Ambr[osius]** (1767–1834) [1 ae]: 1 *zbirka večernic* (Ms)
- MARENZIO Lucca** (1553/4–1599) [1 ae]: 1 *ofertorij* (Lf)
- MARTINI** [2 ae]: 2 *Tantum ergo* (Ms)
- MARTINI Carl [Ernesto]** [2 ae]: 1 *večernice* (Ms); 1 *Benedictus* (Ms)
- MARTIN Y SOLER Vincente** oz. **MARTINI Vincenzo** (1754–1806) [1 ae]: 1 *arija* – kf (Co)
- MARZONA [Leonardo]** [1 ae]: 1 *Kyrie, Gloria in Credo* (Lf)
- MAŠEK Vincenc** (1755–1831) [14 ae]: 1 *Ave Maria* (Nk); 1 *gradual* (Ls); 3 *ofertoriji* (Ls); 5 *maš* (5xLs, Lf); 1 *Pange lingua* (Ls); 1 *Te Deum* (Ls)
- MAŠEK Pavel** (1761–1826) [1 ae]: 2 *ariji* (Ls)
- MAXANT [Johann Nepomuk Adalbert** (ok. 1750 – ? )] [1 ae]: 1 *maša* (Ls)
- MAYR [Johann] Simmon** (1763–1845) [1 ae]: 1 *recitativ, arija in zbor* – kf (Co)
- MENDELSSOHN-BARTHOLDY Felix** (1809–847) [1 ae]: 1 *gradual* (Ls)
- MEYER von SCHAUENSEE Franz Joseph Leonti** (1720–1789) [1 ae]: 3 *Te Deumi* (Nf); 12 *Tantum ergo* (Nf); 1 *Vidi aquam* (Nf); 1 *Asperges me* (Nf); 2 *Stella coeli* (Nf)
- MEYERBEER G[iacomo]** (1791–1864) [1 ae]: 1 *motet* (Ls)
- MICHL Johann Joseph Ildefons** (1708–1770) [1 ae]: 6 *maš* (Nf)
- MILELLA Luigi** [1 ae]: 1 *Benedictus* (Nf)
- MITTERDORFER Gustav** [1 ae]: 1 *Ave Maris stella* (Lf)
- MORANDI Pietro** (1745–1815) [1 ae]: del *Glorie in Credo* (Ls)
- MORETTI** [1 ae]: del *Glorie* (Ls)
- MOURGET** [1 ae]: 1 *maša* (Nk)
- MOZART Leopold** (1719–1787) [?] [1 ae v Pž]: 1 *maša* (Pž)
- MOZART Wolfgang Amadeus** (1756–1791) [19 ae + 11 ae v Pž]: 1 *Dixit Dominus* (Pž); 1 *marijanska antifona* (Nf); 2 *ofertorija* (Co, 2xPž); 6 *maš* (2xLs, 5xMs, 3xNf, 5xPž); 1 *rekvijem* (Pž); 1 *Sancta Maria* (Ls); 1 *Te Deum* (Ms, Pž); 1 *Veni sancte Spiritus* (Ms)
- (MOZART Wolfgang Amadeus – nepravo avtorstvo)** 13 ae + 4 ae v Pž]: 2 *himna* (2xLng, 2xMs, 2xPž); 3 *kantate* (Ms); 1 *motet* (Lng)
- (MOZART Wolfgang Amadeus – kontrafakture)** [7 ae + 3 ae v Pž]: 6 *arij* (5xCo, Pž); 1 *duet* (Co); 1 *tercet* (Co); 2 *ofertorija* (Pž)
- MOZART Wolfgang Amadeus [?]** [4 ae + 4 ae v Pž]: 1 *himna* (Pž); 1 *ofertorij* (Pž); 1 *maša* (Ms); 1 *motet* (Ms); 1 *Tantum ergo* (Pž); 1 *Te Deum* (Ms); 1 *zbor* (Ls)
- MOZART** [6 ae + 5 ae v Pž]: 3 *arije* (Ls, Ms, Pž); 1 [*arija* ?] (Ms); 1 *duet* – kf ? (Co); 1 *maša* (Pž); 2 *Tantum ergo* (Co, Pž); 1 *Te Deum* (Ms); 1 *zbor* (Pž)
- MOZART's Sohn [= MOZART Franz Xaver Wolfgang** (1791–1844)] [1 ae v Pž]: 1 *arija* (Pž)
- MÜLLER Donat** (1806–1879) [6 ae + 2 ae v Pž]: 2 *ofertorij* (Ms, Nf); 5 *maš* (2xNf, Nk, 2xPž)
- MÜLLER Otto** [1 ae]: 1 *antifona* (Lf)
- MÜLLER Wenzel** (1767–1835) [1 ae v Pž]: 1 *motet* (Pž)
- MÜLLER [Wenzel** (1767–1835)] [3 ae]: 2 *ariji* – kf ? (Co); 1 *ofertorij* – kf ? (Co)
- MURSCHHAUSER Franz Xaver Anton** (1663–1738) [1 ae]: *zbirka večernic in psalmov* (Lng)
- NAGILLER M[attheus]** (1815–1874) [1 ae]: 1 *Osterlied* (Ms)



- NASOLINI Wencellao [=NASOLINI Sebastiano** (1768-ok. 1798/99)] [1 ae]: 1 *arija* - kf (Co)
- NAUMANN [Johann Gottlieb** (1741-1801)] [2 ae]: 2 *Tantum ergo* (Ms)
- NEUMANN Wilhelm** [1 ae]: 1 *ofertorij* (Lf)
- NIEDERBERGER** [1 ae]: 1 *ofertorij* (Ls)
- NIEDERMAYER A[braham Luis]** (1802-1861) [1 ae]: 1 *Tantum ergo* (Ms)
- NOVALIS** [1 ae v Pž]: 1 *arija* (Pž)
- NOVOTNEK** [1 ae]: 1 *maša* (Co)
- NOVOTNI [Franz Nikolaus]** (1743-1773) [3 ae]: 3 *maše* (Co, Ls, Nf)
- [OEHLSCHLÄGEL Franz Josef = p. Johann] Lohelius** (1724-1788) [1 ae]: 1 *ofertorij* (Ls)
- OLIVO** [1 ae]: 1 *Tantum ergo* (Nf)
- PACHER [Anton (? - 1796)]** [1 ae]: 1 *lauretanske litanije* (Nf)
- PAËR Ferdinando** (1771-1839) [5 ae]: 2 *ariji* - kf (Co); 3 *dueti* - kf (Co)
- PEER [=PAËR]** [1 ae v Pž]: 1 *gradual* - kf (Pž)
- PALESTRINA [Giovanni Pierluigi da** (1525-1594)] [4 ae + 1 ae v Pž]: 1 *maša* (Lf); 1 *Miserere* (Nf); 1 *Tenebrae Factae* (Nf); 1 *Salvator mundi* (Ms); 1 *Popule meus* (Pž)
- PANNY Josef** (1794-1838) [2 ae]: 1 *maša* (Nf); 1 *rekvijem* (Ls)
- PARZIZEK Alex [Vincenz]** (1748 - po 1815) [4 ae]: 1 *marijanska antifona* (Co); 3 *maše* (Co, Ms)
- PAVESI Stefano** (1779-1850) [1 ae]: 1 *motet* (Ls)
- PEDROZZI Prospero** [1 ae]: del *Glorie* (Ls)
- PERGOLESI [Giovanni Baptista** (1710-1736)] [1 ae]: 1 *Stabat Mater* (Nf)
- PERNSTEINER Mathias** (1775-1836) ali (1795-1851) [6 ae]: 1 *maša* (Ms); 4 *Tantum ergo* (2xLf, 4xLs, 3xNf)
- PFEIFFER Fr[anz Anton]** (1752-1787) [2 ae]: 2 *graduala* (Ms); 1 *marijanska antifona* (Nf)
- PICHL Venceslaus** (1741-1807) [2 ae]: 2 *ofertorija* (Ls)
- PICHLER G[eorg Benedikt]** (1800-1884) [2 ae]: 4 *Tantum ergo* (2xMs, 2xNk)
- PITSCH C[arel] F[rantišek]** (1786-1858) [1 ae]: 1 *maša* (Ls)
- PLANICZKY Josepho Antonio** (1691-1732) [1 ae]: 12 *arij* (Co)
- PLEYEL Ig[nac Joseph]** (1757-1831) [4 ae]: 1 *maša* (Ms, Pž); 1 *requiem* (Lng, Pž)
- POKORNY [Franz Xaver** (1729-1794) [1 ae]: 1 *maša* (Nf, Co)
- PROCH H[einrich]** (1809-1878) [1 ae v Pž]: 1 *Haec dies* (Pž)
- PREINDL Joseph** (1756-1823) [18 ae + 4 ae v Pž]: 1 *Ave Maria* (Ls, Ms, Nf); 7 *gradualov* (7xMs, Pž); 10 *ofertorijev* (2xLs, 7xMs, Nf, 4xPž); 2 *maši* (Co, Ms, 2xNf, Pž); 1 *Te Deum* (Ls)
- PRZIBILA** [1 ae]: 4 *skladbe za procesijo* (Pž)
- RAMPINI Domenico** (1765-1816) [1 ae]: 1 *Sanctus* (Ls)
- RAMPIS [Pantradius]** (1813-1870) [1 ae]: 1 *marijanska antifona* (Ls)
- RATHGEBER p. Valentinus** (1682-1750) [5 ae]: 15 *antifon* (Co); 30 *ofertorijev* (Co); 6 *litanij* (Co); 6 *maš* (Co, 6xLng); 2 *Miserere* (Co); 5 *psalmov* (Co); 2 *Te Deuma* (Co); 4 *večernice* (Co)
- REIMANN Ignaz** (1820-1885) [1 ae]: 1 *maša* (Co)

- REISSIGER C[arl] G[ottlieb]** (1798–1859) [3 ae]: 1 *himna* (Ms); 1 *maša* (Ms); 1 *motet* (Ms)
- RESNEG F. X.** [1 ae v Pž]: 1 *večernice* (Pž)
- REUTTER Joseph [Johann Adam Karl]** (1708–1772) [2 ae]: 1 *maša* (Co); 1 *Dixit Dominus* (Ls)
- RIEDER Ambros** (1771–1855) [6 ae + 2 ae v Pž]: 2 *graduala* (Lf); 7 *ofertorijev* (4xLs, Nk, Nf, Pž); 1 *maša* (Ms, Pž); 1 *rekvijem* (Nk)
- RIGHINI [Vincenzo]** (1756–1812) [2 ae + 2 ae v Pž]: 1 *maša* (Lng, Ms, Pž)
- RINCK [Johann] Ch[ristian] H[einrich]** (1770–1846) [1 ae]: 1 *himna* (Ls)
- RÖDER G. V. [= Georg Valentin** (1780–1848) ali **Georg Vincent** (1773–1848)] [4 ae + 1 ae v Pž]: 1 *arija* (Co); 2 *marijanski antifoni* (Pž); 1 *motet* (Ms); 8 *Tantum ergo* (Lf); 1 *Te Deum* (Ls)
- ROTTER [Ludwig** (1810–1895)] [1 ae]: 1 *gradual* (Ms)
- ROENNEKE** [1 ae]: 1 *nemška himna* (Ms)
- RÖSLER p. Gregor** (sreda 18. stol.) [1 ae]: 6 *lauretanskih litanij* (Nf)
- ROSSINI Gioachino** (1792–1868) [9 ae]: 1 *arija* – kf? (Co); 1 *gradual* – kf? (Ls); 4 *ofertoriji* – kf? (3xCo, Nf); 2 *marijanski antifoni* – kf? (Co); 1 *Tantum ergo* – kf? (Co)
- RÜEFF p. Joseph Leonhard** (1760–1828) [1 ae]: 7 *Tantum ergo* (Nf)
- RUHRI Franz** [1 ae]: 1 *Tantum ergo* (Ms)
- RIBA A.** [1 ae]: 1 *arija* (Nf)
- RYBA Jakub Jan** (1765–1815) [1 ae]: 8 *arij* (Ms); 1 *duet* (Ms)
- SACCHINI [Antonio** (1730–1786)] [1 ae + 1 ae v Pž]: 1 *tercet* – kf? (Pž); 1 *Tantum ergo* – kf? (Lf)
- SALIERI [Antonio** (1750–1825)] [1 ae + 1 ae Pž]: 2 *ariji* – ena kf, druga kf? (Co, Pž)
- SANDNER [= SANTNER] C[arl]** (1819–1885) [1 ae + 1 ae v Pž]: 2 *maši* (Nf, Pž)
- SAXENEDER Josef** [1 ae v Pž]: 1 *duet* (Pž)
- SCARLATTI Alessandro** (1660–1725) [1 ae]: 1 *rekvijem* (Ls)
- SCHAEFFER Wolfgang** [1 ae]: 1 *Te Deum* (Ls)
- SCHAK Benedikt [Emanuel]** (ok. 1758–1826) [1 ae]: 1 *maša* (Ls)
- SCHALLER Ferd[inand]** (1835–1884) [1 ae]: 1 *maša* (Nk)
- SCHANTL** [1 ae]: 1 *Te Deum* (Ms)
- SCHEIBL Johann Adam** (1710–1773) [3 ae]: 1 *lauretanske litanije* (Nf); 1 *maša* (Nf); 1 *rekvijem* (Nf)
- SCHENK [Aegidius** (1719–1780)] [1 ae]: 1 *Te Deum* (Ls)
- SCHENKIŘZ [p. Augustin** (1736–1797)] [1 ae]: 1 *ofertorij* (Ls)
- SCHIEDERMAYR Johann Baptist** (1779–1840) [67 ae + 18 ae v Pž]: 1 *arija* (Co); 4 *graduali* (4xLs, 2xMs, Nf); 8 *ofertorijev* (2xCo, 4xLs, Ms, Nf, Nk 2xPž); 4 *litanije* (3xMs, Nf, 2xPž); 24 *maš* (4xCo, 12xLs, 6xMs, 9xNf, 3xNk, 9xPž); 1 *rekvijem* (Ls); 1 *Pange lingua* (Pž); 10 *Tantum ergo* (2xLf, 2xNf, 5xNk, Pž); 1 *Te Deum* (Ls, Ms, Nf); 2 *večernice* (Ms, Nf)
- SCHMID Anton** (18. stol.) [1 ae]: 1 *ofertorij* (Ls)
- SCHMID Fr[anz] Xav[er]** (1797–1865) [5 ae + 1 ae v Pž]: 1 *ofertorij* (Lf); 6 *rekvijemov* (6xNk, 2xPž); 6 *Tantum ergo* (Ls, Nf)
- SCHMIDT Wilhelm** [1 ae]: 1 *ofertorij* (Ls)
- SCHMID F. H.** [1 ae]: 1 *Tantum ergo* (Ms)

- SCHMID** [1 ae v Pž]: 1 *Veni Sancte Spiritus* (Pž)
- SCHMÖLZER Ja[kob] E[duard]** (1812–1886) [2 ae v Pž]; 1 *arija* – kf (Pž); 1 *gradual* (Pž)
- SCHNABEL Joseph [Ignaz]** (1767–1831) [12 ae + 1 ae v Pž]: 1 *himna* (Ms); 2 *graduala* (Ls, Ms); 1 *ofertorij* (Ms); 1 *marijanska antifona* (Ms); 5 *maše* (Ls, 5xMs); 1 *zbor* (Pž); 1 *večernice* (Nk)
- SCHNEIDER F[ranz]** (1737–1812) [1 ae + 1 ae v Pž]: 1 *marijanska antifona* (Nf); 1 *maša* (Pž)
- SCHÖN Ed.** [1 ae]: 1 *Tantum ergo* (Ms)
- SCHÖPF Franz** [1 ae + 1 ae v Pž]: 4 *maše* (Co, 3xPž)
- SCHREINER Joseph** (1744–1800) [1 ae]: 16 *Tantum ergo* (Ms)
- SCHUBERT Ferdinand** (1794–1859) [3 ae]: 1 *ofertorij* (Nf); 1 *marijanska antifona* (Nf); 1 *maša* (Ms)
- SCHUBERT Franz** (1797–1828) [11 ae + 4 ae v Pž]: 1 *Benedictus* (Ms); 3 *ofertoriji* (Ls); 1 *marijanska antifona* (Ms, Pž); 2 *maše* (Ls, Ms, 2xPž); 1 *rekvijem* (Pž); 3 *Tantum ergo* (Lf, Ls, Ms, Nk)
- SCHULLER M.** [1 ae]: 1 *Tantum ergo* (Pž)
- SCHUSTER [Joseph** (1748–1812)] [1 ae]: 1 *arija* – kf? (Co)
- SCHWARZBÖCK Ludw[ig]** [1 ae]: 1 *ofertorij* (Lf)
- SCOLLA Francois** [1 ae]: 1 *arija* (Nf)
- SCOLARI Giuseppe** (ok. 1720 – po 1774) [1 ae]: 1 *arija* – kf? (Co)
- SECHTER Simon** (1788–1867) [1 ae]: 1 *maša* (Nf)
- SEEGNER Franz Gregor** (19. stol.) [1 ae]: 3 *ofertoriji* (Ls)
- SEYDLER Ludwig Carl** (1810–1888) [1 ae + 1 ae v Pž]: 1 *Ave Maria* (Pž); 1 *maša* (Ls)
- SEYFRIED Ignaz Ritter von** (1776–1841) [5 ae + 5 ae v Pž]: 2 *graduala* (Ms, Pž); 2 *ofertorija* (Ms, Pž); 1 *himna* (Pž); 4 *moteti* (Ms, Pž); 3 *maše* (Ms, 2xPž); 2 *Tantum ergo* (Nf)
- SINGER p. Peter** [1 ae]: 1 *ofertorij* (Ls)
- SONNLEITHNER [Christoph** (1734–1786)] [1 ae]: 1 *maša* (Ls)
- SPOHR Luis** (1784–1859) [2 ae v Pž]: 1 *gradual* – kf (Pž)
- STADLER abbé Max[imilian (Johann Carl Dominic)]** (1748–1832) [5 ae]: 1 *gradual* (Nf); 1 *maša* (Nk); 2 *psalma* (Ms); 1 *Tantum ergo* (Ms)
- STANZKY Franz** [2 ae]: 1 *maša* (Nk); 4 *rekvijemi* (Nk)
- STEHLE [Johann] G[ustav] E[duard]** (1839–1915) [1 ae]: 1 *maša* (Ls)
- STIFT Joseph** [1 ae]: 1 *ofertorij* (Ms)
- STROHMAJR** [1 ae v Pž]: 1 *Tantum ergo* (Pž)
- SÜSSMAYR [Franz Xaver** (1766–1803)] [3 ae + 2 ae v Pž]: 1 *arija* – kf? (Ms); 1 *maša* (Pž); 1 *Tantum ergo* (Lf, Pž)
- SÜSSMAYR Ant.** [1 ae]: 1 *Tantum ergo* (Pž)
- ŠKROUP František** (1801–1862) [1 ae v Pž]: 1 *maša* (Pž)
- ŠKROUP J[an] N[epomuk]** (1811–1892) [2 ae]: 2 *maši* (Ls)
- TAUX Alois** (1817–1861) [1 ae]: 1 *Tantum ergo* (Ls)
- TOMANICH** (1. pol. 19. stol.) [1 ae]: 1 *Tantum ergo* (Co)
- TOMANIK Joseph** [1 ae]: 2 *Tantum ergo* (Nf)
- TRENTO [Vittorio** (1761–1833)] [1 ae]: 1 *recitativ in arija* – kf (Co)

- TRNKA [Wenzel] Johann** (1782- po 1849) [1 ae]: 1 *gradual* (Ls)
- TRÜBENSEE [= TRIBENSEE Joseph** (1772-1846)] [1 ae + 1 ae v Pž]: 2 *Tantum ergo* (Ms, Pž)
- UMLAUFF [Ignaz** (ok. 1756-1796)] [1 ae]: 1 *arija* - kf? (Nf)
- VALLADE Johann Baptiste Anton** (ok. 1722 - ok. 1780) [1 ae]: 6 *maš* (Ls)
- VANHAL Johann [Baptist]** (1739-1813) [12 ae + 2 ae v Pž]: 1 *arija* (Pž); 4 *ofertoriji* (2xCo, 2xNk); 1 *lauretanske litanije* (Nf); 4 *maše* (4xCo, Ls, Nk); 1 *rekvijem* (Pž)
- VECCHI Orazio** (1550-1605) [1 ae]: 1 *gradual* (Ls)
- VISCHERING** [1 ae v Pž]: 1 *zbor* (Pž)
- VITAŠEK [Johann Nepomuk August** (1770-1839)] [1 ae]: 1 *ofertorij* (Lf)
- VOCET Johann Nep[omuk]** (1777-1843) [6 ae]: 4 *maše* (2xCo, 4xLs, Ms)
- VOGEL p. C[ajetan]** (ok. 1750-1794) [5 ae]: 4 *maše* (Co, Ls, Nf, 2xNk)
- VOGLER [Georg Joseph] (Abbé Vogler)** (1749-1814) [4 ae]: 4 *maše* (3xMs, Nf); 1 *rekvijem* (Ms)
- VOITL [Bernard]** [1 ae]: 1 *arija* (Ls)
- VORIŠEK Joh[ann] Hugo** (1791-1825) [1 ae]: 1 *ofertorij* (Ls)
- WAGNER [Gotthard] Joseph** (1678-1738) [1 ae]: 1 *Tantum ergo* (Ls)
- WÄLDER Johann Gualbert** [1 ae]: 1 *maša* (Lf)
- WALLNER [Vinzenz** (1769-1799) ali **Jospheh**] [1 ae v Pž]: 1 *Tantum ergo* (Pž)
- WAWRA W[enzel]** (1765-1844) [1 ae]: 1 *maša* (Nf)
- WEBER Carl Maria [Friederich Ernst] von** (1786-1826) [1 ae + 1 ae v Pž]: 1 *maša* v G (Pž); 1 *gradual* - kf? (Ls)
- WEBER [Jacob] Gottfried** (1779-1839) [2 ae]: 2 *maši* (Ls, Ms)
- WEISS** [1 ae]: 2 *Tantum ergo* (Ms)
- WERNER [Georg Jospheh** (1793-1766) ali **Ivan** (? - 1786)] [1 ae + 1 ae v Pž]: 1 *lauretanske litanije* (Nk); 1 *gradual* (Pž)
- WIDERHOFER Joseph** (1786-1857) [5 ae]: 1 *lauretanske litanije* (Ls); 3 *maše* (Ms)
- WIEXBERGER** [1 ae]: 1 del *Glorie* (Lf)
- WILLKOMM p. Eugenio** (? - 1744) [1 ae]: 18 *arij* (Co)
- WINTER von Peter** (1754-1825) [10 ae]: 1 *arija* - kf? (Co); 1 *duet* - kf? (Co); 1 *tercet* - kf (Co); 3 *ofertoriji* (Co, Lf, Lng, Ls); 1 *motet* (Ls); 1 *maša* (Ms); 5 *Tantum ergo* (Ms)
- WITZKA Karl Bonaventura** (1768-1848) [3 ae]: 2 *graduala* (Lf); 2 *ofertorija* (Lf); 1 *maša* (Lf)
- WOLFRAM [Joseph Marie** (1789-1839)] [1 ae]: 1 *arija* (Ls)
- WÜLLNER Franz** (1832-1902) [1 ae]: 1 *psalm* (Nk)
- WÜRTH Wilh[eim]** [1 ae v Pž]: 1 *Tantum ergo* (Pž)
- ZANGL Joseph [Gregor]** (1821-1897) [2 ae]: 1 *arija* (Ls); 1 *gradual* (Lf)
- ZORZI Giuseppe** [14 ae]: 1 *Ave Maria* (Nf); 1 *Benedictus* (Nf); 1 *gradual* (Nf, Lf); 2 *lauretanske litanije* (Nf); 1 *rekvijem* (Nf); 5 *Tantum ergo* (Nf)
- ZSASSKOVŠZKY A[dras]** (1794-1866) [1 ae v Pž]: 1 *maša* (Pž)
- ZUMSTEEG J[ohann] R[udolph]** (1760-1802) [9 ae]: 5 *kantat* (Lng, 5xMs); 1 *himna* (Ms); 2 *ofertorija* (Ms); 1 *maša* (Ms)

## THE REPERTOIRE OF EARLY CHURCH MUSIC COLLECTIONS IN SLOVENIA

### Summary

The article is the first part of a larger treatise on the contents and size of the repertory of sacred music in Slovenia kept by the archives of music of the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> century in Abbey Church of Celje (Co), Cathedral of Ljubljana (Ls), Franciscan Monastery of Ljubljana (Lf), Cathedral of Maribor (Ms), Chapter of Novo mesto (Nk), Franciscan Monastery of Novo mesto (Nf), Sv. Jurij (St. George) Parish Church of Ptuj (Pž), Manuscript Collection of the National and University Library in Ljubljana (Lng), and Peter Pavel Glavar Library in Komenda.

The introduction of the article contains an explanation of some problems and dilemmas accompanying the research of the mentioned repertory, and of the presentation of a part of the results in the form of a schema. For various categories of compositions (such as Mass, Offertory, Gradual etc.) and for individual archives, the schema shows the number of individual types of sacred compositions written by composers who – as far as is known – were never active in the territory of today's Slovenia.

The mentioned stock of music consists of more than 1750 archive items, each containing at least one setting of liturgical texts; these archive items contain altogether 1499 various compositions on which the authorship of a foreign composer is indicated (the number of such foreign composers is approximately 266), as well as two other collections of compositions by two other composers and one music setting of mass texts, a compilation of what are probably excerpts of compositions by ten Italian maestros; the names of nine of them appear only on this setting.

Also in the introduction, several printed works of sacred music of the Celje archive, which have been unknown so far, are presented in some more detail; the dated handwritten additions on their title pages suggest that vocal-instrumental compositions were performed in Celje already in the thirties of the 18<sup>th</sup> century or even earlier, or that maybe even a smaller orchestra existed in the Celje Abbey Church in that time. Presented is also the work of several musicians connected with the collection of Ptuj; at least for the most part, this work has to be classified as the domestic sacred music of the 19<sup>th</sup> century, however, so far it has not received any attention from our musicologists.

**Avtorji**

Nataša Cigoj Krstulović, doktorica glasbene pedagogike, sodelavka Muzikološkega inštituta ZRC SAZU. Naslov: Novi trg 2, p.p. 306, SI-1001 Ljubljana. E-pošta: natasa@zrc-sazu.si

Tomaž Faganel, magister muzikoloških znanosti in akademski glasbenik – dirigent, sodelavec Muzikološkega inštituta ZRC SAZU. Naslov: Novi trg 2, p. p. 306, SI-1001 Ljubljana. E-pošta: tomaz.faganel@guest.arnes.si

Darja Frelih, univerzitetno diplomirana muzikologinja, raziskovalka na Muzikološkem inštitutu ZRC SAZU. Naslov: Novi trg 2, p. p. 306, SI-1001 Ljubljana. E-pošta: darja@zrc-sazu.si

Metoda Kokole, doktorica muzikoloških znanosti, sodelavka Muzikološkega inštituta ZRC SAZU. Naslov: Novi trg 2, p. p. 306, SI-1001 Ljubljana. E-pošta: metoda.kokole@zrc-sazu.si

Aleš Nagode, doktor muzikoloških znanosti, predavatelj na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Naslov: Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana. E-pošta: Ales.Nagode@ff.uni-lj.si

Jurij Snoj, doktor muzikoloških znanosti, sodelavec Muzikološkega inštituta ZRC SAZU in predavatelj na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Naslov: Novi trg 2, p. p. 306, SI-1001 Ljubljana. E-pošta: snoj@zrc-sazu.si

Radovan Škrjanc, magister muzikoloških znanosti in akademski glasbenik – pianist, glasbeni pedagog na Glasbeni šoli Ljubljana Vič-Rudnik. Naslov: Gradaška 24, SI-1000 Ljubljana. E-pošta: radovan.skrjanc@guest.arnes.si

**Authors**

Nataša Cigoj Krstulović, PhD, musicologist, researcher at the Institute of Musicology ZRC SAZU. Address: Novi trg 2, p.p. 306, SI-1001 Ljubljana, Slovenia. E-mail : natasa@zrc-sazu.si

Tomaž Faganel, MA, musicologist and conductor, researcher at the Institute of Musicology ZRC SAZU. Address: Novi trg 2, p.p. 306, SI-1001 Ljubljana, Slovenia. E-mail: tomaz.faganel@guest.arnes.si

Darja Frelih, BA, musicologist, researcher at the Institute of Musicology ZRC SAZU. Address: Novi trg 2, p.p. 306, SI-1001 Ljubljana, Slovenia. E-mail: darja@zrc-sazu.si

Metoda Kokole, PhD, musicologist, researcher at the Institute of Musicology ZRC SAZU. Address: Novi trg 2, p.p. 306, SI-1001 Ljubljana, Slovenia. E-mail: metoda.kokole@zrc-sazu.si

Aleš Nagode, PhD, musicologist, lecturer at the University of Ljubljana, Faculty of Arts, Department of Musicology. Address: Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana, Slovenia. E-mail: Ales.Nagode@ff.uni-lj.si

Jurij Snoj, PhD, musicologist, researcher at the Institute of Musicology ZRC SAZU, associate professor at the University of Ljubljana, Faculty of Arts, Department of Musicology. Address: Novi trg 2, p.p. 306, SI-1001 Ljubljana, Slovenia. E-mail: snoj@zrc-sazu.si

Radovan Škrjanc, MA, musicologist and pianist, teacher at the music school Glasbena šola Ljubljana Vič-Rudnik. Address: Gradaška 24, SI-1000 Ljubljana, Slovenia. E-mail: radovan.skrjanc@guest.arnes.si