

MUZIKOLOŠKI INŠTITUT  
ZNANSTVENORAZISKOVALNI CENTER SAZU

---

# *De musica disserenda*

Letnik / Year II

Št. / No. 1

2006

LJUBLJANA 2006

© 2006, Muzikološki inštitut ZRC SAZU

Izdajatelj / Publisher: Muzikološki inštitut ZRC SAZU

Uredniški svet / Advisory Board: Zdravko Blažeković (New York), Bojan Bujić (Oxford), Ivano Cavallini (Palermo), Marc Desmet (Saint-Étienne), Janez Matičič (Ljubljana), Andrej Rijavec (Ljubljana), Stanislav Tuksar (Zagreb)

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

Urednik *De musica disserenda* II/1 / Editor of *De musica disserenda* II/1: 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://odmev.zrc-sazu.si/instituti/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

*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://odmev.zrc-sazu.si/instituti/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://odmev.zrc-sazu.si/instituti/mi>

VSEBINA / CONTENTS

**Razprave / Articles**

Nataša Cigoj Krstulović

Samospev v glasbeni kulturi druge polovice 19. stoletja na Slovenskem:

- prispevek k zgodovini recepcije ..... 7  
The nineteenth-century Slovenian song: a contribution to the historic research of its  
reception

Radovan Škrjanc

Prispevek k poznavanju repertoarja starejših muzikalij cerkvene glasbe v

- Sloveniji (2. del) ..... 31  
The repertoire of early church music collections in Slovenia (2<sup>nd</sup> part)

Katarina Šter

Koral Philippa Nicolajja in kantata Johanna Sebastiana Bacha: *Wie schön*

- leuchtet der Morgenstern* ..... 61  
Philipp Nicolai's chorale and Johann Sebastian Bach's cantata: *Wie schön*  
*leuchtet der Morgenstern*

Alenka Bagarič

- Neapeljska vilanela: odraz upora ali zabave? ..... 83  
The Neapolitan villanella: a presentation of rebellion or pleasure?

Paweł Gancarczyk

- Petrus Wilhelmi de Grudencz (b. 1392) – a Central European composer ..... 103  
Petrus Wilhelmi de Grudencz (roj. 1392) – srednjeevropski skladatelj

Jurij Snój

- Od perfekcije do menzure: Francova in Vitryjeva zamisel ritma ..... 113  
From perfection to mensuration: Franco and Vitry's concept of rhythm



## RAZPRAVE



**SAMOSPEV V GLASBENI KULTURI  
DRUGE POLOVICE 19. STOLETJA NA SLOVENSLEM:  
PRISPEVEK K ZGODOVINI RECEPCIJE**

NATAŠA CIGOJ KRSTULOVIĆ  
Znanstvenoraziskovalni center SAZU

**Izleček:** *Recepcija izvirnih samospevov v drugi polovici 19. stoletja na Slovenskem je temeljila na vzorcu, ki se do konca stoletja ni bistveno spremenil. Na sprejemanje glasbe, njeno učinkovanje in vrednotenje je negativno vplivala čitalniška ideologija. Recepcija je recipročno vplivala zaviralno tudi na kompozicijsko-tehnični in stilni razvoj zvrsti.*

**Ključne besede:** *samospev v 19. stoletju, recepcija glasbe, Slovenija*

**Abstract:** *The reception of Slovenian nineteenth-century songs was based on a model which had not changed essentially by the end of this century. The way in which music was received and evaluated, was interfered with by the nationally-oriented so-called reading-room ideology. The reception of music had a negative influence on the compositional and stylistic development of the song form.*

**Keywords:** *nineteenth-century solo song, reception of music, Slovenia*

Zgodovina recepcije in recepcijska estetika sta področji, ki v zadnjih letih v muzikologiji pridobivata vse večji pomen.<sup>1</sup> Čeprav je muzikološka stroka paradigmo raziskovanja teorije recepcije prevzela iz literarne teorije,<sup>2</sup> pa utemeljenost tovrstnih raziskav izvira iz dognanj tistih področij sistematične muzikologije, ki so svoj interes usmerile na vlogo recipienta pri konkretizaciji samega glasbenega dela oziroma njegovega pomena. Kako je bila glasba slišana, sprejeta in doživeta, oziroma kako je učinkovala v danem času in prostoru, je bilo odvisno od izkušenj, idej, misli in predstav tedanjega poslušalca. Raziskava zgodovine recepcije in recepcijske estetike izvirnega samospeva v drugi polovici 19. stoletja bo dopolnila današnje védenje o tem področju slovenske glasbene zgodovine, saj so bile doslej muzikološke raziskave slovenskega samospeva osredinjene na posamezne ustvarjalce ali posamezna dela.

Namen pričujočega prispevka je na primeru recepcije izvirnega samospeva zaznati v danih okvirih vse tiste aktivne medsebojne odnose, ki so se kazali kot spodbude in vplivi na sprejemanje glasbe v drugi polovici 19. stoletja na Slovenskem. Pri tem gre za umestitev samospeva v kontekst glasbeno-zgodovinskih in kulturnih pomenov. Raziskava recepcije je

<sup>1</sup> O tem priča poleg posameznih objavljenih znanstvenih člankov tudi zbornik razprav z mednarodnega muzikološkega posvetovanja *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 3, ur. Hermann Danuser in Friedhelm Krummacher, Laaber, Laaber Verlag, 1991.

<sup>2</sup> Terry Engelson, *Literary theory*, Oxford, Blackwell Publishers Ltd, 1996, str. 54–90.

temeljila predvsem na tistem zgodovinskem gradivu, iz katerega so razvidne interakcije na ravni skladatelj – glasbeno delo – recipient (interpret, poslušalec, kritik); se pravi na analizi časopisnih poročil ob izidu novih del, koncertnih kritik ob izvedbi le-teh ter zapisih v drugih virih, povezanih z omenjeno tematiko. Potrebna informativna raven je omogočala razjasniti razmerja med skladateljem in izvajalcem, izvajalcem in poslušalcem ter skladateljem in poslušalcem. Pri tem, zaradi odsotnosti virov o privatnem, domačem muziciranju, ostaja primer dejavnosti slovenskih čitalnic ter kasneje založniške in koncertne dejavnosti osrednjega slovenskega glasbenega društva, Glasbene matice, relevanten pokazatelj recepcijskih procesov.

Za razumevanje ustvarjalnih pobud ter preteklih vplivov na izkušnje in pričakovanja »zgodovinskega poslušalca« se zdi smiselen prikaz preteklih in polpreteklih pojmovanj o začetku in razvoju same zvrsti. Pri tem se zdi potrebno historična opažanja razvoja zvrsti v skladu z namenom raziskave omejiti le na splošne značilnosti, ki se dotikajo same forme in vsebine, ter se tako izogniti sistematični obravnavi »pomembnejših« glasbenih del, kot je primer v edini objavljeni monografiji o slovenskem samospěvu.<sup>3</sup> Povezano s samim razvojem glasbene oblike se v ospredje postavlja tudi zanimivo, a dosedaj prezrto vprašanje imenoslovja te glasbene oblike v preteklosti. Ne nazadnje stopnjo v formalnem razvoju od pesmi, zapisane v *Slovenski gerlici* v letu marčne revolucije, do samospěva 19. stoletja, kot ga utemeljuje aktualna strokovna literatura, kaže tudi različnost izrazoslovja. Čeprav je izraz »samospěv« že leta 1867 zapisal Anton Foerster na koncu svojega pevskega priručnika *Kratek navod za poduk v petji za kterikoli glas v »imeniku tujih besed«, enem izmed prvih tovrstnih poskusov na področju slovenske glasbene terminologije, pa poimenovanje skladb za glas in klavir še konec 19. stoletja in v začetku 20. stoletja ni bilo niti enotno niti enopomensko.*

Ena izmed prvih navedb, če ne celo prva navedba izraza »samospěv« je v naslovu prvega opusa Davorina Jenka *Slovenske pesmi za četverospěv, dvospěv, samospěv in glasovir op. 1*, ki je izšel leta 1861 na Dunaju. Med dvanajstimi skladbami so štiri »pesmi za samospěv« in ena »za dvospěv«. Oznaka »pesem za samospěv« pa niti v formalnem niti v vsebinskem oziru še ne pomeni glasbene oblike v današnjem pomenu besede. V drugi polovici 19. stoletja je bila »pesem« na Slovenskem pojmovana v najširšem smislu besede, kot nasprotje inštrumentalni skladbi, torej le kot skladba za petje, se pravi za zbor, kvartet, dva ali en glas, z inštrumentalno spremljavo ali brez nje. »Pesem« je bila torej nediferencirana glasbena oblika, zbirni pojem, ki je vključeval raznovrstne pojavne oblike. Izvedba pesmi je bila na čitalniškem odru odvisna od poustvarjalnih možnosti. Isto skladbo, namenjeno glasu s spremljavo klavirja, so lahko izvajali kot enoglasni zbor ali pa jo je izvajal solist s klavirjem. Gre torej za pesem v širšem pomenu, za umetno pesem v nasprotju z ljudsko in cerkveno pesmijo. Takšna heterogena podoba pesmi kot (posvetne) skladbe za petje, ki je bila značilna v Nemčiji za drugo polovico 18. stoletja do Schuberta,<sup>4</sup> se je na Slovenskem v drugi polovici 19. stoletja ohranila zaradi različnih razlogov. Poleg poustvarjalnih možnosti tudi

<sup>3</sup> Objavljena monografija o slovenskem romantičnem samospěvu vsebuje podrobnejši zgodovinski pregled in ugotavljanje slogovnih značilnosti te zvrsti. Pri tem avtoričina pozornost ni bila posebej usmerjena v splošna zvrstna določila, pač pa v posamezna glasbena dela. Prim. Manica Špental, *Razvoj in značilnosti slovenskega romantičnega samospěva*, Maribor, Založba Obzorja, 1981.

<sup>4</sup> Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6, Laaber, Laaber Verlag 1989, 79–87.



druge glasbene razmere v tistem času še niso bile ugodne za hitrejši razvoj od ljudske do izoblikovane umetne pesmi (z umetniškim značajem), do samospeva. Petje v slovenskem jeziku je imelo v nacionalno občutljivem času poseben pomen, razmerje med besedilom in glasbo se je prevešalo v prid literarni in ne glasbeni vsebini, besedilo je moralo imeti domoljubni značaj, melodija biti blizu ljudski.

V takrat običajnih zbirkah »za petje in klavir« so bile pesmi, namenjene le enemu glasu s spremljavo, manj številne. V zbirki Frana Gerbiča *Glasi slovenski za čveterospev, samospev in glasovir* (1862), ki jo je skladatelj posvetil narodnemu prvaku Lovru Tomanu, so med enajstimi skladbami le tri za en glas. Le ena sama takšna skladba pa je natisnjena v zbirki *Slovenske pesmi*, ki je izšla istega leta kot prej omenjena Gerbičeva zbirka. Benjamin in Gustav Ipavec sta jo posvetila ustanovitelju in prvemu predsedniku celjske čitalnice Štefanu Kočevarju. Takrat je izšla tudi Flajšmanova zbirka *Mične slovenske zdravice* »za samospev in za čveterospev postavljene«, <sup>5</sup> namenjena zgolj razvedrilu, brez umetniškega značaja. Benjamin Ipavec je nekaj let kasneje v samozaložbi izdal dva zvezka z naslovom *Slovenske pesmi za en glas in glasovir* (1867), zbirko istovrstnih skladb, ki je ena izmed prvih tovrstnih samostojnih zbirk skladb za glas in klavir.

Terminološka nejasnost se kaže ne le v naslovih novih glasbenih izdaj, pač pa tudi v zapisih o glasbi še proti koncu stoletja. Leta 1884 je Andrej Fekonja v zapisu o Josipini Turnograjski njen samospev *Občutki* imenoval »napev«, spev oziroma arijo iz spevoigre pa »samospev«. <sup>6</sup> Izrazoslovna ambivalenca je razvidna še dvajset let kasneje, ko imenuje France Zbašnik točko iz Parmove glasbe za gledališče *Rokovnjači* »samospev za sopran z mešanim zborom s spremljavo klavirja«, samospev pa »pesem za sopran s klavirjem«. <sup>7</sup> Izrazje ni natančno niti v izdajah tedaj osrednje slovenske glasbene založbe. Uredniški odbor založbe Glasbena matica leta 1875 prvo izdano skladbo »za glas in klavir«, Nedvédovo skladbo *Kranjska dežela*, še ne poimenuje samospev, prav tako ne Ipavčevih pesmi. Prvič je pesem za glas s klavirsko spremljavo kot »samospev sè spremljevanjem na klavirju« izdala Glasbena matica leta 1883. Skladba z naslovom *Nazaj v planinski raj* je delo glasbenega diletanta Roberta Burgarella. <sup>8</sup> Izraz »samospev« je v prvi vrsti označeval izvajalca, ne pa podrobnejših glasbeno-kompozicijskih in stilnih značilnosti skladbe. To kaže tudi poimenovanje Antona Razingerja, ki je leta 1890 kot »samospeve« označil cerkvene skladbe *3 Ave maria pro una voce cum organo aut harmonium* Antona Nedvéda. <sup>9</sup>

Ob prelomu 19. v 20. stoletje sta izšli dve zbirki: *Pesmi za srednji glas s spremljevanjem*

<sup>5</sup> *Novice gospodarske, obertniške in narodne* 20/1862, 32, str. 268 (brez podpisa).

<sup>6</sup> Andrej Fekonja, Josipina Turnogradska, *Ljubljanski zvon* 4/1884, 5, str. 351.

<sup>7</sup> France Zbašnik, Viktor Parmove skladbe k »Rokovnjačem« in »Legionarjem«, *Ljubljanski zvon* 24/1904, 11, str. 700.

<sup>8</sup> Zanimiva je naslovnica izdaje Burgarellovega samospeva *Nazaj v planinski raj*. Ilustracija na naslovnici je v skladu z duhom časa naivno-čustvena podoba, ki s planiko v ospredju spodbuja sentimentalna in domoljubna občutja, vezana na lepoto slovenskih planin. Takšne naslovnice so bile običajne za dunajski bidermajerski čas, podobna je bila ilustracija izdaje zbirke Schubertovih samospevov *Die schöne Müllerin* sedem desetletij pred izdajo Burgarellovega samospeva. V nasprotju s tem samospevom, ki je utonil v pozabo, se je uveljavila in ostala še danes del železnega zborovskega repertoarja Nedvédova skladba za moški zbor na isto Gregorčičevo besedilo. Nedvéd je besedilo uglasbil nekaj let kasneje kot Burgarell.

<sup>9</sup> Anton Razinger, Nove muzikalije, *Ljubljanski zvon* 10/1890, 12, str. 766.

*klavirja* (Glasbena matica, 1897) češkega skladatelja in glasbenika Karola Hoffmeistera, ki je deloval na šoli Glasbene matice kot učitelj klavirja med letoma 1891 in 1898, in Volaričeva zbirka *Samospevi s klavirjem* (samozaložba, 1901), ki je izšla po skladateljevi smrti. Podrobnejši pregled skladb pokaže, da je v naslovu zbirk navedena oznaka zvrsti z vidika današnje slovenske strokovne terminologije zavajajoča, celo protislovna. Čeprav samospev 19. stoletja danes pomeni glasbeno obliko, kot jo je utemeljil Schubert,<sup>10</sup> pa Volaričeve skladbe po glasbeno-tehničnih kriterijih tej oznaki ne zadoščajo, saj gre za manj razvito obliko pesmi »v ljudskem duhu«, ki je namenjena izvedbi za en glas s klavirjem. Vladimir Foerster se v svojem poročilu ob izidu zbirke izogne poimenovanju »samospev« in piše o skladateljevi nameri »podati popevko« ter o lahki izvedljivosti teh pesmi, namenjenih domači rabi.<sup>11</sup> Bližina ljudskih pesmi in pristno ljudsko občutje, ki ga je v svojih pesmih podal skladatelj, sta bila vzrok, da je postala zbirka popularna zlasti na Goriškem in da so nekatere skladbe ponarodele (npr. *Oj rožmarin*). V nasprotju z Volaričevo zbirko pa Hoffmeister svojih skladb, ki imajo vse attribute zvrsti, ni poimenoval samospevi, ampak »pesmi«, torej z imenom, ki danes pomeni skupni pojem za različne oblike skladb za petje.

Na začetku 20. stoletja se v zapisih o glasbi uporablja izraz »solospev« oziroma »skladba za solospev«.<sup>12</sup> Še leta 1908 je Vladimir Foerster v svojem kritičnem poročilu o koncertu Glasbene matice uporabil za isto glasbeno obliko tri različne izraze, »samospev«, »solonapev« in »pesem«.<sup>13</sup> »Solonapev« se, čeprav redkeje kot danes uveljavljeni izraz »samospev«, od začetka 20. stoletja še pojavlja tudi v zapisih v reviji *Novi akordi*.

Vprašanje razvoja zvrsti od Flajšmanove »ljubeznive popevke«<sup>14</sup> do samospeva 19. stoletja, kot ga kodificira najbolj relevantna muzikološka enciklopedična literatura,<sup>15</sup> vključuje vprašanje o utemeljitvi slovenskega samospeva kot oblike umetne glasbe. Glasbeni pisci se v drugi polovici 19. stoletja niso ukvarjali podrobneje z vprašanjem kriterijev umetniškega glasbenega ustvarjanja oziroma s tem, kakšna so njegova kompozicijsko-tehnična in estetska merila. Eden izmed prvih, ki je poudaril pomembnost vrednotenja razmerja glasbe in besedila v »pesmi«, umetn(išk)i glasbi in nato tudi pomembnost vrednotenja glasbe same, je bil Karol Hoffmeister. Leta 1897 je v oceni Foersterjevih *Pet samospevov sè spremljevanjem klavirja* in Gerbičevih skladb *Trije dvospevi s spremljevanjem klavirja*, ki jih je založba Glasbena Matica izdala leta 1896, zapisal: »Pri umetniški stroki, kakršna je pesem, v kateri se veže beseda z glasbo v celoto, je vprašati prvič, kakšen je tekst, poetiška podlaga, nadalje, kako se je ta stopil

<sup>10</sup> C. Dahlhaus, nav. delo, str. 81

<sup>11</sup> Vladimir Foerster, Glasba. Hrabroslav Volarič: Samospevi s klavirjem, *Ljubljanski zvon* 21/1901, 3, str. 215.

<sup>12</sup> Karol Pahor, Koncert »Glasbene Matice« v Ljubljani dne 12. marca 1904, *Ljubljanski zvon* 24/1904, 5, str. 315.

<sup>13</sup> Vladimir Foerster, Spominski večer Simonu Gregorčiču, *Ljubljanski zvon* 28/1908, 2, str. 121.

<sup>14</sup> Vladimir Foerster, Pod oknom. Samospev za bariton s spremljevanjem klavirja. Zložil dr. Gojmir Krek. Založil Schwentner, *Ljubljanski zvon* 21/1901, 1, str. 67.

<sup>15</sup> Peter Jost, Lied, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil* 5, 2. izdaja, Kassel [...], Bärenreiter, 1996, stolpci 1292–1302. Eric Sams, Graham Johnson, The Romantic lied, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 14, 2. izdaja, London, Macmillan Publishers Limited, 2001, str. 671–678 (geslo Lied).

z glasbo, je-li ohranil tekst vso svojo prvotno moč in veljavo, ali je morda le-ta stopnjevana ali oslABLJENA, in končno, kar je pa sekundarno vprašanje, kakšna je glasba sama na sebi z glasbenega stališča. Po tem, kako ustreza skladatelj rečenim vprašanjem moremo soditi prav sigurno o visokosti njegove ne samo glasbene, ampak tudi obče inteligence.«<sup>16</sup> Hoffmeister je v tem smislu pozitivno ocenil samospev Benjamina Ipavca *Nezakonska mati*, ki je izšel leta 1896 in bil v začetku naslednjega leta tudi z uspehom izveden na koncertu Glasbene matice.<sup>17</sup>

Leta 1922 je Marij Kogoj s predavanjem *O razvoju slovenskega samospeva* nameraval »poučiti slovensko javnost o razvoju naše glasbene umetnosti.«<sup>18</sup> Na začetek razvoja slovenskega samospeva je postavil Miroslava Vilharja in Kamila Maška, vendar jima je očital kompozicijsko-tehnične pomanjkljivosti, vpliv italijanske arije in prvemu pripisal manjši delež izvornosti. Tudi Vilko Ukmar, urednik antologije *Zbornik slovenskih samospevov od pričetka do moderne*, ki ga je Društvo slovenskih skladateljev izdalo leta 1953, je na začetek izdaje uvrstil skladbe prvega kroga čitalniških ustvarjalcev, Miroslava Vilharja in Kamila Maška. Ukmar je v glasbeno-zgodovinskem uvodu k notni izdaji sicer omenil tudi »ljubeznivega diletanta« Jurija Fleišmana, vendar je smatral za utemeljitelja »umetniško tehtnejšega samospeva« šele Vilharja.<sup>19</sup>

Če v zgodovini evropske glasbe kot zvrstna utemeljitev velja Schubertov samospev *Gretchen am Spinnrade*, objavljen v zbirki pesmi za en glas s klavirsko spremljavo leta 1814, pa Manica Špendal, avtorica edine objavljene monografije o slovenskem romantičnem samospevu, začetke razvoja te oblike na Slovenskem smatra že z izdajo prvih dveh zvezkov *Slovenske gerlice* leta 1848.<sup>20</sup> Pri tem pavšalno med samospeve uvršča objavljene skladbe za glas in klavir, ostale »bolj ali manj za dvoglasje« pa med zборе.<sup>21</sup> Vendar prav sam notni zapis v dveh (in ne treh) sistemih kaže, da gre za pesem v najširšem pomenu besede, saj je do skrajnosti preprost zapis omogočal prilagodljivost izvedbe. Kljub temu, da v kratki analizi avtorica ugotovi nesorazmerje med besednim in glasbenim delom v teh skladbah, ostajajo središče njega raziskovalnega interesa le pojavne oblike. Ne ukvarja se podrobno z vprašanjem, kdaj in na kakšen način so bili v slovenski ustvarjalnosti izpolnjeni tisti glasbeno-tehnični in estetski pogoji, ki so popularno pesem »v ljudskem duhu« pripeljali do zvrsti z umetniškim značajem, do pesmi v ožjem pomenu besede, oziroma samospeva v današnjem pomenu besede.

Skladateljska recepcija na področju samospeva se kaže v treh smereh: najprej skozi vplive glasbene tradicije oziroma preteklih del ter kot spodbuda določenih pesemskih besedil, kot pobuda določenih interpretov, ki jim je bila skladba namenjena oziroma posvečena in ne nazadnje kot podprejanje zmožnostim in pričakovanjem poslušalcev. V skladu z najbolj

<sup>16</sup> Prim. Karol Hoffmeister, Muzikalije »Glasbene Matice«, izdane za leto 1896, *Ljubljanski zvon* 17/1897, 4, str. 251.

<sup>17</sup> Gl. Karol Hoffmeister, Dr. Benjamina Ipavca nova skladba: *Nezakonska mati*, *Ljubljanski zvon* 16/1896, 7, str. 454–455.

<sup>18</sup> Marij Kogoj, *O razvoju slovenskega samospeva*, *Dom in svet* 35/1922, 6, str. 282.

<sup>19</sup> Vilko Ukmar, *Slovenski samospev od pričetka do moderne dobe*, Edicije Društva slovenskih skladateljev 3, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1953, str. 4.

<sup>20</sup> M. Špendal, nav. delo, str. 10.

<sup>21</sup> Nav. delo, str. 11.

razširjeno obliko meščanske glasbene prakse, ljubiteljskim zborovstvom, so bili glavna domena izvirne ustvarjalnosti zbori; v primerjavi z njimi so bile skladbe za en glas in spremljavo v opusih pomembnejših slovenskih ustvarjalcev manj številne. Čitalniška pesem, ki je sledila glasbenim zgledom Gregorja Riharja, je predstavljala tisto glasbeno tradicijo, ki je pomenila vokalnim ustvarjalcem izhodišče za prehod iz ljudske v umetno pesem. Ustvarjanje »v ljudskem duhu«, ki je imelo poleg reprezentativne tudi vzgojno funkcijo, je izhajalo še iz razsvetljskih pragmatičnih načel in je vplivalo tudi na pisanje skladb za en glas s klavirsko spremljavo.<sup>22</sup> Poleg domače glasbene tradicije so bila slovenskim ustvarjalcem vzor tudi tuja dela, zlasti slovanskih skladateljev. V zapisih Izidorja Cankarja je dokumentirana izjava Antona Lajovica o dveh njegovih »vzornikih«, o Gregorčičevih tekstih in Dvořákovih delih, ki so bila stalnica na koncertnem repertoarju Glasbene matice.<sup>23</sup>

Da so bili Gregorčičevi teksti spodbuda tudi mnogim drugim skladateljem, pričajo njihove uglasbitve. V zvezi s tem dejstvom pa se samo po sebi postavlja vprašanje, ali je pesnik pisal svoje pesmi z namenom, da bi bile uglasbene in bi s tem dobile svoj pravi pomen, tako kot je bil to primer pri nemškemu pesniku Goetheju in skladatelju Schubertu.<sup>24</sup> V Gregorčičevih pesmih je bilo združeno oboje – ustreznost oblika, saj so bile lirične pesmi zaradi relativne preprostosti ter melodioznosti pesnikove besede in verza primerne za uglasbitev, in ustreznost vsebina, ki je bila v skladu z duhom časa in okolja. Čeprav je bila Gregorčičeva slovstvena usmerjenost po navedbah literarnega zgodovinarja Janka Kosa »precej daleč od evropske poezije tistega časa«, v osnovi še »romantična in še bolj predromantična«,<sup>25</sup> pa so bile njegove teme hrepenenja po sreči, moralna refleksija o življenju in življenjski idealizem blizu duhovnemu obzorju glasbenih ustvarjalcev in v skladu s pričakovanji poslušalcev. Takšna »zaposnelost« na področju slovenskega literarnega ustvarjanja (Gregorčič je svoj pesniški vrhunec dosegel v osemdesetih letih 19. stoletja), še bolj pa kvantitativno in kvalitativno skromna bera na področju besedne umetnosti, je bila prav gotovo eden izmed vzrokov za upočasnjen razvoj na področju slovenskega samospeva. To je že konec 19. stoletja ugotovil tudi Karol Hoffmeister, ki je zapisal, da je »za ubogo literaturo slovenske pesemske glasbe« krivo pomanjkanje ustreznih tekstov.<sup>26</sup>

Razvojne možnosti samospeva kot umet(nišk)e glasbene oblike so bile nedvomno sorazmerne tudi s tem, komu je skladatelj namenil svoje delo – glasbenim diletantom za domačo rabo ali šolanim pevcem za koncertni oder. Skladatelji so svoje samospeve posvečali mecenom, pevcem ali svojim učiteljem. Tudi nekateri samospevi v izdajah založbe Glasbena Matica so imeli posvetila. Fran Serafin Vilhar je posvetil samospev *Mornar* (1882) škofu Josipu Juriju Strossmayerju. Robert Burgarell je samospev *Nazaj v planinski raj* (1883) posvetil učitelju in pevcu Antonu Razingerju. Fran Gerbič je zbirko *Trije dvospevi* (1896) posvetil »preblagorodni gospe Engelhildi Lauričevi«, svojemu vzorniku in učitelju Antoninu

<sup>22</sup> Nataša Cigoj Krstulović, Glasbena matica, ljudska pesem in percepcija glasbe na Slovenskem v drugi polovici 19. stoletja, *Glasbeno-pedagoški zbornik* 5 (2005), str. 69–82.

<sup>23</sup> Izidor Cankar, *Obiski – S poti*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1960, str. 33–35.

<sup>24</sup> Eric Sams, Graham Johnson, The Romantic lied, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 14, str. 671–674.

<sup>25</sup> Janko Kos, *Pregled slovenskega slovstva*, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1979, str. 187.

<sup>26</sup> Karol Hoffmeister, Muzikalije »Glasbene Matice«, izdane za leto 1896, *Ljubljanski zvon* 17/1897, 4, str. 251.

Dvořáku pa se je skladatelj poklonil s posvetilom na svoji zbirki samospevov za visoki glas *Milotinke* (1887). Anton Nedvěd je *Album 12 pesmi za višji glas* (1893) posvetil svojim hčerkama Gabrijeli in Olgi. Karol Hoffmeister je svojo zbirko pesmi (1893) posvetil pevki Milki Gerbičevi.

Glasbeni ustvarjalci so se z namenom, da bo skladba izvajana, podrejali interpretativnim zmožnostim in pričakovanjem. »Uporaba« je torej anticipirala sam ustvarjalni proces. V komunikacijskem razmerju ustvarjalec – recipient (interpret poslušalec) je torej imel pomembno vlogo slednji. Vpliv pričakovanega učinkovanja (repcije) glasbe je bil na glasbeno ustvarjalnost pomemben. Skladatelji so se v drugi polovici 19. stoletja podrejali »splošnemu okusu« in slušni privajenosti recipientov. Nezahtevnost v vseh pogledih je bila vsekakor pomembno vodilo pri njihovi izbiri besedne vsebine in glasbeno-kompozicijskih sredstev. Tudi pomembnejši slovenski skladatelji tega obdobja so pisali »uporabno« glasbo za domače muziciranje. Potrebam glasbenega trga je svojo ustvarjalnost podredil tudi Anton Foerster, ki je pri praškem založniku Urbáneku leta 1887 in 1888 izdal dva zvezka zbirke *Triglav. Slovenske pesmi za samospev s spremljevanjem klavirja*. Anton Razinger je ob izidu v reviji *Ljubljanski zvon* zapisal, da je Foerster »zaoral plodonosno ledino« s tem, da je narodne pesmi priredil za glas in klavir, ker »jih bode moči odslej prepevati ne le s pevskim zborom in čveterospevom, pač pa tudi posameznemu pevcu in pevki in se bodo glasile v vsakem domačem krogu, kjer se glasba goji in tudi v koncertni dvorani.«<sup>27</sup>

Domače muziciranje je bilo še na začetku 20. stoletja zaradi pomanjkljive glasbene izobrazbe bolj ali manj omejeno na prepevanje v vseh ozirih najbolj preprostih pesmi, največkrat ljudskih. Nekateri skladatelji so se podrejali povpraševanju, zmožnostim in okusu najširšega kroga glasbenih diletantov. Značilen primer »uporabne« glasbe oziroma po Heinrichu Besslerju »občevalno primerne« glasbe<sup>28</sup> je bila popularna zbirka *Album slovenskih napevov*, ki jo je Fran Gerbič izdal leta 1905 pri Schwentnerju. Povpraševanje po zbirki stopetdesetih ljudskih napevov za klavir s podloženim besedilom kaže po eni strani na to, da so bile preproste pesmice še vedno aktualna in primerna oblika družabnega razvedrila v domačem krogu, ki je ustrezala percepciji in sposobnostim domačih glasbenih diletantov, po drugi strani pa se je tovrstna podrejenost kazala v ustvarjalnosti, ki je zaradi naivnosti in šablonskosti nujno zapadla v trivialnost.

Poleg poslušalske je na skladateljsko recepcijo vplivala tudi kritiška recepcija. Kritiki večinoma niso razumeli novih idejnih, stilnih in umetniških pojavov in so tovrstne, takrat še bolj kot ne osamele umetniške manifestacije spremljali z nerazumevanjem. Kulturni utilitarizem sta zastopali liberalna in klerikalna politična struja, vendar pa se konec stoletja v nazorsko različnih revijah pojavijo tudi različni, celo nasprotujoči glasbeno-kritični zapisi. Leta 1897 je izid Hoffmeisterove zbirke pesmi za srednji glas s klavirjem *O mraku* v reviji *Dom in svet* spodbudil skrajno negativen odnos Evgena Lampeta do novega, ušesom večine nevajenega, glasbenega »neugodja«. Pisec je izredno odklonilno, celo zasmehovalno pisal o »dekadentizmu v glasbi«, ki naj bi ga zastopal skladatelj. Tako kot večini malomeščanskega poslušalstva je bila tudi Lampetu bliže »milobna zmernost narodnih pesmi« in »plemenita

<sup>27</sup> Anton Razinger, »Triglav«, *Ljubljanski zvon* 7/1887, 5, str. 317.

<sup>28</sup> Carl Dahlhaus, Hans Heinrich Eggebrecht, *Kaj je glasba? [Was ist Musik?]*, prev. Andrej Rijavec, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1991, str. 63.

pravilnost klasičnih umotvorov« kot pa »bolestne in nenavadne nepravilne disonance«. <sup>29</sup> »Kaznovana« je bila drugačnost. V nasprotju z njim je Vladimirja Foersterja v *Ljubljanskem zvonu* radostil napredek na ustvarjalnem področju in dejstvo, da se skladatelj ni uklonil privajenemu okusu občinstva. <sup>30</sup> Prav »nezdravi« odnos poslušalcev do umetnosti je bil verjetno tudi eden izmed vzrokov, da se je Karol Hoffmeister leta 1898 vrnil v Prago, kjer je za svojo ustvarjalno dejavnost imel tudi bolj ugodne razmere kot v Ljubljani.

Z novim stoletjem se je vpliv recepcije na ustvarjalnost zmanjševal. Nekateri skladatelji so si tudi na področju samospeva prizadevali za umetniški značaj skladb. Anton Lajovic je Izidorju Cankarju na začetku 20. stoletja takole pojasnil svoje ustvarjalne nagibe: »[...] mene je tačas gnalo, naj bi ustvaril take slovenske pesmi, ki bi v vsakem tehničnem pogledu bile dovršene in bi v nasprotju z našo dotedanjo muzikalno produkcijo imele resnično in veliko notranjo intenziteto. Moj ideal je bil, v takih pesmih priversti lepo izbočeno melodično linijo v pevskem glasu, v klavirju pa rahel in stvari ter ubranosti primeren in značilen način spremljanja.« <sup>31</sup>

Prva slovenska glasbena založba, ki je pričela s svojo dejavnostjo leta 1872, skladateljev k pisanju samospevov ni spodbujala s posebnimi razpisi, saj je bilo zborovstvo do konca stoletja glavna domena vseh področij njene dejavnosti. Skupno število izdanih samospevov je v primerjavi s kvantiteto objavljenih zborov zanemarljivo. Založba Glasbena Matica je od svoje ustanovitve do prve vojne med več kot sto svojimi edicijami izdala slabo petino izdaj, v katerih so vključeni tudi samospevi: zvezke s posameznimi samospevi, zbirke od treh do izjemoma (enkrat) dvanajst samospevov in izdaje z deli enega skladatelja, kjer so samospevi objavljeni skupaj z zborovskimi skladbami. V dobrih štiridesetih letih je izšlo pri tej založbi skupaj 61 samospevov in 5 dvospevov. (Priloga 1). Namenjeni so bili pretežno izvajanju na čitalniških odrih in domačemu muziciranju, tudi po pričetku društvene koncertne dejavnosti so bili le nekateri izmed njih javno izvedeni. Društveni odbor je za koncerte in komorne večere izbiral samospeve, ki jih je od začetka 20. stoletja objavljala revija *Novi akordi*. Kljub relativno majhnemu številu izdanih skladb je razvoj na področju samospeva opazen.

Kot prvo tovrstno skladbo je izdala založba Glasbena Matica Nedvedovo pesem za bariton ali alt s spremljevanjem klavirja *Želje*. Skladatelj je zapisal pevski glas v najbolj »uporabni« srednji legi in izbral besedilo s takrat aktualno domoljubno tematiko. Besedni del, pesem priložnostnega ustvarjalca, napisana po tedanji meri in okusu, kaže po vsebinski plati še trdno vez s tedaj najbolj uveljavljeno obliko glasbene prakse, moškimi zborovstvom. Ta ambivalenca vsebine in oblike se kaže tudi v drugi izdani skladbi »za en glas s spremljevanjem na glasovirju« z naslovom *Kranjska dežela*, ki jo je prav tako napisal Nedvěd in je bila vsebinsko podobna prvi. Da sta bili skladbi namenjeni čitalniškemu odru, pričajo podatki o njuni izvedbi v ljubljanski Narodni čitalnici. <sup>32</sup> Drugačni kot Nedvedovi skladbi pa so trije zvezki samospevov *Milotinke. Slovenske pesni za en glas in glasovir* Benjamina Ipavca, kjer domoljubje zamenja bolj lirična tematika. Pesmi za glas in preprosto spremljavo

<sup>29</sup> Evgen Lampe, Glasba. Dekadentizem v glasbi, *Dom in svet* 10/1897, 3, str. 95–96.

<sup>30</sup> Vladimir Foerster, Karol Hoffmeister: O mraku. Pesmi za srednji glas s spremljevanjem klavirja, *Ljubljanski zvon* 17/1897, 5, str. 319.

<sup>31</sup> I. Cankar, nav. delo, str. 36.

<sup>32</sup> Nedvedov samospev *Želje* je bil izveden tudi v ljubljanski Narodni čitalnici novembra 1878. *Narodna čitalnica v Ljubljani začetkom leta 1879*, Ljubljana, Narodna čitalnica, 1879, str. 26.

so napisane »v ljudskem duhu«, kar je skladatelj tudi označil v naslovu kot »slovenske pesni«, in pomenijo prehod iz ljudske v umetno pesem. Namenjene so bile izvedbi v narodnih in domačih salonih.<sup>33</sup> Podoben je tudi še en Nedvėdov samospev na besedilo čitalniškega pesnika Miroslava Vilharja *Darilo* (1884), za katerega je Danilo Fajgelj napovedoval, da bo zaradi svoje melodije ponarodel.<sup>34</sup>

Pomembno stopnjo v razvoju, čeprav ni bil »nekaj povsem novega, kar bi razvojni tok slovenske glasbe spremenilo oz. pospešilo«, kot v zaključku svoje analize ugotavlja Manica Špendal v svoji monografiji,<sup>35</sup> vsakakor pomeni leta 1882 izdani samospev za nižji moški glas na Prešernovo besedilo *Mornar* Frana Serafina Vilharja. To je smatral tudi artistični odsek Glasbene matice in to skladbo leta 1897 uvrstil na program jubilejnega zgodovinskega koncerta ob društveni petindvajsetletnici. Založba je takrat obletnico obeležila z izdajo obsežne zborovske pesmarice *Zbori za štiri moške glasove*. (Za primerjavo: osrednje hrvaško glasbeno društvo, Hrvatski glazbeni zavod, je dve oziroma leto pred tem izdal kar štiri zvezke *Hrvatske pjesmarice*, v katerih niso objavljeni zbori, pač pa poleg obdelav ljudskih pesmi za glas in klavir še izvorni samospievi Ivana Zajca, učitelja petja na društveni glasbeni šoli, in nekaj samospelov drugih skladateljev, med njimi Gerbiča.)

»Poziv slovenskim skladateljem« za nove skladbe na Gregorčičeva besedila ob obletnici smrti »slavnega pesnika in narodovega ljubljenca«, ki ga je Glasbena matica objavila v časopisih leta 1907,<sup>36</sup> je obrodil plodne ustvarjalne sadove tudi na področju samospelov. Kljub temu, da je društvo dalo prednost zborom (mešanim pred moškimi), je na razpis prišlo poleg dvainpetdesetih zborov kar devetnajst samospelov.<sup>37</sup> Med nagrajenimi šestimi skladbami je bil tudi samospev za bariton in klavir *Človeka nikar!*<sup>38</sup> Josipa Michla, ki so ga objavili kot društveno izdajo leta 1909. Gojmir Krek je v književni prilogi revije *Novi akordi* zapisal, da je tudi njega kot skladatelja Gregorčičeva pesem *Človeka nikar!* spodbujala k uglasbitvi.<sup>39</sup> Žal med ohranjenim gradivom ni podrobne utemeljitve društvenega odbora za izbor Michlove skladbe na omenjenem razpisu, saj bi jo bilo vsekakor zanimivo primerjati z objektivno Krekovo oceno, v kateri navaja reminiscence na Vilharjev samospev *Mornar* ter opazen spomin na nekatera dela Griega, Wagnerja in Brahmsa.

<sup>33</sup> Ipavčeve *Milotinke* so bile namenjene čitalniškemu odru. Ob njihovem izidu je poročevalec v časopisu *Slovenski narod* (Vojteh Valenta?) zapisal: »[...] med njimi je krasna 'Vabilo', s katero bodo naši baritonisti pri raznih čitalniških besedah furore delali.« Gl. *Slovenski narod* 11/ 1878, 37, 14. februar 1878.

<sup>34</sup> Danilo Fajgelj je bil prepričan, da bo zaradi melodije, ki je skladatelju »iz nebes padla«, Nedvėdov samospev *Darilo* ponarodel. Gl. Danilo Fajgelj, Nove muzikalije, Nedvėdovo Darilo, *Ljubljanski zvon* 5/1886, 5, str. 309.

<sup>35</sup> M. Špendal, nav. delo, str. 68.

<sup>36</sup> *Izvestje »Glasbene Matice« v Ljubljani o 35. društvenem letu 1906/7*, Ljubljana, Glasbena Matica, 1907, str. 22.

<sup>37</sup> *Zapisnik XIV. odborove seje »Glasbene Matice« 27. maja 1908*. (Zapisnike hranijo v arhivu društva v Glasbeni zbirki Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani.)

<sup>38</sup> Oda *Človeka nikar!*, ki je bila objavljena v prvi Gregorčičevi pesniški zbirki leta 1882, je njegova najbolj filozofska in najznačilnejša življenjsko izpovedna pesem. Zaradi misli v njenem prvem delu, ki je po svojem pomenu blizu panteizmu, je izzvala napad osrednjega klerikalnega kritika Antona Mahniča.

<sup>39</sup> Gojmir Krek, Josip Michl: *Človeka nikar!*, *Novi akordi* 9/1910, 2, str. 10–11.

Poleg založbe Glasbena Matica so skromno število skladb za glas in klavir objavili skladatelji še v samozaložbi ali pri drugih založnikih. Nekaj samospevov je bilo objavljenih tudi v dveh letnikih revije *Glasbena zora* leta 1899 in 1900. Med skladbami sodobnikov (Frana Gerbiča, Benjamina Ipavca, Josipa Procházke) je urednik Fran Gerbič ponatisnil tudi več kot trideset let staro skladbo Kamila Maška *Toskanska barkarola*.<sup>40</sup> Večji kvantitativni in kvalitativni pomen je samospevom z objavami dal urednik zbornika za vokalno in instrumentalno glasbo *Novi akordi*, Gojmir Krek. Samospeve iz te revije je uvrščal na program svojih koncertov odbor Glasbene matice, peli so jih tudi v drugih slovenskih čitalnicah, kar je razvidno iz objavljenega seznama izvajanih skladb v tej reviji.<sup>41</sup>

Do pričetka koncertne dejavnosti Glasbene matice leta 1891 so bile javne izvedbe slovenskih skladb na čitalniškem odru, kjer so bili samospevi med pretežno zborovskimi točkami le prijetna popestritev sporedov. Avtobiografski viri iz druge polovice 19. stoletja in začetka 20. stoletja, ki bi pričevali, kakšno je bilo muziciranje v zaprtem krogu meščanskih salonov, so v tem oziru pomanjkljivi. Vzrok temu je vsekakor tudi dejstvo, da so jih zapisali narodni veljaki, ki jim je bilo bolj kot domače družabno življenje pomembno javno politično angažiranje. V tiskanih memoarskih delih najdemo dve navedbi, povezani z repertoarjem domačih salonov. Štajerski politik Josip Vošnjak je v svojih spominih zapisal, da so radi prepevali »mične pesmice« Miroslava Vilharja.<sup>42</sup> Zanimiva je kratka omemba v spominih odvetnika, politika in domoznanskega publicista Henrika Tume, ki je zapisal, da je precej dobro poznal glasbeno literaturo in da sta z ženo Marijo v letih 1894/95 »predelala« vse pesmi iz Kubine zbirke *Slovenstvo ve svých zpěvech*; žena je igrala na klavir, on je pel.<sup>43</sup> Omejnena podatka sta značilna za slovenske razmere, v katerih je bilo domače muziciranje bolj ali manj omejeno na nezahtevno petje ob klavirju, v primerjavi z razmerami v nemškem prostoru, kjer je bila v ospredju inštrumentalna igra in je bilo modno igranje virtuoznih salonskih klavirskih skladb, potpurrijev iz oper.<sup>44</sup>

Kakšna je bila v resnici interpretacija pesmi za glas in klavir na čitalniškem odru, nam danes razkrivajo oziroma bolje rečeno prikrivajo ohranjena skopa časopisna poročila, ki so včasih celo brez potrebnih osnovnih faktografskih zapisov. Poročila o prvih bésedah Slovenskega društva leta 1848 in prvih prireditvah ljubljanske Narodne čitalnice od leta 1861 so celo v navedbah imen izvajalcev pomanjkljiva. Podatkov o imenih ni, omenja se le npr. »prijazna gospodična« in »glasovit pevec«, <sup>45</sup> »gospoda samopevca«, <sup>46</sup> med pevci so navedeni

<sup>40</sup> Nedvomno so se Maškove skladbe (posebej samospev *Kam?* na Prešernovo besedilo) obdržale na repertoarju tudi zaradi popularnosti zbirke *Slovenska gerlica* oziroma njenega petega zvezka, v katerem so bile objavljene. Bolj presenetljivo je, da je Gerbič objavil skladbo, ki ni bila natisnjena v tem zvezku in ima v originalu nemško besedilo.

<sup>41</sup> Gojmir Krek, Iz »N.A.« so se prednašale, *Novi akordi* 11/1912, 1–2, str. 8; 5–6, str. 50; 12/1913, 5–6, str. 55; 13/1914, 4, str. 13.

<sup>42</sup> Josip Vošnjak, *Spomini*, 2. zv., Ljubljana, Slovenska Matica, 1906, str. 180.

<sup>43</sup> Henrik Tuma, *Iz mojega življenja: spomini, misli, izpovedi*, Ljubljana, Založba Tuma, 1997, str. 203.

<sup>44</sup> Karl Gustav Fellerer, *Musik und Musikleben im 19. Jahrhundert*, Studien zur Musik des 19. Jahrhunderts 1, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1984, str. 267–291.

<sup>45</sup> *Novice kmetijskih, rokodelnih in narodskih reči* 6/1848, str. 95 (brez podpisa).

<sup>46</sup> *Novice gospodarske, obertniške in narodne* 20/1862, 6, str. 47 (brez podpisa).



Viktor Bučar, Dragotina Šnarendorfova, Anton Jentl, Fran Vidic, Leopoldina Gregoričeva, tudi glasbeni ustvarjalec Andrej Vavken, Miroslav Vilhar, čitalniški pevovodja Josef Fabiani, Vojteh Valenta. Po marčni revoluciji je bilo vsakršno nastopanje na čitalniškem odru v slovenskem jeziku sprejeto z nekritičnim odobravanjem, notice v časopisu *Novice* so hvalile nastopajoče v superlativih. Bolj kot posamezna dela so bili pomembni ustvarjalci; sredi 19. stoletja je bil izjemno popularen »slavnoznani« Jurij Flajšman.<sup>47</sup>

Čeprav so bile skladbe za en glas in klavirsko spremljavo po svojem značaju namenjene intimnemu krogu poslušalcev,<sup>48</sup> pa je bil eden izmed pogojev, da so v slovenski ustvarjalnosti pridobile umetniški značaj, prav izvajanje na koncertnem odru. Tradicije nemškega koncertnega življenja v okviru Filharmonične družbe v drugi polovici 19. stoletja na Slovenskem še ni moč primerjati s slovensko, ki se je začela šele konec stoletja s koncerti Glasbene matice. Poleg različnih interesov, ki so izhajali iz nacionalno pogojenih prioritet, so na programsko politiko obeh društev vplivale tudi zahteve in okus njunega občinstva. Filharmonična družba je vabila v goste priznane tuje koncertne in operne, predvsem dunajske in graške pevce, ki so zbranemu občinstvu predstavili zlasti nemški pesemski repertoar. Na rednih koncertih Filharmonične družbe in izrednih pevskih večerih so poslušalci lahko prisluhnili *liedu* iz polpretekle in sodobne nemške glasbene ustvarjalnosti, od Schuberta do Wolfa.

Sporede koncertih večerov Glasbene matice so od leta 1891 sestavljali večinoma zbori, osrednja točka prireditve je bilo ponavadi večje vokalno-instrumentalno delo.<sup>49</sup> Redki solistični nastopi so prinesli pričakovano pestrost. Izvedbe samospevov na abonmajskih koncertih Glasbene matice so bile odvisne od možnosti angažiranja solistov. Ti so bili največkrat operni pevci ljubljanskega ali zagrebškega gledališča. Pomanjkanje domačih pevskih solistov je bilo povezano s problemom glasbenega šolanja, saj program pevske šole Glasbene matice do konca stoletja ni nudil dovolj izobrazbe za zahtevnejše nastope na koncertnem odru.<sup>50</sup>

Čeprav je imelo izvajanje izvirnih del prednost na koncertih, pevskih in komornih večerih Glasbene matice, so poslušalci lahko slišali tudi tuje samospeve. Na izbor slednjih so vplivali posamezni pevci.<sup>51</sup> Največkrat so bili to samospevi slovanskih skladateljev (Dvořáka, Čajkovskega, Rubinsteina, Moniuszka), iz nemške ustvarjalnosti so poslušalci lahko slišali

<sup>47</sup> *Novice kmetijskih, obertnijskih in narodskih reči* 11/1853, str. 232.

<sup>48</sup> Arnold Feil, Zur Genesis der Gattung Lied wie sie Franz Schubert definiert hat, *Muzikološki zbornik* 11(1975), str. 40–51.

<sup>49</sup> Nataša Cigoj Krstulović, »Povzdignimo krepke glase domovini v slavo!« Koncerti Glasbene matice do prve vojne, *Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca*, Ljubljana, Založba ZRC, 2000, str. 181–192.

<sup>50</sup> V učnem načrtu šole Glasbene matice za šolsko leto 1893/94 je bilo učenje »koncertnega in opernega solo-petja« razdeljeno v pet razredov, vsak po dve uri na teden za štiri učence. Solopetje sta takrat poučevala Fran Gerbič in Matej Hubad. V učnem programu so med skladbami za drugi razred solopetja navedeni poleg Schubertovih, Franzovih in Schumannovih samospevov tudi nekateri izvirni samospevi, Nedvčdov *Album 12 pesmij za višji glas s spremljevanjem klavirja* (izd. Glasbena matica 1893), Foersterjeva zbirka samospevov *Triglav* (izd. v Pragi leta 1887 in 1888) in druge njegove pesmi, Gerbičeve *Milotinke* (izd. Glasbena matica 1887) in Vilharjevi samospevi. Gl. *Izvestje »Glasbene Matice« v Ljubljani o 22. društvenem, 12. šolskem in pevskega zboru 4. letu 1893/94*, Ljubljana, Glasbena Matica, 1894, str. 18.

<sup>51</sup> V tujini priznan solist Julij Betetto, takrat že pevec dunajske opere, si je za koncert Glasbene matice leta 1910 izbral Brahmsove samospeve, Mira Costaperaria Dev pa je na istem večeru občinstvu predstavila tri nove slovenske samospeve: Adamičev samospev *Pri zibeli*, Lajovčev *Oj da, deklíč* in

zgodnejša dela s področja *lieda*; Schubertov samospev *Gretchen am Spinnrade* so v slovenskem prevodu lahko slišali na rednem koncertu Glasbene matice leta 1902.

Med izvirnimi deli so bili izvedeni nekateri samospevi starejše generacije slovenskih skladateljev, od začetka 20. stoletja predvsem sodobna dela, ki so bila objavljena v reviji *Novi akordi*. (Priloga 2). V repertoarnem prerezu abonmajskih koncertov Glasbene matice do prve vojne sta s stališča izvedbe slovenskih samospevov zanimiva dva koncerta, ki sta se odmaknila od ustaljenega programskega vzorca. Odbor Glasbene matice je program koncerta »Spominski večer Simon Gregorčiču na korist njega spomenika« sestavil iz novih izvirnih vokalnih del na pesnikova besedila. Poleg novih zborov je bilo izvedenih tudi sedem, večinoma novih samospevov. Vladimir Foerster je v koncertnem poročilu v reviji *Ljubljanski zvon* pohvalil vse, najbolj pa se mu je zdel primeren za koncertni oder Michlov samospev *Človeka nikar!*, torej nagrajeno delo, ki ga je založba Glasbene matice tudi natisnila. Foerster je uspeh te skladbe pripisal dobri izvedbi in zapisal, da so samospevi »ob strani zborovih krasot glasovno prodrli« zaradi dobrih pevcev.<sup>52</sup>

Zgodovinski značaj sta imela dva koncertna večera, ki ju je leta 1914 Glasbena matica posvetila delom skladateljev Ipavcev.<sup>53</sup> Namen društvenega odbora je bil s tem koncertom prikazati razvoj samospeva od srede 19. stoletja do začetka 20. stoletja, od pesmi v ljudskem duhu do umetne pesmi. Anton Jeršinovič je v reviji *Ljubljanski zvon* zapisal, da je »zasluga Ipavcev, da sta svojim naslednikom ugladila pot od narodne do umetne pesmi.«<sup>54</sup> Na sporedu so bile še neobjavljene skladbe iz prvega ustvarjalnega obdobja Benjamina Ipavca na nemška besedila, ki jih je prav za to priložnost prevedel Oton Župančič, pa tudi skladateljevi pozni samospevi. Kljub izjemnemu glasbenemu dogodku program ni pritegnil tako številnega občinstva kot monumentalni oratorijski koncerti ali drugi zborovi nastopi. Morda bi bila recepcija drugačna, če bi za pevski recital izbrali manjši koncertni oder, saj, kot je takrat tudi zapisal Pavel Kozina v *Ljubljanskem zvonu*, »Ipavčeva glasba učinkuje daleko bolj v malih dvoranh.«<sup>55</sup>

Poleg rednih abonmajskih koncertov je Glasbena matica od začetka 20. stoletja občasno organizirala še komorne večere v manjši dvorani Mestnega doma. Leta 1905 je na komornem večeru nastopila bivša učenka šole Glasbene matice, »koncertna pevka« Mira Dev s tujim in slovenskim repertoarjem, leta 1913 bivša učenka šole Glasbene matice, »slovenska koncertna pevka« Pavla Lovše Bole z izvirnimi samospevi. Omeniti velja tudi »Veliki ljudski koncert Zveze Pevskih društev« decembra 1910 v ljubljanskem Narodnem domu, posvečen življenjskima jubilejema skladateljev Frana Gerbiča in Davorina Jenka, ki je pritegnil številno občinstvo. Na sporedu so bila različna vokalna in inštrumentalna dela, med njimi tudi

---

Devovo skladbo *Pastirica*. Gl. Osip Šest, Koncerta Glasbene Matice v Ljubljani, *Ljubljanski zvon* 30/1910, 5, str. 318.

<sup>52</sup> Vladimir Foerster, Glasba. Spominski večer Simonu Gregorčiču, *Ljubljanski zvon* 28/1908, 2, str. 121.

<sup>53</sup> Po svoji smrti je Benjamin Ipavec zapustil vse svoje muzikalije Glasbeni matici. *Zapisnik III. odborove seje »Glasbene Matice« 17. septembra 1913.*

<sup>54</sup> Anton Jeršinovič, Dva koncerta »Glasbene Matice« dne 5. in 6. januarja, *Ljubljanski zvon* 34/1914, 2, str. 104.

<sup>55</sup> Pavel Kozina, Ljubljana. Dva koncerta »Glasbene Matice« v proslavo spomina bratov Ipavcev, *Novi akordi* 13/1914, 1, str. 5–6.

samospevi. Gerbičev učenec, Pavel Kozina, je takrat zapel štiri Gerbičeve samospeve, med katerimi je najbolj »ugajala« *Trubadurka*.<sup>56</sup> Čeprav je bil Fran Gerbič sam pevec in učitelj petja na šoli Glasbene matice, pa ga to ni spodbudilo k obsežnejši in zahtevnejši tovrstni ustvarjalnosti. Založba Glasbena Matica je do konca stoletja izdala le tri njegove samospeve za visoki glas v zbirki *Milotinke* (izdani so bili leta 1887, izvedeni na pevskem večeru leta 1899) in tri dvopeve s spremljavo klavirja (1896).

Pisci poročil o koncertih Glasbene matice so se naslanjali na izkušnje iz preteklosti. Največkrat so izražali svoje mnenje o interpretih, manj o posameznih skladbah. Čeprav je že leta 1867 Anton Foerster v svojem pevskem priročniku poudaril pomembnost natančne intonacije, izgovorjave in pravilne interpretacije, pa so se poročevalci večinoma izognili bolj natančnim ocenam pevcev; navajajo le splošna oznake o »izbornem glasu«. Poročevalec Osip Šest je v poročilu o koncertu Glasbene matice leta 1910 pohvalil »fino izšolani in čisti sopran« Mire Dev Costaperarie, o prvič izvedenih izvornih samospevih ni napisal ničesar.<sup>57</sup> Brez podrobnejše analize je Leopold Pahor zapisal za Lajovčeva samospeva *Pesem starca* in *Zacvela je roža*, ki sta bila izvedena na koncertu Glasbene matice 1904, da »sta skladbi odlični«.<sup>58</sup>

V zapisih so dokumentirane le splošne oznake o odzivu poslušalcev, npr. »skladba je navdušila«<sup>59</sup> ali »občinstvo je navdušeno aplavdiralo g. skladatelju in solistu«.<sup>60</sup> O všečnosti Adamičevega samospeva na Gregorčičevo besedilo *Pri zibeli* piše Vladimir Foerster in ga označi s »prikupljiv«.<sup>61</sup> Leta 1910 so na gostovanju Glasbene matice v Zagrebu med izvedenimi samospevi »najbolj ugajali« Krekov *Tam zunaj je sneg*, Devov *Pastirica*, Lajovčev *Svetla noč* in Vilharjev *Mornar*.<sup>62</sup> O poslušalski recepciji pričajo tudi v nekaterih primerih navedeni zanimivi podatki o številčnosti obiska. Na dveh koncertih, ki ju je priredila Glasbena matica v korist zbiranja sredstev za Gregorčičev spomenik, je bilo skupaj čez tisoč poslušalcev, od tega v Narodnem domu 518 in v Unionu 527.<sup>63</sup> Poleg podatkov in omenjenih navedb v časopisnih poročilih in kritikah je za recepcijo samospevov v tem obdobju simptomatičen

<sup>56</sup> Pavel Kozina je pel naslednje Gerbičeve samospeve: *Nihče ne ve*, *Akord v molu*, *Trubadurka* in *Pogled v nedolžno oko*. Kratka, dvajset taktov dolga in nezahtevna Gerbičeva *Trubadurka* je ugajala zaradi svoje melodije; poročevalec je zapisal: »Najbolj je ugajala Trubadurka, mična, nežna pesmica, odlikujoča po svoji melodijoznosti.« *Slovenski narod* 43/1910, 436, 6. december (brez podpisa).

<sup>57</sup> Osip Šest, Koncerta Glasbene Matice v Ljubljani, *Ljubljanski zvon* 30/1910, 5, str. 318.

<sup>58</sup> Leopold Pahor, Koncert »Glasbene Matice« v Ljubljani dne 12. marca 1904, *Ljubljanski zvon* 4/1904, 5, str. 315.

<sup>59</sup> Vojteh Valenta je poročal o navdušenem sprejemu Vilharjevega samospeva *Mornar*, ki ga je, sponzoriranega za tenor, pel Ivan Meden na koncertu čitalniškega moškega zbora leta 1882. Vojteh Valenta, Glasbena Matica, *Ljubljanski zvon* 3/1883, 2, str. 137.

<sup>60</sup> Leopold Pahor, Koncert »Glasbene Matice« v Ljubljani dne 12. marca 1904, *Ljubljanski zvon* 4/1904, 5, str. 315.

<sup>61</sup> Vladimir Foerster, Spominski večer Simonu Gregorčiču, *Ljubljanski zvon* 8/1908, 2, str. 121.

<sup>62</sup> Gojmir Krek, Slovenski glasbeni svet. »Glasbena Matica« v Ljubljani, *Novi akordi* 9/1910, 4, str. 37.

<sup>63</sup> Glasbena matica je zbrala z vstopninami na dveh koncertih v korist Gregorčičevega spomenika 826 kron in 20 vinarjev čistega dohodka. Za primerjavo: koncert Pevske zveze moravških učiteljev, ki ga je Glasbena matica priredila nekaj dni pred tem, je prinesel nastopajočim 1675 kron in 51 vinarjev čistega dohodka, kar je dvakrat več. Podatki kažejo tudi na to, da so bili zborovski nastopi še vedno tisti, ki so najbolj pritegnili poslušalce. Gl. *Slovenski narod* 41/1908, 31, 6. februar (brez

podatek o (ne)zanimanju za redni koncert Glasbene matice v proslavo skladateljev Ipavcev, s katerim so občinstvu želeli predstaviti »razvoj pesmi od primitivnih do modernih oblik«. <sup>64</sup> Da so bili programi z mešanim sporedom in zbori še vedno bolj privlačni za poslušalce kot pa pevski recitali, priča zapis o izjemnem obisku tovrstnega koncerta v Narodnem domu ob življenjskih jubilejih Frana Gerbiča in Davorina Jenka, ko je po navedbah poročevalca »pestrobarvno občinstvo napolnilo dvorano do zadnjega kotička«. <sup>65</sup>

Zgodovina recepcije in recepcijska estetika izvirnega samospeva v drugi polovici 19. stoletja na Slovenskem sta bili odgovor določenega zgodovinskega obdobja, determinirani s socialnim in kulturnim okoljem. Samospevi so v času svojega nastanka nedvomno učinkovali na recipienta drugače kot danes. Pomen, ki so jim ga dali poslušalci skozi recepcijo, je bil odvisen od njihovih pričakovanj in razumevanj. Da so imeli samospevi v (vokalni) glasbeni kulturi na Slovenskem občutno manjši pomen kot zbori, po eni strani kaže delež edicij v založniški produkciji največje slovenske glasbene založbe, po drugi strani pa delež in pomen njihovih javnih izvedb. Ne nazadnje je zborovstvo kot množično obliko podpirala tudi v nacionalno afirmacijo usmerjena kulturna politika, v danih socialnih pogojih pa je bila to tudi družbeno bolj sprejemljiva oblika glasbenega udejstvovanja.

Glasbeni interes (malo)meščanskega občinstva koncertov Glasbene matice je bil osredinjen na zborovska dela oziroma njihovega poustvarjalca, Zbor Glasbene matice. Izvedbe samospevov so bile odvisne od možnosti angažiranja solistov in so prinesle zaželjeno programsko pestrost. Raziskovanje za recepcijo relevantnih virov je pokazalo, da je le-ta temeljila na skupnem vzorcu. Način odzivanja in presoje zborovskih del in samospevov se ni bistveno razlikoval. Recepcijski proces, oziroma proces estetske identifikacije, je bil odvisen od stopnje prepričljivosti oziroma prepoznavnosti posameznih del. V skladu z omejenimi glasbenimi izkušnjami in pričakovanji recipientov je bila folklorizirana pesem oziroma pesem »v ljudskem duhu« tista, ki je ustrezala utilitarističnim načelom nacionalne kulture. Vse to je vplivalo tudi na ustvarjalce, ki so se še na začetku 20. stoletja podrejali potrebam glasbenega trga s pisanjem »trivialne glasbe«, v vseh pogledih preprostih pesmi za glas s klavirsko spremljavo za domačo rabo.

Vzorec recepcije se je v pol stoletja le malo spremenil. Eden izmed razlogov za tovrstno sprejemanje je bil v dejstvu, da je bil širši krog poslušalcev še konec 19. stoletja pod močnim vplivom načel nacionalne kulture s sredine stoletja, zaradi katerih so bila njihova prepričanja in pričakovanja glede glasbenih del brez potrebne kritične distance, ki bi zagotavljala objektivnost. Ne le na poslušalsko, tudi na kritiško recepcijo je vplival »splošni okus«. Pri različnih poslušalcih je bil zaradi tega odgovor (učinek) enak. Ne moremo govoriti niti o recepciji posameznih glasbenih del niti del posameznega avtorja. Zaradi takšne kolektivne recepcije pride v pogledu razvoja recepcijske estetike do paradoksa. Na razvoj ustvarjal-

---

podpisa) in *Izvestje »Glasbene Matice« v Ljubljani o 36. društvenem letu 1907/8*, Ljubljana, Glasbena matica, 1908, str. 12.

<sup>64</sup> Anton Jeršinič je zapisal: »Obisk je bil pri prvem koncertu srednji, pri drugem slab. Celo mladina je izostala. [...] Mislim, da bi bila dolžnost našega občinstva počastiti z navzočnostjo spomin zaslužnih bratov.« Anton Jeršinič, Dva koncerta »Glasbene Matice« dne 5. in 6. januarja, *Ljubljanski zvon* 34/1914, 2, str. 104.

<sup>65</sup> *Slovenski narod* 43/1910, 436, 6. december (brez podpisa).

nosti je zaviralno vplivala poleg nacionalne ideologije tudi recepcija. Obe sta preprečevali pridobivanje različnih glasbenih izkušenj, izoblikovanje glasbenega okusa, ki bi temeljil na umetniških in ne nacionalnih kriterijih. Ta bi lahko pozitivno vplival na recepcijo, na procese učinkovanja in vrednotenja, ti pa bi povratno učinkovali na ustvarjalnost.

Recepcija samospevov v drugi polovici 19. stoletja na Slovenskem ni dosegla razvojne stopnje, ki bi temeljila na diferenciranosti, na pluralizmu različnih odgovorov na izvedbo določene skladbe. Prav to je onemogočalo objektivnejše vrednotenje. Slednje dokazuje tudi simptomatičen primer iz zgodovine recepcije že omenjenih dveh zbirk samospevov, ki sta reprezentativni primer vse bolj opaznega ločevanja na skladbe s poudarjeno družabno funkcijo in s še vedno folklorizirano vsebino, ter po drugi strani skladbe z umetniškim značajem, namenjene profesionalni izvedbi. Pozitivna recepcija Volaričeve zbirke »samospevov«, pravzaprav pesmi »v ljudskem duhu«, ki je daleč zaostajala v razvoju zvrsti, se je izkazovala skozi popularnost, celo ponarodelost, po drugi strani pa je bila odraz enostranskih glasbenih izkušenj in okusa, indoktriniranih pričakovanj in razumevanj poslušalcev tudi večinoma negativna recepcija za tedanji čas in prostor preveč »modernih« Hoffmeisterovih samospevov. Recepcija se je postopoma spreminjala šele od začetka 20. stoletja, ko so si lahko poslušalci koncertov, pevskih in komornih večerov Glasbene matice razširjali »horizont pričakovanega« tudi z drugačnimi glasbenimi izkušnjami, s poslušanjem novih izvirnih samospevov, ki so bili objavljeni v reviji *Novi akordi*.

## **Priloga 1**

### **Samospevi v izdajah založbe Glasbena Matica (1872–1914)**

**1873**

**Anton Nedvěd**

Želje. Za bariton ali alt s spremljevanjem na glasovirju, op. 8. Besedilo Viljem Urbas.

**1875**

**Anton Nedvěd**

Kranjska dežela. Za en glas se spremljevanjem na glasovirju. Besedilo Fran Serafin Cimperman.

**1877**

**Benjamin Ipavec**

Milotinke 1. Slovenske pesni za en glas in glasovir.

Pri vodici. Besedilo Lovro Toman.

Tvoje goste černe lase. Besedilo Boris Miran [Josip Stritar].

V tihi noči. Besedilo Simon Jenko.

Milotinke 2. Slovenske pesni za en glas in glasovir.

Pomlad. Besedilo Simon Jenko.

Milotinke 3. Slovenske pesni za en glas in glasovir.

In vendar enkrat še, sercé? Besedilo Fran Serafin Cimperman.

Pod oknom. Besedilo Matej Brence.

Spominčica. Besedilo Lovro Toman.

Vabilo. Besedilo Simon Jenko.

Slovenske pesmi. 2. zvezek. Za en glas in glasovir.

Dekliške pesmi. Besedilo Baptista [Janko Kersnik].

Zašlo je solnce. Besedilo Fran Serafin Cimperman.

**1882**

**Fran Serafin Vilhar**

Mornar. Pesen za nižji glas, op. 66. Besedilo France Prešeren.

**1883**

**Robert Burgarell**

Nazaj v planinski raj! Samospev s spremljevanjem na klavirju. Besedilo Simon Gregorčič.

**1884**

**Anton Nedvěd**

Darilo. Samospev za srednji ženski ali moški glas spremljan s klavirjem. Besedilo Miroslav Vilhar.

**1887**

**Fran Gerbič**

Milotinke. Samospevi za visoki glas, op. 28.

Sklepala roké si bele. Besedilo Gregor Krek.

Skupaj sva pri oknu stala. Besedilo Gregor Krek.

Želel bi, da bil bi ptica. Besedilo Gregor Krek.

**1893**

**Anton Nedvěd**

Album 12 pesmi za višji glas s spremljevanjem klavirja.

- Cvetice. Besedilo Fran Levstik.
- Črno okó. Besedilo Fran Levstik.
- Ljubíci. Besedilo Fran Levstik.
- Molečemu dekletu. Besedilo Lovro Toman.
- Na tujih tleh. Besedilo Anton Funtek.
- Njega ni! Besedilo Simon Gregorčič.
- Pogled v nedolžno okó. Besedilo Simon Gregorčič.
- Pred durmi. Besedilo Simon Jenko.
- Srcé siróta. Besedilo Simon Gregorčič.
- Strunarjeva pesem. Besedilo Engelbert Gangl.
- Tvoj mirni čuvam stan. Besedilo Engelbert Gangl.
- Zlata dóba. Besedilo Fran Levstik.

**1896**

**Anton Foerster**

Pet samospevov s spremljevanjem klavirja.

- Ista bol, op. 1, št. 1. Besedilo A. Smolík, prevedel Anton Funtek.
- Mlad junak, op. 57. Besedilo Simon Jenko.
- Poletuje golobica, op. 1, št. 4. Besedilo V[áclav A.] Crha, prevedel Anton Funtek.
- Vprašanje, op. 1, št. 2. Besedilo Anton Foerster, prevedel Anton Funtek.
- Zapuščena, op. 1, št. 3. Besedilo Fr. Chládek, prevedel Anton Funtek.

**Fran Gerbič**

Trije dvospevi s spremljevanjem klavirja, op. 17 in 33.

- Cvetice, op. 33. Besedilo Fran Levstik.
- Spomladni klic, op. 17, št. 1. Besedilo Fran Gerbič.
- V noči, op. 17, št. 2. Besedilo Ivan Resman.

**1904**

**Anton Lajovic**

Šest pesmi za glas s spremljevanjem klavirja, op. 5.

- Bujni vetri v polju. Besedilo Aleksej Vasiljevič Koljcov, prevedel Oton Župančič.
- Mesec v izbi. Besedilo Li-tai-po, v nemščino prevedel Otto Julius Bierbaum, iz nemščine prevedel Oton Župančič.
- Norčeva jesenska pesem. Besedilo Otto Julius Bierbaum, prevedel Cvetko Golar.
- Pesem starca. Besedilo Aleksej Vasiljevič Koljcov, prevedel Oton Župančič.
- Več ne šumi, rž! Besedilo Aleksej Vasiljevič Koljcov, prevedel Oton Župančič.
- Zacvela je roža. Besedilo Gustav Falke, prevedel Cvetko Golar.

**1907**

**Hugolin Sattner**

Dva samospeva s spremljevanjem klavirja.

- Zaostali ptič. Besedilo Simon Gregorčič.
- Naša zvezda. Besedilo Simon Gregorčič.

**1908**

**Davorin Jenko**

18 slovenskih pesnij za moški in mešan zbor, za eden glas, dva glasa in glasovir.

Dve utvi. Besedilo Fran Levstik.

Kam? Besedilo France Prešeren.

Mornar. Besedilo France Prešeren.

Na tujih tleh. [Za glasova in klavir]. Besedilo Anton Funtek.

Slabo sveča je brlela. [Za glasova in klavir]. Besedilo Simon Jenko.

Strunam. Besedilo France Prešeren.

Za slovó. Besedilo France Prešeren.

Zdravica. Besedilo France Prešeren.

**1909**

**Josip Michl**

Človeka nikar! Za bariton in klavir. Besedilo Simon Gregorčič.

**1910**

**Osem samospjevov s spremljevanjem klavirja.**

**Emil Adamič**

Na lipici zeleni. Besedilo Ivan Resman.

Planinec. Besedilo Ivan Resman.

Pri studencu. Besedilo Ivan Resman.

**Vladimir Flögel**

Jednom kad za tihih majskih noći. Besedilo Viktor Badalić.

**Anton Lajovic**

Nočne poti. Besedilo ?, prevedel Cvetko Golar.

Serenada, op. 1, št. 1. Besedilo Oton Župančič.

**Josip Pavčić**

Past[i]rica. Besedilo Ivan Robida.

Pred durmi. Besedilo Simon Jenko.

**1912**

**Oskar Dev**

Trije samospevi za sopran s spremljevanjem klavirja.

Kanglica. Besedilo Oton Župančič, v hrvaščino prevedel Ferdo Božič.

Pastirica. Besedilo Ivan Robida, v hrvaščino prevedel Josip Milaković, v nemščino prevedel ?.

Snegulčica. Besedilo Oton Župančič, v hrvaščino prevedel Ferdo Božič.



**Priloga 2**  
**Izvedbe samospevov na koncertih, pevskih in komornih večerih Glasbene matice (1891–1914)**

Emil Adamič	Pri zibelj	S. Gregorčič	Narodni dom Union Union Mestni dom	19. 1. 1908 26. 1. 1908 19. 4. 1910 21. 10. 1913
Oskar Dev	Jezdec Kanglica Pastirica Ptička	C. Golar O. Župančič I. Robida D. Kette	Union Mestni dom Union Union Mestni dom	10. 5. 1911 21. 10. 1913 19. 4. 1910 10. 5. 1911 17. 3. 1905
Anton Foerster	Naša zvezda Poletuje golobica Vprašanje	S. Gregorčič V. Crha (prev. A. Funtek) A. Foerster (prev. A. Funtek)	Narodni dom Union Narodna čitalnica Narodna čitalnica	19. 1. 1908 26. 1. 1908 17. 3. 1897 3. 2. 1897
Fran Gerbič	Sklepala roke si bele Skupaj sva pri oknu stala Želel bi, da bi bil ptica	Gr. Krek Gr. Krek Gr. Krek	Reduta Narodna čitalnica Narodna čitalnica Narodna čitalnica	8. 6. 1893 14. 1. 1899 14. 1. 1899 14. 1. 1899
Karol Hoffmeister	Akat Narcisov cvet Tragedija Večerna pesem	J. Kvapil (prev. A. Funtek) J. Georgov (prev. A. Funtek) J. Borecky (prev. A. Funtek)	Narodna čitalnica Narodna čitalnica Narodna čitalnica Narodna čitalnica	3. 2. 1897 3. 2. 1897 17. 3. 1897 3. 2. 1897
Alojz Ipavec	Za slovo		Union	6. 1. 1914

26 Benjamin Ipavec	Ciganka Marija	D. Ahasverov	Union	6. 1. 1914
	Čakanje	J. Pajk	Union	6. 1. 1914
	Če na poljane rosa pade	J. Murn	Narodni dom	10. 5. 1902
	Čez noč, čez noč	O. Župančič	Union	6. 1. 1914
	Izdana skrivnost	(prev. O. Župančič)	Union	5. 1. 1914
	Jadro	M. Lermontov (prev. O. Župančič)	Union	6. 1. 1914
	Jutranja pesem	G. Ipavec	Union	5. 1. 1914
	Kotiček hočeš si izbrati	E. Prager (prev. O. Župančič)	Union	5. 1. 1914
	Mak žari	C. Golar	Union	6. 1. 1914
	Na poljani	O. Župančič	Union	5. 1. 1914
	Nezakonska mati	F. Prešeren	Narodna čitalnica	17. 3. 1897
	Oblaku	A. Aškerc	Union	5. 1. 1914
	Podoknica	A. Funtek	Union	6. 1. 1914
	Pomladni večer	O. Župančič	Union	5. 1. 1914
	Ponoči	(prev. O. Župančič)	Union	5. 1. 1914
Pozabil sem mnogokaj, dekle	J. Murn	Union	6. 1. 1914	
Spomladi	R. Hammerling (prev. O. Župančič)	Union	5. 1. 1914	
Ven v mrak in vihar	M. Lermontov (prev. O. Župančič)	Union	6. 1. 1914	
Vihar v jezeru	C. Vogl (prev. O. Župančič)	Union	5. 1. 1914	
Vprašanje	C. Cerri (prev. O. Župančič)	Union	6. 1. 1914	
Gustav Ipavec	Opolnoči	Union	5. 1. 1914	
Davorin Jenko	Dve utvi	Union	6. 11. 1910	
	Kam?	Union	6. 11. 1910	
	Mlada Jelka	Union	6. 11. 1910	
	Na tujih tleh (dvospev)	Union	6. 11. 1910	
	Strunam	Union	6. 11. 1910	

Gojmir Krek	Ali veš?	O. J. Bierbaum	Mestni dom	21. 10. 1913
	Misli	D. Kette	Narodni dom	12. 3. 1904
			Narodni dom	20. 3. 1904
	Pogodba	R. Maister	Narodni dom	2. 12. 1914
	Predsmrtnica II	S. Gregorčič	Narodni dom	2. 12. 1914
	Šum vira in zefira	D. Kette	Narodni dom	2. 12. 1914
	Tam zunaj je sneg	D. Kette	Narodni dom	12. 3. 1904
			Narodni dom	20. 3. 1904
			Mestni dom	17. 3. 1905
	V brezupnosti	S. Jenko	Narodni dom	2. 12. 1914
			Narodni dom	12. 3. 1904
	Zaprta so njena okenca	D. Kette	Narodni dom	20. 3. 1904
			Mestni dom	21. 10. 1913
Anton Lajović	Bujni vetri v polju	A. V. Koljcov (prev. O. Župancič)	Narodni dom	2. 12. 1914
	Kaj bi le gledal	R. Burns (prev. O. Župancič)	Mestni dom	17. 3. 1905
			Mestni dom	21. 10. 1913
	Oj, da deklíč je	R. Burns (prev. O. Župancič)	Union	19. 4. 1910
			Narodni dom	2. 12. 1914
	Pesem o tkalcu	R. Burns (prev. O. Župancič)	Narodni dom	2. 12. 1914
			Mestni dom	21. 10. 1913
	Pesem starca	A. V. Koljcov (prev. O. Župancič)	Narodni dom	12. 3. 1904
			Narodni dom	20. 3. 1904
			Mestni dom	8. 11. 1913
			Narodni dom	2. 12. 1914
	Poljub	(prev. I. Peruzzi)	Narodni dom	12. 3. 1904
			Union	14. 3. 1909
Serenada	O. Župancič	Narodni dom	12. 3. 1904	
		Narodni dom	20. 3. 1904	
		Union	14. 3. 1909	
		Union	10. 5. 1911	

88	(Anton Lajovic)	Zacvela je roža	G. Falke (prev. C. Golar)	Narodni dom Narodni dom	12. 3. 1904 20. 3. 1904
	Kamil Mašek	Kam?	F. Prešeren	Reduta Narodni dom Narodni dom	18. 4. 1891 8. 12. 1897 8. 12. 1897
	Josip Michl	Človeka nikar!	S. Gregorčič	Narodni dom Union	19. 1. 1908 26. 1. 1908
	Anton Nedvěd	Njega ni! Pogled v nedolžno oko	S. Gregorčič S. Gregorčič	Narodni dom Union Reduta Narodni dom Narodni dom Union	19. 1. 1908 26. 1. 1908 8. 6. 1893 13. 1. 1907 19. 1. 1908 26. 1. 1908
	Viktor Parma	Poslednja noč	A. Aškerc	Union Mestni dom	14. 3. 1909 8. 11. 1913
	Josip Pavčić	Pesem Padale so cvetne sanje Serenada	Kristina (verj. Kristina Schuller) O. Župancič O. Župancič	Narodni dom Mestni dom Narodni dom	2. 12. 1914 21. 10. 1913 2. 12. 1914
	Josip Procházka	Kaj bi te vprašal Poslednja noč Zvezde žarijo	A. Aškerc A. Aškerc O. Župancič	Narodni dom Narodni dom Narodni dom Narodni dom Narodni dom Mestni dom	10. 5. 1902 12. 3. 1904 20. 3. 1904 12. 3. 1904 20. 3. 1904 17. 3. 1905

(Josip Procházka)	Tak' si lepa	S. Jenko	Narodni dom	15. 12. 1900
			Narodni dom	12. 3. 1904
			Narodni dom	20. 3. 1904
Hugolin Sattner	Zaostali ptič	S. Gregorčič	Narodni dom Union	19. 1. 1908 26. 1. 1908
Risto Savin	Kropiti te ne smem	S. Gregorčič	Narodni dom Union	19. 1. 1908 26. 1. 1908
	Poroka	A. Aškerc	Narodni dom	26. 4. 1899
	Poslednje pismo	A. Aškerc	Narodni dom	26. 4. 1899
Fran Serafin Vilhar	Mornar	F. Prešeren	Narodni dom	15. 12. 1900
	Ukazi	F. Prešeren	Narodni dom	8. 12. 1897
			Narodni dom	15. 12. 1900

## THE NINETEENTH-CENTURY SLOVENIAN SONG: A CONTRIBUTION TO THE HISTORIC RESEARCH OF ITS RECEPTION

### Summary

Although vocal music made up the largest part of Slovenian music creativity during the second half of the nineteenth century, the quantity and meaning of solo songs was almost negligible in comparison with the dominant choral production. The concept of national cultural autonomy meant that priority was given to mass singing culture. Numerically superior amateur choral societies were the centre of Slovenian musical life, and helped to realize national endeavours for the spreading and popularisation of singing. Choral works were the main and the most attractive part of the programmes at public cultural-entertainment events in the so-called reading-rooms, and from 1891 onwards also at concerts organized by the Slovenian music society *Glasbena matica*. The performance of Slovenian solo songs had a more or less occasional character. Their reception depended more on the capabilities of their interpreters than on their musical content. On the other hand neither the social conditions nor the musical abilities of amateur singers were favourable for the performance of more ambitious musical works, and domestic music practice was restricted to the singing of simple folk and folkloric songs, with piano accompaniment.

Apart from the programme politics of the concerts, pragmatic principles dictated the editorial policy of the Slovenian music society *Glasbena matica*. Utilitarianism was the doctrine used, and it was supported by the cultural politics of both political movements. This had an affect not only on music creativity, but also on the reception of music, and the mutual relations on the level: author – musical work – recipient (listener, interpreter, critic). Musical works evoked in audiences the same response: that of the “common listener”, whose horizon of expectations was based on the same model. The reception of solo songs as well as of other musical works did not change essentially during the last decades of the second half of the nineteenth century. It was a response to certain political and cultural norms, social codes and contexts. The reception of two collections of solo songs, published in the last decade of the nineteenth century, is characteristic of this situation. The positive reception of the simple folkloric songs of Volarič was demonstrated by their popularity, whereas the negative reception of Hoffmeister’s “too modern” solo songs indicated the narrow musical experience and taste of their recipients, as well as the indoctrinated understanding and expectations of the listeners and also some critics of that period. Compositional, listener’s and critical reception began to change gradually and positively only at the beginning of the twentieth century.

## PRISPEVEK K POZNAVANJU REPERTOARJA STAREJŠIH MUZIKALIJ CERKVENE GLASBE V SLOVENIJI (2. DEL)

RADOVAN ŠKRJANC  
Glasbena šola Ljubljana Vič-Rudnik

**Izleček:** Prispevek je analiza približno polovice repertoarja cerkvene glasbe tujih skladateljev, ki ga iz 18. in 19. stoletja hranijo arhivi v Ljubljani, Celju, Mariboru, Novem mestu, Komendi in na Ptuj. Njen cilj je razčleniti obravnavani repertoar glede na pripadnost različnim tradicijam in praksam tedanje cerkvene glasbe in ga primerjati z repertoarjem v drugih predelih Srednje Evrope.

**Ključne besede:** cerkvena glasba, 18. in 19. stoletje, Slovenija, repertoarna analiza

**Abstract:** The paper presents an analysis of approximately one half of the repertory of the sacred music of the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> century written by foreign composers that is kept by the archives in Ljubljana, Celje, Maribor, Novo mesto, Komenda, and Ptuj. The goal of the analysis has been to classify the compositions of the treated repertory, taking into account the various traditions and practices of the sacred music of that time, and to compare it with the repertoaries of other regions of Central Europe.

**Keywords:** church music, the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> century, Slovenia, repertory analysis

Drugi del razprave o starejšem repertoarju cerkvene glasbe v Sloveniji<sup>1</sup> je analiza dela njegove vsebine, ki je v Ljubljani, Celju, Komendi, Novem mestu, Mariboru in na Ptuj, z vidika pripadnosti le-te različnim tradicijam cerkvene glasbe 18. in 19. stoletja ter primerljivosti z vsebino obalnih glasbenih arhivov pri nas (v Kopru in Piranu) in nekaterih drugih hranišč cerkvenih muzikalij iz omenjenega obdobja zlasti na območju Srednje Evrope (tj. današnje Avstrije, Češke, Hrvaške, Italije, Madžarske, Nemčije, Poljske, Slovaške in Švice), ki jih obravnava dostopna literatura<sup>2</sup> in popisuje seznam RISM.<sup>3</sup> Kar takšna analiza lahko prispeva k poznavanju domače glasbene preteklosti, je predvsem (statistično podprta) domneva o aktualnosti in pomenu posameznih skladateljskih praks v okolju in času, kjer in ko je omenjeni repertoar nastal; nadalje, ugibanje glede različnih preferenc, ki so jih posamezna glasbena središča in ustanove v tem okolju gojile do glasbe nekega skladatelja ali skupine skladateljev; posledično pa tudi sklepanje o glasbenih zmogljivostih teh središč, njihovem glasbenem »okusu« itn. Dvom v ugotovitve takšne analize seveda na splošno vzbuja zlasti

<sup>1</sup> Prvi del istoimenske razprave je izšel v *De musica disserenda* I/1-2 (2005), str. 141-165.

<sup>2</sup> Podrobnejše informacije o repertoarju cerkvene glasbe v 18. in 19. stoletju na območju Srednje Evrope vsebujejo v literaturi navedeni sestavki.

<sup>3</sup> CD-rom: RISM, *Music manuscripts after 1600*, 13. ed., München, K. G. Saur Electronic Publishing, 2005.

negotovost okoli obsega ohranjenosti arhivskega gradiva, na kar so pač vplivali različni vzroki, pa tudi bolj specifične težave, ki spremljajo preučevanje starejših muzikalij in na katere v zadnjem času opozarjajo mnogi raziskovalci glasbenih arhivov iz 18. stoletja. Na eni strani gre za izostajanje navedb večjega števila muzikalij v nekem inventarju glede na predhodne inventarje za nek arhiv že v času, ko je ta arhiv nastajal (kot npr. pri inventarju v frankonskem Kissingu iz leta 1776, ki v primerjavi z inventarjem iz leta 1757 izpušča precej starejših opusov cerkvenih skladb in namesto njih navaja nove),<sup>4</sup> na drugi strani pa za neujemanje zdajšnje vsebine arhivov s takšnimi inventarji. Robert Münster, raziskovalec bavarskih glasbenih arhivov, vzroke za omenjene težave pojasnjuje s stalnim pomlajevanjem repertoarja oziroma z nadomeščanjem starejših del z novimi zaradi spreminjanja glasbenega okusa na približno vsakih petdeset let, ter še z drugimi »bolj zunanji«<sup>5</sup> nevšečnostmi, ki so krčile vsebino arhivskih zbirk. Zlasti pogubna za ohranitev starejših muzikalij na območju Srednje Evrope je tako bila na primer razpustitev samostanov v Avstriji leta 1783, na Bavarskem leta 1803 in v Prusiji leta 1810, kamor je po vojni za avstrijsko nasledstvo sodila tudi Spodnja Šlezija.<sup>6</sup> Podobno velja za glasbene zbirke župnijskih cerkva in večjih katedral, kot je denimo ob ohranjenih inventarjih stolnice v Breslau prikazal Rudolf Walter.<sup>6</sup>

Vseeno pa je prav zaradi številnosti ohranjenih muzikalij v večini od devetih obravna-

<sup>4</sup> Gl. Ernst-Günther Krenig, Die Kissinger Kirchenmusikinventare aus dem 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur fränkischen Musikgeschichte, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 43 (1959), str. 108–109.

<sup>5</sup> »...der größte Teil der Klostermusik ist verlorengegangen. Aus der Zeit vor der Mitte des 18. Jahrhunderts ist nur ein kleiner Teil der im Druck erschienenen Werke überliefert. Da sich Sakralmusik wie auch weltliche Kompositionen gewöhnlich über einen Zeitraum von etwa 50 Jahren im Repertoire hielten, dann aber nach und nach durch neue Kompositionen ersetzt wurden, so blieben nur gelegentlich Werke aus den Jahren vor 1750 erhalten: mehr Druckausgaben, die ja nicht nur in einem Exemplar existiert haben, als nur handschriftlich vorhandenen Kompositionen. In der Regel wurden nicht mehr benötigte Drucke und Handschriften laufend ausgeschieden und makuliert. Nur in einzelnen Fällen wurden sie weiter in den Klosterbibliotheken aufbewahrt. [...] Gegen Ende des 18. Jahrhunderts umfaßte der Musikalienbestand eines Stifts im Durchschnitt etwa 500 bis 1000 Kompositionen. In Weyarn, wo ausnahmsweise fast der gesamte Notenbestand des Stifts von 1803 erhalten blieb, sind an die 600 Handschriften und dazu 85 meist umfangreiche Sammeldrucke überliefert. Das Augustiner-Chorherrenstift Herrenchiemsee, dessen Musikalien bis auf wenige Einzelstücke gänzlich verloren sind (sie gelangten nach der Aufhebung nach Traunstein und sind dort 1851 verbrannt), verfügte dem kursorischen Inventar von 1803 zufolge über mindestens 550 Kompositionen, darunter 225 Messen. Aufgrund von Schätzungen dürfte die heutige Überlieferung an Klostermusikalien im ganzen nur etwa 5 bis 10 Prozent des einstigen Reichtums ausmachen. Die 1803 vorgefundenen Musikalien waren in der Regel von den Aufhebungskommissionen nicht beschlagnahmt worden, da sie als uninteressantes Gebrauchsgut damals nicht sammelwürdig waren. Sie blieben zum großen Teil an Ort und Stelle liegen. Der fortschreitende Stilwandel, die Zerstreuung der Bestände in der Folgezeit und nicht zuletzt Sorglosigkeit und Unverstand bis weit hinein in unser Jahrhundert sind die Ursachen der Vernichtung so vieler klösterlicher Drucke und Handschriften.« Robert Münster, Die Musikpflege der Augustiner-Chorherren in Bayern im 17. und 18. Jahrhundert dargestellt vornehmlich am Beispiel des oberbayerischen Stiftes Weyarn, *Musik und Kultur der Geistlichen Orden in Mitteleuropa zwischen Tridentinum und Josephinismus. Interdisziplinäre WWW-Konferenz*, Bratislava, Slowakische Akademie der Wissenschaften, str. 51 in 53–54.

<sup>6</sup> Rudolf Walter, Das Musikalieninventar des Breslauer Domchores aus der Amtszeit von Domkapellmeister Joseph Ignaz Schnabel, *Studien zur Kirchenmusik im 19. Jahrhundert. Friedrich Wilhelm Riedel zum 60. Geburtstag*, Tutzing, Schneider, 1994, str. 116–130.



vanih nahajališč v »kontinentalnem« delu Slovenije (tj. v celjski Opatijski cerkvi, Glavarjevi knjižnici v Komendi, frančiškanskih samostanih v Novem mestu in Ljubljani, ljubljanski in mariborski stolnici, Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani, novomeškem Kapitulju in ptujski župnijski cerkvi) mogoče s precejšnjo verjetnostjo sklepati vsaj o nekaterih temeljnih značilnostih repertoarja cerkvene glasbe na tem območju že iz časa 18. in 19. stoletja.

Prva izmed takšnih značilnosti, ki se ji velja v prihodnje pozorneje posvetiti, je skoraj popolna odsotnost skladb dunajskih skladateljev iz obdobja vladavine Karla VI., tj. skladateljev t.i. *Reich-* ali *Imperialstila* (Giovannija Bononcinija, Antonia Caldare, Johanna Josepha Fuxa, Johanna Georga Reutterja idr.),<sup>7</sup> pa tudi obeh na dunajskem dvoru za cerkveno glasbo odgovornih skladateljev naslednje generacije, Josepha Bonna in Josepha Georga Reutterja. Edini izjemi sta morda le v Celju ohranjeni prepis *Misse ex C* Georga Reutterja ml. (avtorstvo maše je na naslovnici označeno z »Josephi Reitter«),<sup>8</sup> ki je obenem eden od najstarejših ohranjenih glasbenih rokopisov v celjski opatijski cerkvi, in prepis večernic v d-molu najbrž istega skladatelja (»Reütter«),<sup>9</sup> ki prav tako sodi med starejše muzikalije v arhivu ljubljanske stolnice. Prvi je nanje opozoril Stanko Premrl leta 1922,<sup>10</sup> vendar le z navedbo avtorstva skladb. Zato tudi ta »popis« danes ne more biti podlaga za rekonstrukcijo celotnega obsega še leta 1922 očitno boljše ohranjenega repertoarja ljubljanske stolnice iz 18. stoletja, saj zdaj v njem ni več zaslediti imen kar nekaj v Premrlovem prispevku navedenih avtorjev (Brixija, Holzbauerja, Dittersdorfa, Hoferja, Kobischa, Lederersa, Wrastila, Gosseca in Cambinija).

Tudi naslednja v 30. letih 18. stoletja rojena generacija skladateljev, ki so prispevali glasbo za bogoslužje v dunajski dvorni kapeli in tamkajšnji stolnici, je v vseh devetih obravnavanih notnih zbirkah pri nas navzoča le s štirimi skladbami: dvema gradualoma in rekviemom v Es-duru Johanna Georga Albrechtsbergerja,<sup>11</sup> tudi učitelja številnih vodilnih dunajskih glasbenikov mlajših generacij, ter marijanskim motetom Leopolda Hofmanna,<sup>12</sup> v drugi polovici 18. stoletja vodilnega dunajskega skladatelja cerkvene glasbe, razširjene sicer le v Srednji Evropi, in prav za svoje cerkveno glasbeno delo odlikovanega s srebrnim peresom Marije Terezije in zlato medaljo mesta Dunaj.<sup>13</sup> Prepis rekviema Johanna Albrechtsbergerja v arhivu novomeškega kapitlja zagotovo ni iz 18. stoletja. Avtor prepisa je namreč Joseph

<sup>7</sup> Friedrich W. Riedel, Der »Reichsstil« in der deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts, *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Kassel 1962*, Kassel 1963, str. 34–46.

<sup>8</sup> Co, Ms. mus. 79.

<sup>9</sup> Ls, A Var 20.

<sup>10</sup> *Cerkveni glasbenik XLIV* (1922), str. 20–21 (rubrika Glasbenozgodovinske črtice): »Najstarejše skladbe, ki jih danes hrani stolni glasbeni arhiv, so še do pred nekaj let razmetane in v prahu se pogrezajoče ležale na stranskem stolnem koru poleg malih orgel. To so skladbe iz 18. stol., ponajveč latinske maše, ofertoriji, Te Deum, vespere, razni moteti na prečudna – kdove odkod vzeta besedila –, razen tega še simfonije za razne instrumente itd. Njih avtorji so Brix [...] Königsperger P. Marianus [...] Reutter (1718–72, bil dunajski dvorni skladatelj in kapelnik), Pichl [...], Sontleytner [...], Holzbauer [...], Schenk [...], Schaeffer [...], Dittersdorf [...], Hofer, Kobisch, Pokorny, Lederers, Dussik, Vallade, Khol, Wrastil [...] Maxant, Lohelio, Loos, Schenkirz, Giuseppe Wagner, Gossec, Cambini, Bertoni, Suppan in Ivantschitsch.«

<sup>11</sup> Ms, Ms. mus. 179a; Nk, Ms. mus. 15.

<sup>12</sup> Nf, Ms. mus. 117b.

<sup>13</sup> Hermine Prohászka, Leopold Hofmann und seine Messen, *Studien zur Musikwissenschaft* 26 (1964), str. 80.

Anton Krejči (1787–1830), na naslovnici označen tudi kot lastnik muzikalije (»Krejgczy«), sicer pa organist iz Moravske, ki je v Novo mesto prišel šele v začetku 19. stoletja.<sup>14</sup> Prepis Hofmannovega moteta je napisan z isto pisavo in na istem papirju kot še en prav tako pri frančiškanih v Novem mestu ohranjen motet nekega »Rev: P. Josepha«.<sup>15</sup> Oba pa zelo verjetno sodita med najstarejše rokopise tega arhiva.

Enako kot prepis *Tantum erga* v G-duru benediktinca Josepha [Gottharda] Wagnerja, ki ga v svojem popisu avtorjev starejših muzikalij ljubljanske stolnice omenja že Premrl, a ki je bil v primerjavi s prej navedenimi skladatelji glasbenik precej drugačne tradicije cerkvene glasbe na območju Srednje Evrope, z začetki prav v času zadnjega razcveta omenjenega dunajskega »cesarskega« ali »imperialnega stila«. Gre za skladateljsko tradicijo pretežno v benediktinskih in avguštinskih samostanih na Bavarskem delujočih skladateljev, deloma tudi glasbenikov tamkajšnjih župnijskih cerkva, s produkcijo glasbe za izvajanje v manj zmogljivih razmerah samostanske in župnijske glasbene prakse predvsem v Srednji Evropi. Posebno uspešna pri razširjanju in trženju takšne reducirane (»podeželske«) cerkvene glasbe je bila vse do začetka 19. stoletja augsburška založba Lotter, ki je v naslove svojih proizvodov – tudi »v reklamne namene«<sup>16</sup> – pogosto dajala besede kot so *facilitas*, *brevitas*, *suavitas* ipd., po letu 1733 pa zlasti k uglasbitvam mašnega ordinarija in večernic še pridevnik *ruralis*.<sup>17</sup>

Prav pri Lotterju natisnjena zbirka *Vesper rurales* op. 18 benediktinca Johanna Valentina Rathgeberja je poleg zbirke ofertorijev Paula Ignatia Lichtenauerja (obe sta iz leta 1736)<sup>18</sup> tudi ena od dveh najstarejših ohranjenih muzikalij v obravnavanem fondu pri nas, za kateri z gotovostjo vemo datum in namen njunega nakupa: leta 1736 za kor cerkve sv. Danijela v Celju. Zbirka cerkvenih arij Josepha A. Planiczkega (iz leta 1723)<sup>19</sup> bi lahko bila za isti kor pridobljena že šest let prej, a to za zdaj še ni gotovo.

Podobnih pri Lotterju natisnjenih zbirk cerkvenih skladb za potrebe župnijskih in samostanskih cerkva je v naših arhivih ohranjenih še precej. V celoti gledano takšne skladbe – bodisi da gre za dela bavarskih mojstrov starejše in več mlajših generacij ali pa za skladbe v Avstriji in na Češkem delujočih skladateljev – v obravnavanem arhivskem fondu celo prevladujejo (od približno 1500 različnih cerkvenih skladb, ki jih vsebuje omenjeni fond, je samo skladb na Bavarskem delujočih mojstrov izrazitejše »podeželske« cerkvene glasbene orientacije kar 591), še posebno v najstarejšem delu tega fonda, ki ga ob štirih t.i. frančiškanskih rokopisnih zbirkah skladb v Novem mestu – napisanih z zelo prepoznavnim manuproprijem sicer anonimnega patra okoli leta 1750<sup>20</sup> – ter Murschhauserjeve zbirke večernic iz leta 1700

<sup>14</sup> Janez Höfler, Glasbenozgodovinske najdbe XVIII. in XIX. stoletja v Novem mestu, *Kronika XV* (1967), str. 142.

<sup>15</sup> Nf, Ms. mus. 117a.

<sup>16</sup> Wilfried Dotzauer, *Die Kirchenmusikalischen Werke Johann Valentin Rathgebers*, Erlangen-Nürnberg 1976 (Friedrich-Alexander-Universität, inavguralna disertacija), str. 36 in 81.

<sup>17</sup> Hans Rheinfurt, *Der Musikverlag Lotter in Augsburg (ca. 1719–1845)*, Tutzing 1977.

<sup>18</sup> Co, brez sign.

<sup>19</sup> Co, brez sign.

<sup>20</sup> Nf, Ms. mus. 91, 94, 246 in 247. Zbirka s signaturo Nf, Ms. mus. 246 je sicer edina datirana, z letnico 1751, vendar pa sta vsaj še dve od navedenih zbirk (s signaturnima št. 91 in 247) napisani na domačem papirju z vodnimi znaki iz štiridesetih in petdesetih let 18. stoletja (pretežno gre za vodna znaka »kače na križu« in »poštnege roga« žužemberškega papirničarja Antona Dizme). Podrobneje

(ohranjene v Ljubljani)<sup>21</sup> skoraj izključno sestavljajo tiski južnonemških skladateljev, izdani pri založbi Lotter. Poleg že omenjenih zbirk z arijami Planiczkega, ofertoriji Lichtenauerja in večernicami Rathgeberja, so to še tri zbirke tega avtorja, natisnjene v dvajsetih in tridesetih letih 18. stoletja.<sup>22</sup> Med njimi sta tudi znamenita zbirka maš *ruralis et civilis* op. 12 iz leta 1733 (prvi »podeželski« del je ohranjen v Ljubljani, drugi »mestni« pa v Celju), ki prva neposredno loči med glasbo za rabo v podeželskih in mestnih cerkvah, s čimer uglasbitve istega liturgičnega besedila eksplicitno razlikuje po sociološki plati, ter zbirka tridesetih podeželskih ofertorijev (*offertoria ruralia*) op. 20 iz leta 1739. V tridesetih letih 18. stoletja je izšla tudi zbirka latinskih cerkvenih arij cistercijanca iz frankonskega Bildhausna, p. Eugeniusa Willkomma, od katere se je – prav tako v Celju – ohranil le separat soprana.<sup>23</sup>

Še številnejši v starejšem delu obravnavanega fonda muzikalij so tiski bavarskih mojstrov, ki so večinoma izšli pri Lotterju v štiridesetih in petdesetih letih, nekateri še v začetku šestdesetih let 18. stoletja. Najstarejši med njimi je iz leta 1740, ki je zbirka dvanajstih maš op. 1 benediktinca Johanna Erharda Königspurgerja, z redovniškim imenom pater Marianus.<sup>24</sup> Trije so iz leta 1743: znamenita zbirka šestih maš z ofertoriji in instrumentalnimi koncerti v »poljudnem slogu«<sup>25</sup> *Philomela cisterciensis* patra Albericusa Hirschbergerja, prvič natisnjena v Burghausnu pri Lutzenbergerju in nato pri Lotterju leta 1755 (prvi tisk je pri nas ohranjen v Novem mestu, ponatis pa v Celju),<sup>26</sup> ter zbirki maš op. 4 in večernic op. 5 že omenjenega patra Marianusa. Na sploh se je od tega avtorja pri nas ohranilo kar osem tiskov skladb (v ljubljanski stolnici, celjski opatijski cerkvi in pri novomeških frančiškanih), štiri med njimi v dveh izvodih. Poleg že navedenih zbirk so to še zbirke podeželskih maš in rekviemov op. 6, slavnostnih maš s *Te Deumom* op. 10, podeželskih večernic z magnifikatom in antifonami op. 13, slavnostnih litanij op. 17, podeželskih litanij op. 19 ter najmlajša, leta 1760 v Regensburgu natisnjena zbirka šestih maš *solemnis* op. 21.<sup>27</sup> Kljub veliki priljubljenosti Königspurgerjevih cerkvenih del na vsem katoliškem območju Srednje Evrope, že v štiridesetih letih 18. stoletja in pozneje, pa so se do zdaj v naših arhivih našli le trije prepisi njegovih skladb: lavretanskih litanij v C-duru, ki so del notnega arhiva kapitlja v Novem mestu,<sup>28</sup> ter prepisa triglasnega rekviema v C-duru, ki ju hranita koprski škofijski arhiv in cerkev sv. Jurija v Piranu in sta obenem edina primera skladb južnonemške tradicije cerkvene glasbe v obalnem arhivskem fondu. Vseeno pa je prav Königspurger avtor, ki ob Johannu Melchiorju Dreyerju, Franzu Bühlerju in Karlu Kempsterju sodi med skladatelje, ki po številu ohranjenih arhivskih enot pri nas daleč presegajo vse preostale bavarske skladatelje, vseh skupaj še dvaintrideset, katerih dela so prav tako v notnih zbirkah na Slovenskem. Tudi

---

o tem v razpravi: Radovan Škrjanc, Prispevek k dataciji rokopisov skladb Jakoba Frančiška Zupana, *Muzikološki zbornik XXXIV* (1998), str. 43–45. Gl. tudi op. 38.

<sup>21</sup> Lng, brez sign.

<sup>22</sup> Co, brez sign.

<sup>23</sup> Co, brez sign.

<sup>24</sup> Ls, AM 145 in 146.

<sup>25</sup> Robert Münster, Courts and monasteries in Bavaria, *The late Baroque era: From the 1680s to 1740*, Macmillan, Basingstoke, 1993, str. 311.

<sup>26</sup> Nf, T. 323; Co, brez sign.

<sup>27</sup> Ls, AM 144; Nf, T. 322, 329, 330, 331, 332 in 333; Co, brez sign.

<sup>28</sup> Nk, Ms. mus. 24.

Johanna Antona Kobricha, organista župnijske cerkve v Landsbergu, od katerega se je v obravnavanem arhivskem fondu ohranilo le šest enot cerkvenih skladb (z zbirkami maš op. 7 iz leta 1751, lavretanskih litanij op. 9 iz leta 1752, podeželskih maš op. 14 in ofertorijev op. 15, natisnjenih leta 1756, ter psalmov za večernice op. 23 iz leta 1761 in slavnostnih maš op. 26 iz leta 1771)<sup>29</sup> in čigar cerkvena dela so bila tako kot Königspergerjeva med najboljše prodajanimi artikli založbe Lotter še vse do začetka 19. stoletja – ob tiskih Rathgeberja ter dveh prej omenjenih predstavnikov mlajše generacije bavarskih skladateljev »podeželske« cerkvene glasbene prakse: Dreyerja in Bühlerja.<sup>30</sup>

Ne glede na skromnejše število arhivskih enot s Kobrichovimi skladbami pri nas v primerjavi s številom enot Königspergerjevih (štirinajst), Dreyerjevih (osemnajst) in Bühlerjevih skladb (sedemnajst), pa prav razmerje med količino pojavnosti skladb teh skladateljev in pojavnostjo del preostalih bavarskih mojstrov pri nas – pretežno namreč le v okviru ene ali dveh arhivskih enot (izjema so le skladbe Carla Drobischa, Ludwiga Esta, Mathiasa Pernsteinerja, Franza Schmida in že omenjenega Karla Kempterja) – vseeno prepričljivo vodi k domnevi o zelo podobnem glasbenem okusu cerkvenih ustanov na nekdanjem Kranjskem in Štajerskem kot ga je v drugi tretjini 18. stoletja in še pozneje negovalo zlasti bolj ruralno in malomestno okolje katoliškega dela Srednje Evrope, ki je bilo osrednje tržišče Lotterjeve založniške produkcije.

Zadnje je vsekakor ena izmed temeljnih ugotovitev, ki izhajajo iz vsebine ohranjenega repertoarja devetih arhivskih zbirk na območju »kontinentalne« Slovenije. Na to kaže ne samo pravkar predstavljeno ujemanje razmerja med prodajanostjo »uspešnic« založbe Lotter in preostalih tiskov južnih Nemcev te založbe z razmerjem prisotnosti obojega pri nas, ali pa prej omenjena odsotnost skladb t.i. dunajskega »cesarskega sloga« v najstarejši plasti tega repertoarja, temveč še več drugih značilnosti, ki bodo pojasnjene v nadaljevanju in ki jih v večji ali manjši meri razkriva tudi zapuščina številnih drugih raziskanih arhivov srednjeevropskega območja. Zelo neposredno na primer glasbeni repertoar in inventarji 18. stoletja iz ogrskega dela nekdanjih habsburških dežel, na podlagi česar je Katalin Kim-Szácsvai pred časom utemeljila trditev o »spremembi paradigme« cerkvenega glasbenega življenja na tem območju okoli leta 1740 kot posledice izoblikovanja »mreže« manjših, a številnih cerkvenih glasbenih središč pri župnijskih in samostanskih cerkvah v malomestnem in podeželskem okolju.<sup>31</sup> V nasprotju z večjimi in bolj redkimi središči na Madžarskem (kot npr. kronska

<sup>29</sup> Lf, T. 325, 326, 327 in 328; Ls A Var 13; Co, brez. sign.

<sup>30</sup> Od skupno 468 publikacij založbe Lotter v času njenega obstoja med letoma 1719 in 1845 je bilo kar 298 izdaj s cerkveno glasbo. Približno polovica vseh Lotterjevih publikacij skupaj in več kot tri četrtine izdaj s cerkveno glasbo (235) so bile skladbe le desetih južnonemških skladateljev izrazito poljudne (»podeželske«) skladateljske usmeritve. Dve tretjini tega števila (kar 169 publikacij) pa so bili tiski skladb petih avtorjev: Johanna Valentina Rathgeberja, katerega ime se je v Lotterjevih katalogih prvič pojavilo v začetku dvajsetih let in v njih ostalo vse do sedemdesetih let 18. stoletja, Marianusa Königspergerja in Johanna Antona Kobricha, ki sta svoje skladbe pri tej založbi začela objavljati v štiridesetih letih 18. stoletja, ter Melchiorja Dreyerja in Franza Bühlerja iz prehoda 18. v 19. stoletje. Prim. Hans Rheinfurt, nav. delo.

<sup>31</sup> »The institutionalisation of music life [na Madžarskem] took a relatively short time. It was due to the fact that music was intended to play an outstanding role in the reconstruction and Counter-Reformation process. So it came that notwithstanding certain unevenness and differences, the infrastructure founded on the network of the musical ensembles of the Catholic church covered the

cerkev v Bratislavi, katedrala v Györu ali pa Esterházyjeva dvorna kapela v Eisenstadtu), ki so bila del glasbene kulture višje aristokracije in visokega klera ter od srede 17. stoletja dalje repertoarno neposredno pod vplivom dunajskega dvora, so manjša (malomestna in podeželska) glasbena središča že vse od svojega nastanka dalje (v dvajsetih in tridesetih letih 18. stoletja) v svoj repertoar prevzemala skoraj izključno le prav za kore takšnih središč komponirano glasbo z bistvenimi značilnostmi, kot so: variabilnost in reduktibilnost izvajalske zasedbe, konciznost, preprostost ter poljudni značaj glasbene vsebine.<sup>32</sup> Sprva so bile to predvsem skladbe južnonemških redovnih skladateljev, ki so po Srednji Evropi krožile v obliki (številnih Lotterjevih) tiskov. Pozneje pa so v ta repertoar svoja dela vse bolj prispevali še avstrijski samostanski in župnijski glasbeniki,<sup>33</sup> kot npr. p. Amandus Ivančič (v

---

entire Hungarian territory by the 1730s–40s. This process of development of musical infrastructure cannot be separated from the changes that led to the transformation of the structure of music life in Central Europe in the same period. From the second part of the 17<sup>th</sup> century on the music life in Central Europe was determined by the culture of the Viennese court and of the aristocratic households and larger monasteries under the direct influence of the court. They represented the major forces of maintaining and fostering culture at the time of *Reichsstil*. From the 1720s–30s on, however, the foundation of smaller figural ensembles by aristocrats and Catholic churches, the widely spread instrumental and vocal-instrumental/figural practice, the development and growth of an independent music life at the aristocrats' household and Catholic churches (of monastic and dioceses alike) as well as the weakening cultural influence of the Imperial Court brought a change of paradigm in the musical infrastructure of Central Europe and in its music life as such. As a result of this change the country classes, churches and monasteries as well as smaller aristocratic courts, rose to the rank of the main maintainers and fosters of culture in the Central European cultural and music life on the second half of the 18<sup>th</sup> century (up to 1803/1820–30 approximately). The music culture of the country classes (*landständische Musikkultur*) meant the main stream of Central European music culture. This process [...] can be compared, as a matter of fact, with the simultaneous emergence of the public concert life and the corresponding bourgeois institutions of Western European towns (Paris and London). In the Central European region the Catholic churches assumed in a certain sense the role of public concert halls in the second half of the 18<sup>th</sup> century, thanks to the growing number of musical ensembles and the by far greater number of services than earlier accompanied by figural music from 1720s–40s onwards. In addition, the new (church) music concept dominating the second part of the 18<sup>th</sup> century resulted in a gradual approach of secular and church/liturgical genres in the field of composition and, on the level of the figural repertory, it made possible that the liturgical compositions could be replaced by non-liturgical and secular works, respectively. Instead of graduals instrumental sonatas, moreover movements from symphonies and concertos could be played and the offertories could be replaced by solo cantata-like motets containing recitatives and arias, or by arias of adequate works.« Katalin Kim-Szácsvai, The repertoire of Hungarian catholic church ensembles in the eighteenth and early nineteenth centuries, *The circulation of music in Europe 1600–1900. A collection of essays and case studies*, ur. Rudolf Rasch, Strasbourg, European Science Foundation, 2003.

<sup>32</sup> Več o slogovnih značilnostih produkcije južnonemških skladateljev, namenjene za podeželske cerkve, v razpravi: Wilfried Dotzauer, nav. delo, str. 98–116 in 358–360.

<sup>33</sup> »The question of the circulation of music, and its motivating relationships in 18<sup>th</sup> century Hungary becomes different when put from the perspective of *Figuralmusik* obtained: especially the pivotal role of Vienna becomes dubious. Hungarian *Figuralmusik*-practice found its connection points, its copiable norms, in the Austrian country and southern Germany – if with the mediation of Vienna. The fact that the leading role of Vienna is difficult, if not impossible to be proved through the analysis of the vocal-instrumental repertory is due to two major reasons: On the one hand, in the

šestdesetih in sedemdesetih letih 18. stoletja zelo priljubljen skladatelj cerkvene glasbe na vsem katoliškem območju Srednje Evrope), ter proti koncu stoletja tudi lokalni organisti in vodje župnijskih korov.

Z vidika vprašanja o vzrokih za odsotnost del dunajskih dvornih skladateljev in obenem prisotnost skoraj izključno le skladb južnonemških mojstrov v najstarejšem delu obravnavanega repertoarja pri nas so primerjalno posebno zanimive tudi ugotovitve Kláre Várhidi-Renner, ki izhajajo iz raziskave notnih zbirk in inventarjev cerkva nekdanjih samostojnih mest Pešte in Budima in ki razmišljanje okoli velike razlike v gradivu obeh krajev usmerjajo manj k domnevi o različni stopnji ali selektivni ohranjenosti le-tega, na primer zaradi različno korenitih prenov repertoarja v njunih cerkvah, kot pa k domnevi o pretežno socioloških razlogih za takšno razliko. Gre za razliko med popisoma muzikalij glavne župnijske cerkve v Pešti (mestu s takrat izrazito trgovsko-obrtniško družbeno strukturo), ki v letih 1756 in 1795 od tujih avtorjev navajata le skladatelje v Augsburgu natisnjenih »lažje izvedljivih« del (Rathgeberja, Geislerja, Hahna, Kobricha, Königspergerja, Tschortscha in Tellerja), ter ohranjenim notnim arhivom katedrale v Budimu (s pretežno aristokratsko populacijo ter člani visoke duhovščine in državnih uradnikov), ki ob nekaj primerih not južnonemških mojstrov med več kot tisoč ohranjenimi muzikalijami vsebuje predvsem dela dunajskih dvornih skladateljev (mdr. Sancesa, Zianija, Caldare, Draghija, Porpore, Reinhardta, Reütterja, Schmeltzerja), skladateljev Esterházyjeve kapele (Wernerja idr.) ter dela več italijanskih mojstrov (npr. Albinonija, Bassanija, Carissimija, Collone, Corellija, Pertija, Pitonija, Vivaldija).<sup>34</sup> Dela v Italiji delujočih skladateljev so v preostalih arhivih na Madžarskem redek pojav. Zato naj bi bila ta dela kot tudi skladbe čeških mojstrov, po mnenju Katalin Kim-Szácsvai, za periodizacijo repertoarja na Madžarskem obrobneга pomena. Oboje je bilo namreč le posledica obstoja oziroma neobstoja nekaterih neposrednih stikov med tamkajšnjimi glasbeniki in skladatelji iz enega ali drugega območja, in ne toliko »sistemska« značilnost.<sup>35</sup>

---

period of 1648–1720–1740 marked by the Imperial musical culture (*»Reichsstil«*) that is the musical culture of Vienna court and that of aristocratic courts and abbeys connected to it, in the Hungarian territory there were only a few centers [...] which disposed with such a well equipped ensemble, able to accommodate and cultivate the musical culture inspired by Vienna court. On the other hand the elaboration of the figural praxis of the Hungarian catholic churches, the foundation of ensembles in the period of 1720–40 is carried on paralelly with the process of taking over of the leading role by the figural ensembles of the churches and aristocratic courts throughout Central Europe. In place of the componists active in the Imperial court and big courts in connection (Mainz, Mannheim, Dresden, Schönborn, Würzburg) and the (especially Benedictine) abbeys functioning as *»Reisequartiere«* of the Vienna Imperial court (Göttweig, Melk, Klosterneuburg, Seitenstetten, St. Florian, Ambrach, Ottobeuern, Michaelbeuern) the componists of the Austrian and South-German convent (e.g. Mariazell, Herzogenburg, Stift Neukloster bei Wiener Neustadt, Abtei Prüfening bei Regensburg, Kloster Banz/Oberfranken, Abtei Iree bei Kaufbeuren), the componists of the cathedrals and parish churches and smaller aristocratic courts (Eisenstadt) will be those who will determine the vocal-instrumental and instrumental repertory after 1740.« Katalin Kim-Szácsvai, nav. delo.

<sup>34</sup> Klára Várhidi-Renner, Das Musikleben einiger bedeutender Kirchen im Pest-Buda des 18. Jahrhunderts, *Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 39/1–2 (1998), predvsem str. 54, 63–63, 75–76 in 113.

<sup>35</sup> Katalin Kim-Szácsvai, nav. delo.

Pri vprašanju prisotnosti ali odsotnosti del različnih skladateljskih praks v ohranjenem repertoarju cerkvene glasbe v Sloveniji ne velja spregledati tudi obeh spisikov muzikalij ljubljanskega knjigarnarja Prombergerja, ki ju je leta 1776 objavilo glasilo *Des wöchentlichen Kundschaftsblattes im Herzogthume Krain*<sup>36</sup> in ki podobno kot prejšnja primerjava z repertoarjem na Madžarskem kaže na to, da bi sedanja »morda reducirana« struktura repertoarja pri nas vseeno lahko bila sorazmerno veren odsev slogovnih preferenc, ki so jih glasbeniki v 18. stoletju gojili na korih kranjskih in štajerskih cerkva. Z izjemo [morda Josepha Georga] Wernerja oba spiska muzikalij namreč ne navajata imena niti enega od zadnje naštetih skladateljev, bodisi z Dunaja ali iz Italije, niti katerega od takrat v Srednji Evropi popularnih čeških mojstrov, pač pa skoraj izključno le avtorje južnonemške glasbene tradicije: Hahna, Kobricha, Königspergerja, Haasa, Schreyrja in Johanna Baptista Walladeja, od katerega se je v ljubljanski stolnici ohranil sopranski zvezek maš op. 2 iz leta 1757 s pripisom letnice nakupa muzikalije 1763. Tudi tiski not preostalih nekaj »ne-bavarskih« skladateljev, ki jih reklamirata oba seznama, so bili natisnjeni večinoma v Augsburgu. Kot na primer zbirka »lahkih preludijev in fug [...] za začetnike in podeželske organiste« iz leta 1754 protestantskega skladatelja Johanna Casparja Simona, sicer avtorja več kot dvesto cerkvenih kantat, ali pa zbirka klavirskih sonat *Der Morgen und der Abend* Lotterjevega poverjenika v Salzburgu Leopolda Mozarta.

Naslednja značilnost, o kateri je mogoče sklepati na podlagi objavljenih seznamov not pri Prombergerju iz leta 1776 in ki je – sodeč po ohranjenem gradivu – veljala v vsem obdobju nastajanja starejših notnih zbirk pri nas, podobno kot drugod, je relativno ažuren dotok recentnih muzikalij, pa tudi aktualnost le-teh še desetletja po njihovem nastanku. Primer za oboje sta dve pri Lotterju natisnjeni zbirki skladb avguština Benedicta Geislerja: osmih maš (op. 5) iz leta 1744 v ljubljanski stolnici s pripisom letnice nakupa zbirke 1763 ter litanij (op. 6) iz leta 1746 v Celju, ki so bile glede na zabeležko v zvezku druge violine (»Joseph S[?]MP 1829«) tam aktualne še globoko v 19. stoletju.<sup>37</sup> Poleg takšnih in podobnih zapisov z datumi nakupa skladb ali njihovih izvedb, o hitrem (»ne zamudniškem«) dotoku cerkvene glasbe k nam govorijo tudi drugi pokazatelji. Bolj posredno na primer vodni znaki na papirju (pre)vezav več Lotterjevih tiskov pri novomeških frančiškanih. Gre za papir večinoma žužemberškega proizvajalca Antona Nikla, ki je bil na Kranjskem v rabi med začetkom štiridesetih in prehodom petdesetih v šestdeseta leta 18. stoletja.<sup>38</sup> Razen že omenjenega tiska maš patra Albericusa Hirschbergerja ter več Kobrichovih in Königspergerjevih zbirk, so s takšnim papirjem vezani še himni za vespere Franza Kaltnerja in litanije op. 3 patra Gregorja Röslerja.<sup>39</sup> Obe zbirki sta bili natisnjeni leta 1749. Posebno zanimiva v tem pogledu je tudi zbirka maš *rurales* (op. 6) iz leta 1744 Marianusa Königspergerja, ki vsebuje več rokopisnih

<sup>36</sup> Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem* II, Ljubljana 1959, str. 336–337.

<sup>37</sup> Ls, AM 291; Co, brez sign.

<sup>38</sup> Bolj podrobno o tem v razpravi: Radovan Škrjanc, nav. delo, str. 43–45. Poleg »kače na križu« z inicialkama AN sta na omenjenih listih vezave še dva vodna znaka Antona Nikla: »poštni rog« (z AN), ki je bil v obtoku med letoma 1747 in 1756, in »divji mož« (z AN), ki je označeval Niklov papir v letih med 1750 in 1756, ko je žužemberški mlin prešel v last Antonovega sina Dizme, ki je uporabljal nove vodne znake z inicialkama DN. Prim. Jože Šorn, Starejši mlini za papir na Slovenskem, *Zgodovinski časopis* VIII/1–4 (1954), str. 108–110 in 115.

<sup>39</sup> Nf, T. 324 in 337.

dodatkov z že omenjeno pisavo frančiškanskega glasbenika iz okoli leta 1750.<sup>40</sup> Nič manj pa tudi v Komendi ohranjena zbirka maš (op. 1) benediktinca Lamberta Krausa, natisnjena v Augsburgu leta 1762. Prav v času torej, ko naj bi v Komendi svoje triletno službovanje začel Jakob Frančišek Zupan, od katerega se je pri novomeških frančiškanih ohranilo več cerkvenih arij in duetov z enakim manuproprijem kot še latinska arija *De uno Apostolo* patra Isfrida Kayserja<sup>41</sup> – enega vodilnih južnonemških skladateljev na sredini 18. stoletja, ki ga na primer Königsperger v uvodu svojega op. 23 opisuje kot skladatelja »nestrohljive veličine«<sup>42</sup> – ter duet *De quovis Sancto* Franza Josepha Aumanna<sup>43</sup> – Schiedermayrjevega predhodnika pri sv. Florianu v Linzu (med 1755 in 1797) in avtorja cerkvenih skladb »uglašanih na posebne zmožnosti in razmere okoliških župnijskih cerkva in samostanov«.<sup>44</sup> Z istim, zelo verjetno Zupanovim manuproprijem sta napisana tudi dva fragmenta anonimnega *Et incarnatus est*, ki sta priložena h Krausovi zbirki maš v Komendi.<sup>45</sup>

Preostali, v štiridesetih in petdesetih letih 18. stoletja izšli tiski cerkvenih skladb, ki so najstarejši del muzikalij v obravnavanih arhivih, so še: zbirka šestih maš op. 1 nekdanjega Wagenseilovega učenca in pozneje regensburškega kapelnika Johanna Josepha Ildesonsa Michla iz leta 1744; zbirka večernic s psalmi op. 1 župnijskega organista v bavarskem Landshutu Francesca Salesia Ignatia Hagererja, prav tako natisnjena pri Lotterju leta 1751; ter zbirki cerkvenih arij (motetov) op. 2 južnega Tirolca Vigilia Blasia Faitella iz leta 1752 in leto mlajša zbirka *Ecclesia Triumphans* (op. 3) Franza Josepha Leontija Meyerja von Schauenseja.<sup>46</sup> Obe zadnji zbirki družni ne samo njun natis v švicarskem St. Gallnu in avtorstvo dveh v Italiji izšolanih glasbenikov – drugače od večine južnonemških skladateljev, ki so glasbeno znanje skoraj brez izjeme prejeli v domačih župnijah in samostanih tudi s sodelovanjem pri t.i. šolskih dramah, ki so pozneje bile pomembno področje njihovega lastnega ustvarjanja – temveč zlasti pripadnost precej drugačni glasbeni tradiciji od omenjene bavarske ali takšne, kot jo razkriva še eno v Celju ohranjeno delo mojstrov starejše generacije bavarskih glasbenikov: prepis *Misse ex Dis* patra Placidusa Hoferja, datiran z letnico 1802,<sup>47</sup> torej več kot trideset let po skladateljevi smrti, kar ponovno potrjuje aktualnost tovrstnih skladb pri nas še vsaj v začetku 19. stoletja.

Pri obeh tiskih iz St. Gallna gre namreč za viden vpliv sodobne italijanske (operne) glasbe, ali kot je v uvodu svoje zbirke op. 3 zapisal Meyer von Schauensee, za cerkvene skladbe, »[die] all' Italiana eingerichtet sind«. Na splošno je takšnih, izrazito v »italijanski maniri« napisanih cerkvenih del v obravnavanih arhivih pri nas sorazmerno malo. Še manj pa je del,

<sup>40</sup> Gre za zapis dokonponiranih (?) glasov manjkajočega odlomka *Crucifixus* v stavku *Credo* (Nf, T. 329).

<sup>41</sup> Nf, Ms. mus. 279.

<sup>42</sup> Friedhelm Zwickler, *Frater Marianus Königsperger OSB (1708-1769). Ein Beitrag zur süddeutschen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts*, Mainz 1964, str. 176 (Johannes Gutenberg-Universität zu Mainz, inavguralna disertacija). Omenjeno skladbo seznam RISM navaja kot arijo iz tretje od devetih kantat v dodatku h Kayserjevi zbirki vesper in antifon op. 7, natisnjeni v Augsburgu leta 1754.

<sup>43</sup> Nf, Ms. mus. 115a.

<sup>44</sup> Peter Dormann, Aumann, Franz Josef, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil 1*, Kassel [...], Bärenreiter, 1999, stolpec 1182.

<sup>45</sup> Več o tem v razpravi Radovan Škrjanc, nav. delo, str. 42–43.

<sup>46</sup> Nf, T. 336, 322, 321 in 335.

<sup>47</sup> Co, Ms. mus. 43.



nastalih pod roko neposredno katerega od italijanskih skladateljev. Povsem nasprotno kot v treh obalnih hraniščih starejših cerkvenih muzikalij, v Kopru in Piranu, ki sta izpod Benetk pod habsburško oblast prešla šele v začetku 19. stoletja. Poleg skladb lokalnih avtorjev tu prevladujejo prav dela italijanskih mojstrov (Baldana, Baccaglinija, Batistelle, Bianchija, Bosetta, Callegarija, Cordansa, Moschettija, Nasolinija, Pavone, Sabbatinija idr.). Zelo podobno stanje gradiva opisujejo tudi raziskovalci glasbenih arhivov na Hrvaškem, ki je bila tako kot sedanje slovensko ozemlje vse do napoleonskih vojn razdeljena na beneški (obalni) in habsburški (kontinentalni) del ter še na dubrovniško republiko, katere gradivo pa – za razliko od gradiva iz nekdanjega beneškega in habsburškega območja – približno v enaki meri vsebuje dela mediteranskih in srednjeevropskih skladateljev. Pri tem je za obalno (beneško) območje v drugi polovici 18. stoletja vseeno mogoče ugotoviti večjo odprtost do glasbe srednjeevropskih skladateljev kot pa obratno, vendar le posvetne komorne zvrsti, ki je bila del zasebnih glasbenih zbirk (npr. Capogrosso v Splitu in Politeo v Starem Gradu na Hvaru).<sup>48</sup> (Podobno »odprtost« za komorno glasbo neitalijanskih avtorjev v slovenskem primorju kaže le v Piranu pri minoritih ohranjeno gradivo, a šele za drugo polovico 19. stoletja.<sup>49</sup>)

Dihotomičen značaj repertoarja na Hrvaškem Vjera Katalinić razlaga s političnimi, pa tudi socialno-ekonomskimi in kulturnimi vzroki, ki so bili podlaga izoblikovanju dveh različnih in relativno ločenih glasbenih kultur, »obalne« in »kontinentalne«.<sup>50</sup> Na ločenost obeh kultur tudi pri nas kaže že sorazmerna neprepustnost pri prehajanju muzikalij lokalnih

<sup>48</sup> Vjera Katalinić, Croatian musical culture between 1750 and 1820: A central-European and /or Mediterranean issue?, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 24/1 (1993), str. 3–12; Stanislav Tuksar, Djela njemačkih i austrijskih glazbenika 18. stoljeća sačuvana u Dalmaciji i Dubrovniku: Razlike i sličnosti, *Arti musices* 28/1–2 (1997), str. 35–46. Relativna »zaprtost« srednjeevropskih (župnijskih) korov za dela italijanskih skladateljev pa vsaj v prvi polovici 18. stoletja ni bila značilna tudi za plemiške kapele tega območja, zlasti ko je šlo za posvetno – komorno in operno – glasbo. (Bolj podrobno o tem na primer Robert Münster, Courts and monasteries in Bavaria, in Jiří Sehnal, Die adeligen Musikkapellen im 17. und 18. Jahrhundert in Mähren, *Studies in music history presented to H. C. Robbins Landon on his seventieth birthday*, ur. David Wyn Jones in Otto Biba, London, Thames & Hudson, 1996.) O celo prevladujočem številu italijanskih avtorjev v eni največjih zasebnih notnih zbirk na Češkem iz prve polovice 18. stoletja poroča Markéta Kabelková. Gre za zbirko znane plemiške družine Pachta, ki je nastala v letih med 1700 in 1769 in vsebuje kar 1270 skladb 140 identificiranih skladateljev. Med njimi je kar 26 skladateljev italijanske narodnosti, 25 je Čehov, po 11 Avstrijcev in Nemcev, 4 skladatelji so iz francoskega območja, 1 je Španec itn. Markéta Kabelková, Hudební archiv a kapela hraběte Jana Josefa Filipa Pachty, *Hudební veda* 28/4 (1991), str. 329–333.

<sup>49</sup> Za pomoč pri ugotavljanju vsebine obalnih arhivov se zahvaljujem kolegici dr. Metodi Kokole.

<sup>50</sup> »It is obvious that in Croatian lands during the period under consideration there existed two different socio-economical and cultural circles: 1) the northern one, more conservative, feudal, and poorer; its music is accentuated by folklore and Baroque art music tradition, with sporadic elements of bourgeois culture and the new style. Mediterranean musical culture mostly in the form of sacral music, penetrates to the north with difficulties, being during Classicism less piercing and attractive than the Central-European one; 2) the southern one, with a much stronger bourgeois component; its music is, of course, dominated by the Mediterranean influence, but the Central-European is much stronger than the Mediterranean one in the north. The relatively strong presence of Central-European music is prevailingly the result of special personal interests of local music collectors, so it is mostly secular in character.« Vjera Katalinić, nav. delo, str. 11–12.

avtorjev iz enega območja v drugo, saj arhivi v notranjosti Slovenije ne vsebujejo niti ene skladbe na obali delujočih skladateljev (npr. obeh Černivanov, Mihaela Čoka<sup>51</sup> in Giacomina Genza), v obalnih arhivih pa je ohranjenih vsega pet skladb glasbenikov iz nekdanjega »habsburškega« delu Slovenije: *Veni creator Spiritus* Leopolda Ferdinanda Schwerdta in štiri cerkvena dela v Gorici delujočega frančiškana p. Raphaela Illowskega.<sup>52</sup>

Podobno razliko glede prisotnosti in odsotnosti skladb italijanskih avtorjev na ravni regij ugotavlja tudi Darina Múdra pri raziskavi slovaških glasbenih arhivov iz 18. in 19. stoletja (gre za razliko med »dvema različnima tipoma« glasbenega repertoarja: v Zahodni Slovaški, ki poleg del avstrijskih, čeških, moravskih in šlezjskih skladateljev v znatni meri vsebuje še skladbe italijanskih baročnih in zgodnje klasicističnih mojstrov, ter v pokrajini Spiš s številnim nemškim prebivalstvom, kjer so skoraj izključno le dela južnonemških skladateljev in le nekaj skladb skladateljev s Češke, Moravske in Šlezije);<sup>53</sup> na ravni posameznih najdišč v enem mestu pa, denimo, Rudolf Walter, raziskovalec arhivov v Breslauu (oziroma Wrocławu, kjer ohranjeni inventarji muzikalij za stolnico navajajo skromno število skladb italijanskih avtorjev, pa še to povečini le teh, ki so delovali v krajih nekdanjega nemškega cesarstva; precej drugače kot gradivo iz avguštinske cerkve St. Maria auf dem Sande, ki vsebuje številne cerkvene muzikalije prav severnoitalijanskih, rimskih, napolitanskih in drugih italijanskih skladateljev).<sup>54</sup> Zadnje je najbrž posledica dejavnikov, ki jih je Katalin Kim-Szácsvai pri razlagi nastanka repertoarja na Madžarskem – kot že rečeno – opredelila za »sistemsko« obrobne, saj naj bi ti bili bolj odsev posamičnih vezi med glasbeniki iz domačega in tujega območja oziroma njihovih osebnih preferenc – v tem primeru avguštincev iz Breslaua do italijanske glasbe – kot pa del neke splošne repertoarne usmeritve njihovega lokalnega socialnega okolja.

Vsekakor je odsotnost cerkvenih skladb italijanskih mojstrov v srednjeevropskih arhivih, vsaj kakor kaže njihova dosedanja raziskanost, dosti bolj razširjen fenomen, kot pa bi lahko domnevali, denimo, na podlagi številne literature o cerkveni glasbi tega območja, ki poudarja pomen in tudi neposrednost vpliva cerkvenih opusov Pergolesija, Hasseja,

<sup>51</sup> Kar pet Čokovih (Michael Zoch) skladb hrani tudi frančiškanski arhiv Male braće v Dubrovniku. Gl. Stanislav Tuksar, nav. delo, str. 42.

<sup>52</sup> Več skladb p. Raphaela Illowskega se nahaja tudi v arhivu frančiškanskega samostana na Trsatu pri Reki in v Pazinu, delno kot prepisi Melkora Weutza, trsatskega organista, ki je tudi avtor več prepisov v Pazinu ohranjenih skladb goriškega kapelnika Franza Kubicka. Gl. Marija Riman, Barokna glasba v franjevačkom samostanu na Trsatu u Rijeci, *Arti musices* 28/1–2 (1997), str. 23.

<sup>53</sup> Darina Múdra, *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku II. Klasicizmus*, Bratislava, 1993, str. 288; in ista, *Hudobná kultúra na západnom Slovensku v 18. stročí, P. Paulin Bajan OFM (1721–1792) a slovenska hudba, literatura a jazyk 18. storočia*, Bratislava, Serafin, 1992, str. 118–123.

<sup>54</sup> »Der Inhalt des Musikalieninventars [stolnice v Breslauu] läßt deutlich den geringeren Anteil italienischer Komponisten erkennen. Außer älteren Werken, wie Messen und Requiem von Caldara, Pergolesi, Cimarosa, waren hauptsächlich Italiener berücksichtigt, die in Österreich, Deutschland und Frankreich wirkten wie A. Salieri, L. Cherubini, V. Righini. Den Hauptanteil stellten Komponisten aus Schlesien, der Habsburgmonarchie, Dresden und Süddeutschland.« Rudolf Walter, *Das Musikalieninventar des Breslauer Domchores aus der Amtszeit von Domkapellmeister Joseph Ignaz Schnabel*, str. 142. Omenjena avguštinska cerkev v Breslauu pa vsebuje cerkvene skladbe: Vivaldija, Pampanija, Galuppaja, Cocchija, Bencinija, Francesca Fea, Pegolesija, Dunija, Jomellija in Manfredinija. Gl. Rudolf Walter, *Kirchenmusikpflege in der Stiftskirche St. Maria auf dem Sande, Breslau während des 18. Jahrhunderts. Beiträge zur Musikgeschichte Schlesiens: Musikkultur – Orgellandschaft*, Bonn, Schröder, 1994, str. 33.

Galuppija, Cimarose in drugih mojstrov zgodnjeklasicistične italijanske glasbene tradicije. Razen v nekaj posameznih središčih – kot sta v Avstriji poleg dunajske Hofkapelle na primer še avguštinski samostan v Reichersbergu in stolnica v Eisenstadtu, ki ob znatnem številu rokopisov cerkvenih del t.i. *Reichsstila* in kasnejših avstrijskih skladateljev vsebuje tudi več starejših rokopisov skladb Cherubinija, Hasseja, Luigija, Pergolesija in Righinija, vendar nobenega prepisa skladb južnonemških mojstrov ter le nekaj skladb Diabellija in Schiedermayrja<sup>55</sup> – so namreč cerkvena dela italijanskih avtorjev v arhivih Srednje Evrope v resnici dokaj redek pojav. Še zlasti, ko gre za rokopise iz obdobja 18. stoletja v manjših farnih in samostanih cerkvah. Večje število skladb italijanskih skladateljev iz 18. stoletja je bilo do zdaj odkritih le na Češkem, ne samo v pomembnejših cerkvenih glasbenih središčih kot sta katedrala sv. Vít in t.i. praška Loreta na Hradčanih, temveč tudi v manjših cerkvah, kakršna je nekdanja minoritska in sedanja župnijska cerkev sv. Jakoba v Pragi. Tu so namreč številne skladbe vodilnih in tudi zdaj manj znanih Italijanov (npr. Aldovrandinija, Ciccioja, Cossinija, Gonellija, Ferradinija, Franchija, Ruttinija, Zanettija idr.) že iz 18. stoletja,<sup>56</sup> mnoge kot predelave posvetne (operne) glasbe v cerkveno.<sup>57</sup>

<sup>55</sup> Prim. seznam RISM, *Music manuscripts after 1600*, za naslednje (večje) cerkvene arhive: 1. na Dunaju: St. Augustin, Pfarrarchiv (A Wa); Pfarrarchiv Altlerchenfeld (A Waf); Klosterkirche der Barmherzigen Brüder (A Wbb); St. Stephan, Dompfarre (A Wd); Hofburgkapelle (A Whk); Pfarrkirche Wien-Lichtental (A Wlic); Minoritenkonvent, Klosterbibliothek (A Wm); Pfarre Erdberg St. Peter und Paul (A Wpp); Pfarrarchiv Rossau (A Wr); Schottenstift, Bibliothek (A Ws); Schottenfeld, Pfarrarchiv St. Laurenz (A Wsfl); Pfarre St. Joseph ob der Laimgrube (A Wsj); St. Joseph zu Margareten (A Wsjm); 2. v preostalem delu Avstrije: Eisenstadt, Domarchiv (A Ed); Fischbach, Pfarrkirche (A FB); Feldkirch, Domarchiv (A FK); Geras, Stift Geras (A GE); Haitzendorf, Pfarre (A HA); Hall in Tirol, Pfarrkirche St. Nikolaus (A HALn); Heiligenkreutz, Musikarchiv (A HE); Klosterneuburg, Augustiner-Chorherrenstift (A KN); Kremsmünster, Benediktiner-Stift Kremsmünster, Bibliothek (A KR); Melk, Benediktiner-Stift Melk, Bibliothek (A M); Mödlang, Pfarrkirche St. Othmar, Bibliothek (A MÖ); Mattsee, Stiftsarchiv (A MS); Maria Taferl, Maria Taferl (A MT); Neuburg, Pfarrarchiv (A N); Pram, Pfarrarchiv (A PRAM); Rein, Zisterzienserstift, Bibliothek (A R); Reichersberg, Stift (A RB); Retz, Pfarrarchiv (A RZ); Salzburg, St. Peter, Musikarchiv (A Ssp); Schlägl, Prämonstratener-Stift, Bibliothek (A SCH); Seitenstetten, Stift (A SEI); St. Florian, Augustiner-Chorherrenstift, Bibliothek (A SF); St. Lambrecht, Benediktiner-Abtei, Bibliothek (A SL); St. Paul im Lavanttal, St. Paul, Stiftsbibliothek (A SPL); Vorau, Stift (A VOR); Wilhering, Zisterzienserstift, Bibliothek und Musikarchiv (A WIL); Zwettl, Zisterzienser-Stift, Bibliothek und Musikarchiv (A Z). Še posebno zanimivo je razmerje med strukturo ohranjenega repertoarja župnijskih arhivov na Dunaju, ki redkeje in v večji meri dela domačih skladateljev tudi bolj izrazite »podeželske« cerkvene glasbene tradicije (npr. Diabellija, Lassereja, Kempsterja in Schiedermayrja), in vsebino cerkvenega repertoarja dunajske Hofkapelle, ki razen petih Diabellijevih skladb ne vsebuje niti ene druge skladbe avstrijskih »podeželskih skladateljev«, in obratno, ob preko 115 del Salierija in desetine skladb Michaela in Josepha Haydna, Eyblerja, Aßmayra, Gaßmanna, Albrechtsbergerja tudi več skladb Stradelle, Sacchinija, Righinija, Pergolesija, Jomellija, Hasseja, Galuppija, Donizettija in kar 45 skladb Cherubinija. Podrobneje bo o tem razpravljal predvideni tretji del razprave.

<sup>56</sup> Oldřich Pulkert, *Domus lauretana pragensis / catalogus collectionis operum artis musicae*, Artis musicae antiquioris catalogorum series 1/1, Praga, Supraphon, 1973; Jiří Štefan, *Ecclesia metropolitana pragensis / catalogus collectionis operum artis musicae*, Artis musicae antiquioris catalogorum series 4/1-2, Praga, Supraphon, 1983, 1985.

<sup>57</sup> Podrobneje o kontrafakturah v arhivu sv. Vít v Pragi razpravlja Milada Jonášová, *Italské árie*

Na sploh je takšnih kontrafaktur med – večinoma vendarle redkimi – primeri skladb italijanskih avtorjev v srednjeevropskih arhivih sorazmerno veliko.<sup>58</sup> Med »italijanskimi muzikalijami« v obravnavanih zbirkah pri nas pa celo prevladujejo. Izjema so le – že v prvem delu prispevka – predstavljena maša več italijanskih avtorjev v ljubljanski stolnici; ofertorij tržaškega organista in kapenika Giuseppa Farinellija v novomeškem frančiškanskem samostanu (rokopis je datiran z letnico 1845); priredba znamenite Pergolesijeve *Stabat Mater* za dva soprana in klavir Raphaela Illowskega;<sup>59</sup> ter trinajst skladb neznanih, a po imenih sodeč najbrž prav tako italijanskih avtorjev: ofertorij nekega Guglielmija,<sup>60</sup> stavek *Benedictus* Luigija Milelle in enajst krajših cerkvenih skladb Giuseppa Zorzija, ki so vse shranjene pri novomeških frančiškanih, ena pa tudi v Ljubljani.<sup>61</sup> Vsi zadnje navedeni rokopisi so iz druge ali tretje tretjine 19. stoletja. K izvorno cerkvenim skladbam italijanskih avtorjev gre prišteti vsaj še štiri maše, en mašni stavek (*Kyrie*), gradual in štiri ofertorije Luigija Cherubinija,<sup>62</sup> od katerega sta se v Celju ohranili še dve ariji, duet in štirje terceti, ki pa so zelo verjetno le predelave spevov katere od Cherubinijevih oper.<sup>63</sup> Enako najbrž tudi ofertorij z nemškim besedilom v mariborski stolnici.<sup>64</sup>

Vsi v Celju ohranjeni prepisi Cherubinijevih spevov za soliste in orkester so delo Benedikta Sluge, po navedbah J. Orožna vodje kora pri sv. Danijelu in učitelja v celjski Glavni šoli že vsaj od leta 1777.<sup>65</sup> Slugini so tudi skoraj vsi preostali celjski rokopisi s priredbami posvetnih spevov za cerkveno rabo in skladbami, ki to zelo verjetno so, saj jih sezname

---

v repertoáru kúru katedrály sv. Víta v Praze: Sehlingova éra 1737–1756, *Hudebni veda* 38/3–4 (2001).

<sup>58</sup> Več o tem tudi: Nicole Schwindt-Gross, Parodie um 1800. Zu den Quellen im deutschsprachigen Raum und ihrer Problematik im Zeitalter des künstlerischen Autonomie-Gedankens, *Die Musikforschung* 41/1 (1988), str. 16–45; Robert Münster, Die Musikpflege in der Benediktinerabtei Prüfening im 18. Jahrhundert, *Musik in Bayern* 56 (1998), str. 45; Rudolf Walter, Das Musikalieninventar des Breslauer Domchores aus der Amtszeit von Domkapellmeister Josphe Ignaz Schnabel, str. 130–131; Fritz Feldmann, Breslaus Musikleben zur Zeit Beethovens aus der Sicht L. A. L. Siebigks, *Archiv für Musikwissenschaft* 21/3 (1962), str. 164; Vjera Katalinić, Croatian musical culture between 1750 and 1820: A central-European and /or Mediterranean issue?, str. 7.

<sup>59</sup> Ls, AM 323; Nf, Ms. mus. 262 in 178.

<sup>60</sup> Morda gre za Pietra Guglielmija, ki ga kot avtorja operne arije *Vedete la Vedete* (iz *La Scommessa*) navaja Arbo: Alessandro Arbo, I fondi musicali dell'archivio storico provinciale di Gorizia, *Annali di storia isontina*, Gorica 1994, str. 87 in 123. Naslovnica novomeškega rokopisa Guglielmijeve skladbe »Duetto / Offertorio in Es / a 2 Voci ed Basso oblig. / con 2 Violini dup. / 2 Clarinetti in B. / 2 Corni in Dis / Viola / Fagotto ed Basso / Comp. dal Sig. Guglielmi / P. Hilarius Wutti / [1]833« je razen po vsebini zapisa povsem enaka naslovnici Rossinijevega ofertorija v istem arhivu (Nf, Ms. mus. 257), ki ga sezname Rossinijevih cerkvenih skladb ne navajajo in je zelo verjetno kontrafaktura (»Lauda Sion / Offertorio Aria / Soprano solo ed Organo oblig. / Musica dal Sig. Rossini / P. Hilarius Wutti [1]833«). Tudi zasedba Guglielmijevega ofertorija je takšna, da bi bila skladba lahko prepis katerega od opernih duetov Pietra Guglielmija za cerkveno rabo.

<sup>61</sup> Nf, Ms. mus. 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 243, 266, 388, 436 in 437; Lf, brez. sign.

<sup>62</sup> Ms, Ms. mus. 46, 63, 89 in 106; Nf, Ms. mus. 259.

<sup>63</sup> Co, Ms. mus. 6, 7, 8, 9a, 9b, 9c in 10.

<sup>64</sup> Ms, Ms. mus. 46.

<sup>65</sup> Danilo Pokorn, Glasbena zbirka opatijske cerkve sv. Danijela v Celju, *Muzikološki zbornik XXV* (1989), str. 112.

cerkvenih del ne navajajo. Obojih je z avtorstvom katerega od italijanskih skladateljev v obravnavanih arhivih – kot je mogoče ugotoviti in domnevati – trideset, od tega le šest izven Celja. Poleg že omenjenega nemškega ofertorija Luigija Cherubinija (v Mariboru) še: tercet *Non est inventus similis* in kvartet *Tantum ergo* Napolitanca Antonia Sacchinija (na Ptujju in pri ljubljanskih frančiškanih); ofertorij *Lauda Sion* Gioachina Rossinija (pri novomeških frančiškanih); ter gradual *Cantate Domino* istega skladatelja (v ljubljanski stolnici), gradual *Mater amata* nekega »Sig. Peer[a]«, najbrž Ferdinanda Paëra, in ofertorij *Lauda Sion* Antonija Salierija (oba na Ptujju).<sup>66</sup> Zadnji trije skladatelji so poleg Domenica Cimarose, Maura Giulianija, Wencellaja Nasolinija, Giuseppa Scolarija in Vittoria Trenta tudi avtorji vseh preostalih »italijanskih kontrafaktur« v celjski opatijski cerkvi, od katerih je le šest takšnih, ki niso rokopisi Benedikta Sluge.<sup>67</sup> Tako kot še operna arija z besedilom *Pange lingua* Vincenta Martina y Solerja,<sup>68</sup> italijaniziranega Španca, ki je največje uspehe želel z uprizoritvijo svojih oper v dunajskem *Hoftheatru* v letih med 1785 in 1787.

Zanimivo je, da več rokopisov Benedikta Sluge s priredbami opernih spevov za cerkev vsebuje pečat nekdanjega jezuitskega kolegija v Gorici, kjer je nasploh ohranjenih precej odlomkov operne glasbe italijanskih skladateljev kot so Cimarosa, Paër, Cherubini, Rossini, Trenta idr.<sup>69</sup> Med omenjenimi rokopisi s pečatom goriškega kolegija so tudi prepisi spevov Cherubinija in Rossinija, ki so zagotovo nastali vsaj nekaj let po razpustitvi te ustanove leta 1773, kar lahko pomeni, kot je domneval Danilo Pokorn, »da je hkrati z muzikalijami prišlo iz Gorice tudi nekaj notnega papirja, ki je bil nato uporabljen v Celju«. Vsekakor so tesnejše vezi med Gorico in Celjem obstajale vsaj na cerkvenopravni ravni do konca osemdesetih let 18. stoletja, ko je Celje po novi ureditvi škofijskih meja prešlo iz goriške v lavantinsko škofijo. Ni pa znano, »kdaj, kako in po čigavi zaslugi [bi goriški del celjske zbirke lahko] prispel s Primorskega na Štajersko«. <sup>70</sup> Morda je ključna oseba za to bil prav Benedikt Sluga (ok. 1745–1834), doma iz Žabnice na Koroškem, za katerega še ni znano, kje je prebil svoja študijska leta do prihoda v Celje pred letom 1777, ko je tu že opravljal poklic učitelja. Brez dvoma pa lahko o njem že zdaj z gotovostjo trdimo, da je bil glasbenik, ki mu italijanska (operna) glasba ni bila tuja, niti takrat precej razširjena praksa podpisovanja opernih melodij s cerkvenimi besedili.

Priredbe odlomkov iz oper vsebuje tudi slavnostna maša v d-molu Vincenza Righinija, namestnika kapelnika v dunajski *Hofoperi* med Salierijevim obiskom Pariza in pozneje dvornega kapelnika v Berlinu. Maša je nastala leta 1790 za kronanje Leopolda II. v Frankfurtu in je bila še nekaj desetletij zatem zelo priljubljena na širšem območju Srednje Evrope, kljub svoji zahtevnosti za izvajalce. Pri nas jo iz tistega časa hranijo kar tri zbirke muzikalij: v Mariboru, Ljubljani in na Ptujju.<sup>71</sup>

Presenetljivo malo skladb v obravnavanih arhivih je tudi delo skladateljev dveh pomembnih glasbenih središč 18. stoletja, Mannheima in Dresdna. Podobno velja za skladbe

<sup>66</sup> Pž, Ms. mus. 187 in 270; Lf, brez sign.; Nf, Ms. mus. 257; Ls, A Var 15.

<sup>67</sup> Co, Ms. mus. 25, 66, 70, 71, 91 in 93.

<sup>68</sup> Co, Ms. mus. 52b.

<sup>69</sup> Alessandro Arbo, *Manoscritti musicali conservati all'istituto di Musica di Gorizia, Studi Goriziani* 70 (1989), str. 21 in 23; isti, *I fondi musicali dell'archivio storico provinciale di Gorizia*, str. 78, 95, 101 in 123.

<sup>70</sup> Danilo Pokorn, nav. delo, str. 108.

<sup>71</sup> Lng, brez sign.; Ms, Ms. mus. 105; Pž, Ms. mus. 71 in 166.

na Esterhazyjevem dvoru zaposlenih glasbenikov, z izjemno Haydnovih, ter za cerkvena dela skladateljev, ki so delovali v nekaterih geografsko in kulturno sorazmerno bližnjih deželah: na Madžarskem, Slovaškem, v zdajšnji poljski Šleziji in Švici. Od zadnjih je poleg že omenjene zbirke cerkvenih skladb Franza Meyerja von Schauenseeja iz leta 1752 pri nas ohranjen le še okoli sto let mlajši in najverjetneje iz češke prinesen rokopis arije *Ave maris stella* Carla Greitha,<sup>72</sup> glasbenika iz St. Gallna. Prav tako v stolnici ohranjena sta tudi ofertorij Franza Limmerja,<sup>73</sup> nekdanjega vodje nemškega gledališča in pozneje kapelnika katedrale v Temišvaru ter skladatelja »avstrijske tradicije simfonične cerkvene glasbe«,<sup>74</sup> in gradual enega od obeh Licklov: Karla Georga ali njegovega očeta Johanna Georga, od katerega je v celjski opatijski cerkvi še tisk dvojih lavretanskih litanij iz leta 1812, z navedbo avtorja na naslovnici kot »Cathedralis Ecclesiae Quinqueecclesiensis [Pécs] Chori Regentum«.<sup>75</sup> V Celju ohranjen je tudi prepis triglasne nemške *pastorale* Johanna Evangelista Fussa (ali Fuzsa), pianista, živečega med Bratislavo, Dunajem in Budimpešto, ter skladatelja številnih posvetnih skladb, razširjenih predvsem v ogrskem delu nekdanje habsburške monarhije. Vanj sta na prelomu 18. v 19. stoletje sodili tudi mesti Varaždin in Eger, ko sta v njiju delovala Leopold Ebner, varaždinski učitelj in organist pri sv. Nikolaju ter avtor štirih v Celju ohranjenih cerkvenih skladb (ofertorja, dveh maš in *Tantum erga*), in Andras Zsaskovszky, »Schulmeister« v slovaškem Egru, od katerega se je na Ptujju ohranil tisk maše v A-duru op. 10.<sup>76</sup>

Med skladatelji, ki so dlje ali vsaj krajši čas službovali pri ogrski družini Esterhazy v Eisenstadtu, so poleg Haydna še vsaj trije, katerih cerkvena dela so se ohranila tudi v naših arhivih (v Ljubljani, Celju, Mariboru, Novem mestu in na Ptujju).<sup>77</sup> Ta so: maša v C-duru Christopha Sonnleithnerja iz Szegeda na Madžarskem in več let odvetnika na Esterhazyjevem dvoru; tri maše eisenstadtskega organista Franza Nikolausa Novotnija, po besedah Dlabáča (1812) mojstra »kratkih in dobrih cerkvenih kompozicij«; ter tri maše, ofertorij in gradual Johanna Nepomuka Hummla, nadarjenega pianista iz Bratislave in učenca več vodilnih glasbenih osebnosti na Dunaju ob koncu 18. stoletja, ki je bil mesto koncertnega mojstra v Eisenstadtu prisiljen zapustiti zaradi prekupčevanja s še neobjavljenimi rokopisi Haydnovih del brez vednosti njihovega lastnika Nikolaja Esterhazyja. Če lahko k skladbam nekdanjih Esterhazyjevih glasbenikov prištejemo tudi v Novem mestu in na Ptujju ohranjene lavretanske litanije in gradual skladatelja Wernerja, za zdaj še ni znano.<sup>78</sup>

Avtorji dvainštiridesetih cerkvenih skladb pri nas pa so skladatelji treh relativno samosvojih glasbenih produkcij 18. in 19. stoletja: mannheimske, dresdenske in šlezijske s središčem v Breslauu, ki so prav tako kot eisenstadtska pomembneje prispevale k raznolikosti cerkvene glasbe v tem obdobju. Skladbe dresdenskih skladateljev so: arija za bas

<sup>72</sup> Ls, A Gr 25.

<sup>73</sup> Ls, brez sign.

<sup>74</sup> Ludwig Finscher, Limmer, Franz, egentl. Franciscus Seraphinus, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil* 11, stolpec 134.

<sup>75</sup> Ls, A Mot 35; Co, brez sign.

<sup>76</sup> Co, Ms. mus. 19, 20a, 20b in 20c; Pž, Ms. mus. 12.

<sup>77</sup> Ls, AM 117, 202 in 242; Ls, A Of 38; Co, Ms. mus. 68; Nf, Ms. mus. 126; Ms, Ms. mus. 68, 90, 109, 171, 173, 205 in 206; Pž, Ms. mus. 46, 51, 54, 105, 111, 164 in 360.

<sup>78</sup> Podrobneje o tem v prvem delu razprave: R. Škrjanc, Prispevek k poznavanju repertoarja starejših muzikalij cerkvene glasbe v Sloveniji (gl. op. 1), str. 152–153.

in veliki orkester, maša, himna, motet in *Te Deum* treh kapelnikov dresdenskega dvora: Josepha Schusterja, učenca Padra Martinija in tesnega prijatelja Johana Adolpha Hasseja, ter Johanna Gottlieba Naumanna in Carla Gottlieba Reissigerja. Razen arije, ki je v Celju in je zelo verjetno »prepis« katerega od Schusterjevih posvetnih spevov za cerkveno rabo, so vse preostale skladbe dresdenskih skladateljev v arhivu mariborske stolnice;<sup>79</sup> tako kot še en *Te Deum* (op. 19)<sup>80</sup> v Dresdnu izšolanega skladatelja Augusta Bergta, vendar »manj zahtevne cerkvene glasbene smeri [...] namenjene širšemu sloju vernikov«.<sup>81</sup> Dela v Breslauu delujočih skladateljev so: velikonočna maša v D-duru organista Johanna Georga Hoffmanna (ohranjena v ljubljanski stolnici),<sup>82</sup> dve maši (v C-duru in a-molu) kapelnika breslauske katedrale Bernharda Hahna (obe maši sta v ljubljanski stolnici, maša v a-molu pa tudi v Mariboru);<sup>83</sup> ter pet maš, *Regina coeli*, himna, ofertorij, zbor, večernice in dva graduala Hahnovega predhodnika na mestu kapelnika v katedrali Josepha Ignaza Schnabla. Kar deset od dvanajstih različnih Schnablovih skladb pri nas je v arhivu mariborske stolnice, štiri pa se nahajajo še v ljubljanski stolnici, novomeškem kapitlju in pri sv. Juriju na Ptujju.<sup>84</sup> Sodeč po zapisu na naslovnici ofertorija *Beata viscera Mariae* op. 1, ohranjenega pri frančiškanih v Ljubljani, je tudi ta skladba nastala pod roko enega od šlezijjskih glasbenikov, nekega Wilhelma Neumanna.

Cerkvena dela z »mannheimsko šolo« povezanih skladateljev so v obravnavanih arhivih le maša Antona Johanna Filsa ter rekviem in štiri maše Georga Josepha Voglerja.<sup>85</sup> Filsova in ena od Voglerjevih maš sta v arhivu frančiškanskega samostana v Novem mestu, vse preostale skladbe so v Mariboru.<sup>86</sup> Poleg teh je pri nas ohranjenih še nekaj cerkvenih del skladateljev, ki niso bili neposredno udeleženi pri glasbenem ustvarjanju na nekdanjem palatinskem dvoru, so pa bili njeni – sicer bolj ali manj umetniško šibki – sledniki. Te skladbe so: dve maši v ljubljanski in mariborski stolnici Jacoba Gottfrieda Webra (rojenga v Mannheimu, a že po preselitvi palatinskega dvora skupaj z glasbeniki v München, in skladatelja pretežno porabne cerkvene glasbe ali t.i. *Gebrauch-Messen*, kakršni sta tudi obe njegovi pri nas ohranjeni maši iz petih himen z latinskim in alternativnim nemškim besedilom); dva graduala in marijanska antifona v Mariboru in Novem mestu, ki so najbrž kontrafakture glasbe Franza Antona Pfeifferja (skladatelja inštrumentalnih del, izšolanega v Mannheimu in po letu 1778 dvornega fagotista v Mainzu);<sup>87</sup> ter še trinajst skladb Petra von Winterja (kapelnika na palatinskem dvoru v Münchnu po letu 1798 in – bolj kot skladateljsko – uspešnega

<sup>79</sup> Ms, Ms. mus. 48, 99, 100, 137 in 139; Co, Ms. mus. 90.

<sup>80</sup> Ms, Ms. mus. 110.

<sup>81</sup> Michael Breugst, Bergt, (Christian Gottlob) August, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil 2*, stolpca 1290–1291.

<sup>82</sup> Ls, AM 111.

<sup>83</sup> Ls, AM 94 in 95; Ms, Ms. mus. 170.

<sup>84</sup> Ms, Ms. mus. 15, 134, 223, 224, 225, 226, 227, 228 in 229; Ls, AM 275 in A Gr 56; Nk, M. 84; Pž, Ms. mus. 413.

<sup>85</sup> Jochen Reutter, *Die Kirchenmusik am Mannheimer Hof, Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*, Mannheim, Palatinum, 1992, str. 108–111; isti, *Kirchenmusik am Mannheimer Hof und sinfonischer Kirchenstil, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 78* (1994), str. 63–82.

<sup>86</sup> Nf, Ms. mus. 128 in 423; Ms, Ms. mus. 65, 130 in 238.

<sup>87</sup> Ls, AM 299; Ms, Ms. Mus. 27.

glasbenika pri »pridobivanju uradnih nazivov in priznanj«<sup>88</sup>). Med Winterjevimi skladbami pri nas je vsaj tercet *Surrexit sicut dixit* zagotovo kontrafaktura, arija in duet *Haec dies* pa sta precej verjetno tudi. Vse tri skladbe so ohranjene v Celju kot rokopisi Benedikta Sluge. Tu je še rokopis Winterjevega ofertorija *Ave Jesu Rex*, vendar napisan z drugačno pisavo, preostale njegove skladbe so v Mariboru in Ljubljani.<sup>89</sup>

Precej večji delež obravnavanega gradiva zavzemajo dela čeških in zlasti avstrijskih mojstrov, aktivnih v drugi polovici 18. in prvi polovici 19. stoletja. Ob še vedno številnih skladbah južnonemških skladateljev ta dela v repertoarju, mlajšem od šestdesetih let 18. stoletja, pri nas celo občutno prevladujejo. Za razliko od starejših muzikalij, ki so večinoma tiski z Bavarskega, so muzikalije avstrijskih in čeških glasbenikov, vsaj do začetka 19. stoletja, skoraj izključno rokopisi. Oboje je značilna lastnost tudi več drugih notnih zbirk na nekdanjem območju habsburške monarhije in je posledica že omenjenega izoblikovanja »mreže« manjših glasbenih središč pri župnijskih in samostanskih cerkvah med dvajsetimi in štiridesetimi leti 18. stoletja »po vsej širini« tega območja ter vznika lokalne glasbene produkcije v teh središčih. Za tedanjo Kranjsko in Štajersko sta tako – poleg ptujske župnijske cerkve, ki naj bi »obsežnejšo glasbeno kapelo [...] imela že v začetku 17. stoletja«<sup>90</sup> – prav od dvajsetih in tridesetih let 18. stoletja dalje znani še vsaj dve »prizorišči« v malomestnih župnijskih cerkvah, kjer so skoraj zagotovo izvajali ne samo preprostejša vokalna dela s spremljavo orgel ter trobent in pavk ob večjih cerkvenih slavjih, kot je bila praksa že v 17. stoletju, temveč tudi izvajalsko bogatejše cerkvene skladbe z violinisti in pevsкими solisti. V Celju o tem pričajo zabeleške nakupov dveh augsburških notnih tiskov leta 1736 in enega morda že šest let prej za kor sv. Daniela;<sup>91</sup> za Kamnik pa ustanovna listina beneficija iz leta 1728 (t.i. »Vodnigiane«), ki je naročala, naj plačilo za opravljeno bogoslužje poleg ostalega cerkvenega osebja prejmejo še »D.D. Ludirector, et Organista pro officio et musica suum florenum [...], Ludimagister, vel Organista pro missa privata« in več drugih glasbenikov (»Pueris musicis«),<sup>92</sup> predvsem pa ustanovitev glasbene bratovščine sv. Cecilije leta 1731, ki je na leto darovala čez trideset vokalno-instrumentalnih maš v župnijski cerkvi na Šutni.<sup>93</sup> V njej je kot »Schulmeister« (tj. kot organist, *regens chori*, učitelj in cerkovnik obenem) služboval Jakob Francišek Zupan, zelo tipičen predstavnik župnijske glasbene prakse na katoliškem območju Srednje Evrope v drugi polovici 18. stoletja. Da je bila takšna praksa aktualna tudi v Ljubljani – upravnem središču vojvodine Kranjske, a na sredini 18. stoletja še vedno sorazmerno majhnem mestu z večinskim obrtniško-kmečkim prebivalstvom, katerega število je takrat, denimo, le za

<sup>88</sup> Anna Amalie Albert, Paul Corneilson, Winter [von Winter], Peter, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 27, 2. izdaja, London, Macmillan Publishers Limited, 2001, str. 439–441.

<sup>89</sup> Co, Ms. mus. 101, 102/1, 102/2, 102/3, 103/1, 103/2 in 104; Ls, brez sign.; Ls, A Of 68 in A Mot 84; Ms, Ms. mus. 9, 30, 32, 50 in 84.

<sup>90</sup> Janez Höfler, *Tokovi glasbene kulture na Slovenskem od začetkov do 19. stoletja*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1970, str. 49.

<sup>91</sup> Podrobneje o tem v prvem delu prispevka (gl. op. 1).

<sup>92</sup> V NŠAL je ohranjen poznejši prepis (iz leta 1805) izvirnega ustanovnega pisma: »Erectio Beneficii Manemissariotus In Matrice Ecclesia B:M:V: Civitatis Stain per me Lucan Vodnig Presbyteren facta die 18. Octob. Anno 1728« (ŠAL/Ž, Kamnik, f. 111).

<sup>93</sup> Radovan Škrjanc, Novo o Akademskem združenju sv. Cecilije v Kamniku, *Muzikološki zbornik* 37 (2001), str. 51–66.



dvakrat presega število prebivalcev Kamnika in obenem niti za polovico števila sedežev dvornega gledališča v Mannheimu<sup>94</sup> – potrjuje seznam muzikalij, ki so bile Ljubljčanom na voljo pri Prombergerju leta 1776. Takšnim muzikalijam vsaj podobne pa bržkone tudi že prej, kar lahko dokazuje že omenjeni primerek »podeželjskega« dela Rathgeberjevih maš op. 12 v Narodni in univerzitetni knjižnici, kolikor je tja zašel iz katere od ljubljanskih cerkva, precej verjetno iz šentjakobske ob nekdanjem jezuitskem kolegiju,<sup>95</sup> čigar glasbena kapela je »glede obsega [dosegla] najvišjo raven okrog leta 1730«;<sup>96</sup> v istem času, ko se je tudi »obseg [že obstoječe kapele v ljubljanski stolnici] zaradi ugodnih okoliščin [sredstev iz Herbersteinovega fonda po letu 1728] temeljito spremenil in povečal.«<sup>97</sup>

Nedvomno pa je o obstoju glasbene kapele pri frančiškanih v Novem mestu že vsaj od petdesetih let 18. stoletja dalje mogoče govorit prav na podlagi več tu ohranjenih tiskov bavarskih mojstrov iz tega obdobja. Skupaj z rokopisi frančiškanske tradicije – važne predhodnice bavarske (pretežno benediktinske in avguštinske) skladateljske prakse<sup>98</sup> – so bili ti tiski glavnina repertoarja novomeških redovnikov še vsaj desetletje potem, ter na splošno vzor za lastno ustvarjanje številnim samostanskim in župnijskim glasbenikom v vsej Srednji Evropi; že zelo zgodaj tudi avstrijskim in češkim, ki pa so, kakor kažejo viri, v istem času izoblikovali še svojo lastno tradicijo božične cerkvene glasbe (ali t.i. *pastorell*), ki je bila, kot pravi Otto Biba, »vedno pokrajinsko naravna«,<sup>99</sup> pač zaradi prevzemanja folklornih elementov lokalnih pastirskih pesmi in uspavank, in za katero je v slogovnem pogledu, po besedah Jiříja Berkovca, nasploh značilno vpletanje »rustikalnih prvin ljudske glasbe«.<sup>100</sup> Imena čeških mojstrov, ki so pomembneje prispevali v izročilo takšnih *pastorell* (v ljudskem ali latinskem jeziku), je mogoče zaslediti tudi na več muzikalijah obeh novomeških in drugih notnih zbirk v Sloveniji. Med temi glasbeniki – večina je bila župnijskih in samostanskih – velja najprej omeniti Jiříja Ignáca Linka, organista in učitelja v rodnem Bakovu nad Jizerom ter avtorja več kot trideset ohranjenih čeških *pastorell*,<sup>101</sup> od katerega sta v Novem mestu ena maša in rekviem; ter leto ali dve starejšega Franza Josefa Oehlschlägla, bolj znanega kot p. Johanna Loheliusa (premonstrata v Strahovu), od katerega se je v ljubljanski stolnici ohranil latinski ofertorij; in Johanna Karla Loosa, organista in učitelja pri jezuitih v Tuchoměřicah ter skladatelja prve opere v češčini s tematiko iz življenja vaških rokodelcev na način baročne alegorije, za katero je neposreden vzor – podobno kot pri Zupanovem *Belinu*<sup>102</sup> – treba

<sup>94</sup> Vlado Valenčič, Prebivalstvo kamniškega področja skozi tri stoletja, *Kamniški zbornik* IV (1958); Paul Corneilson, Mannheim, *The New Grove Dictionary of Opera*, London 1992.

<sup>95</sup> Janez Höfler, Ivan Klemenčič, *Glasbeni rokopisi in tiski na Slovenskem do leta 1800. Katalog*, Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica, 1967, str. 7.

<sup>96</sup> Janez Höfler, *Tokovi glasbene kulture na Slovenskem od začetkov do 19. stoletja*, str. 57–58.

<sup>97</sup> Nav. delo, str. 50.

<sup>98</sup> Več o frančiškanski maši kot predhodnici južnonemške *misse ruralis* v razpravi: Wilfried Dotzauer, *Die Kirchenmusikalischen Werke Johann Valentin Rathgebers* (gl. op. 16).

<sup>99</sup> Otto Bibba, *Süddeutsche Weihnachtsmusik*, *Musica sacra* 97 (1977), str. 412.

<sup>100</sup> Jiří Berkovec, *České pastorely*, Praga, Supraphon, 1987.

<sup>101</sup> Nav. delo, str. 247–250.

<sup>102</sup> Rudolf Flotzinger, Zu den Anfängen des slowenischen Musiktheaters, *Slovenska opera v evropskem prostoru. Zbornik referatov Simpozija 20. – 21. oktobra 1982 v Ljubljani*, Ljubljana, Muzikološki inštitut ZRC SAZU, 1982, str. 29–34.

iskati v tedanjih jezuitskih šolskih igrah.<sup>103</sup> Njegovi sta maša v novomeškem frančiškanskem samostanu in ofertorij v ljubljanski stolnici. Še bolj plodovit skladatelj češke božične glasbe je bil Jakub Jan Ryba, za generacijo mlajši učitelj in vodja kora v Rožmitálu pod Tremšinem, čigar v Mariboru ohranjena zbirka solističnih spevov je eden redkih primerov tiska skladb župnijskih glasbenikov z območja Češke na prelomu 18. in 19. stoletja.<sup>104</sup>

Od čeških župnijskih skladateljev je v ljubljanski stolnici ohranjenih še šest uglasbitev mašnega ordinarija: po ena Jana Martina Kholá (organista v Plznu) in Johanna Nepomuka Maxanta (učitelja in vodje kora v Dívčicah) ter štiri Johanna Nepomuka Vocta (*regensa chori* pri sv. Niklasu v Českých Budějovicah), od katerih sta dve tudi v Celju in ena v Mariboru.<sup>105</sup> Na Ptujju je ohranjena še uglasbitev štirih besedil za procesijo nekega Przibile, po Eitnerju češkega komponista in po letu 1786 glasbenika na kora v Raudnitzerju (Roudnicah nad Labem); pri novomeških frančiškanih pa fragment tiska nemške maše (»Auf den Text / Gott! auf dein Wort erscheinen wir. / Für Kirchen auf dem Lande«) Wenzla Wawre, prav tako Čeha, ki je v letih med 1797 in 1843 orglal pri benediktincih v Kremsmünstru.<sup>106</sup>

Od skupno osemintrideset skladateljev, ki so bili češkega rodu, ter še sedmih, za katere po zdaj dostopnih podatkih tega ni mogoče z gotovostjo trditi (tj. za Binterja [najbrž Augusta Sigismunda Binderja], Fischerja, Simona Höplerja, Wenzla Kolečka, Donata Müllerja, Novotneka in Bernarda Voitla), je kar petnajst takšnih, katerih dela so prav tako ohranjena tudi v Sloveniji in sodijo v t.i. »češko glasbeno emigracijo« – značilen srednjeevropski fenomen 18. in 19. stoletja.<sup>107</sup> Poleg že omenjenega Wawre ter Planiczkega, Novotnega in Filsa so to še: Franz Hanisch (oboist dvorne kapele v Regensburgu, od katerega se je v Mariboru nepopolno ohranilo nekaj glasov *Te Deuma*); Pavel Mašek (mlajši brat Vincenca Maška in učitelj klavirja na Dunaju, od katerega sta v ljubljanski stolnici dve cerkveni ariji);<sup>108</sup> Wenzel Müller (eden vodilnih glasbenikov t.i. dunajskega *Volkstheatra* v začetku 19. stoletja, ki je morda res skladatelj na Ptujju ohranjenega moteta *Exaudi me tu Domine* ter še dveh arij in ofertorija v Celju, najbrž kontrafaktor v prepisu Benedikta Sluge);<sup>109</sup> Venceslav Pichl (za časa življenja zelo cenjen glasbenik na Dunaju, v Dittersdorfu, Petrogradu, Milanu in drugje

<sup>103</sup> Michaela Freemanová, Loos, Karel, *The New Grove Dictionary of Opera*, <http://nukweb.nuk.uni-lj.si:2151>.

<sup>104</sup> Nf, Ms. mus. 127 in 130; Nk, Ms. mus. 26; Ms, Ms. mus. 217; Ls, A Of 52 in 53.

<sup>105</sup> Ls, AM 134, 169, 308, 309, 310 in 324; Co, brez sign.; Ms, Ms. mus. 240.

<sup>106</sup> Nf, T. 359; Pž, Ms. mus. 290.

<sup>107</sup> Sterling E. Murray, Bohemian musicians in South German »Hofkapellen« during the late 18<sup>th</sup> century, *Hudebni veda XV/2* (1978), str. 153–73.

<sup>108</sup> Ms, Ms. mus. 45; Ls, A Var 15.

<sup>109</sup> Težavi pri ugotavljanju avtorstva navedenih skladb sta naslednji: 1. na Ptujju ohranjeni prepis moteta *Exaudi me tu Domine* (Pž, Ms. mus. 286), ki je bil v lasti nekega »Nedwed[a]«, morda tudi kopista rokopisa, in v katerem je kot avtor skladbe naveden »Wenzel Müller«, je namreč ista skladba kot ofertorij v novomeškem frančiškanskem samostanu, ki je tu ohranjena kot prepis p. Inocenca Gnidovca z navedbo le priimka avtorja skladbe. Le z »Müller« je avtorstvo te skladbe označeno še v dveh rokopisih na Češkem, ki pa ju seznam RISM (A/II 550.245.645 in 550.503.566) navaja pri delih Donata Müllerja; enako kot še en prepis skladbe na Slovaškem, ki vsebuje zapis »Authore D. Müller« (A/II 570.000.405). 2. Tudi vse v tri v Celju ohranjene skladbe, ki so prepisi Benedikta Sluge, vsebujejo le navedbo priimka njihovega avtorja (»Müller«). Zato avtorstvo teh skladb ni povsem gotovo.

v Evropi, od katerega sta se v ljubljanski stolnici ohranila prepisa dveh ofertorijev); Franz Xaver Pokorny (v Mannheimu izšolani skladatelj in nato kapelnik v bavarskem Wallersteinu in Regensburgu, ki je avtor v Celju in Novem mestu ohranjene *Misse Pro Diebus Dominicis*); ter Benedikt Emanuel Schak (tesen Mozartov prijatelj in nekaj časa član Schikanederjevih operistov na Dunaju, od katerega je v ljubljanski stolnici ohranjena *Missa brevis ex E*) in Joseph Tribensee (prav tako z dunajsko opero tesneje povezan glasbenik, tudi oboist v premieri Mozartove *Zauberflöte* v Theatru auf der Wieden, ki je avtor dveh v Mariboru in na Ptujju ohranjenih *Tantum ergo*).<sup>110</sup>

Med češkimi skladatelji, ki so večji del svojega življenja prebili na tujem in katerih dela so se ohranila tudi v katerem od slovenskih arhivov, velja posebej omeniti še tri: Johanna Baptista Vanhala, enega od vodilnih glasbenikov v Avstriji iz druge polovice 18. stoletja in avtorja tudi več v Celju, Ljubljani, Novem mestu in na Ptujju ohranjenih cerkvenih skladb: štirih ofertorijev, latinske arije, lavretanskih litanij, rekvijema in štirih maš, med njimi ene v obliki tiska dunajskega založnika Steinerja;<sup>111</sup> ter Leopolda Janso in Roberta Führerja, ki sta nekaj časa zavzemala vidnejši mesti v glasbenem življenju obeh »prestolnic« avstrijskega dela habsburške monarhije: Jansa na Dunaju kot glasbeni direktor univerze in profesor na konzervatoriju (od njega sta pri nas ohranjena dva ofertorija, oba v Mariboru, eden tudi na Ptujju),<sup>112</sup> Führer pa sprva kot organist in pozneje kapelnik sv. Vita v Pragi, najpomembnejše cerkvene glasbene pozicije na Češkem. Od okoli štiristo cerkvenih skladb, ki jih je Führer zložil še v Pragi ali pa pozneje za katero od cerkva v Avstriji in na Bavarskem, kjer je po odpustitvi iz sv. Vita prebil preostanek življenja, pogosto na robu eksistence, je pri nas ohranjenih sedem maš zelo različne zahtevnosti. Na eni strani gre za dela večjih dimenzij in na sploh bolj »velikopoteznega skladateljskega zamaha«, tako glede obsega in kompleksnosti glasbenega stavka kakor tudi izvajalske zasedbe, kot na primer v *Fest Messe in C* za štiri soliste, zbor in simfonično zasedeni orkester, katere prepis je tudi v mariborski stolnici; po drugi strani pa za skladbe, z oznako »Landmesse« ali brez, ki so primerne za izvajanje »z manjšimi, nepoklicnimi cerkvenimi glasbenimi ansambli« in so zato precej bolj skromne in preproste v svoji »kompozicijski gesti«. Takšnih je vsaj pet od omenjenih sedmih Führerjevih maš pri nas (*Missa ex D* v Celju je ohranjena le fragmentarno), med katerimi po svoji »porabni nezahtevnosti« izstopata zlasti na Ptujju ohranjena (podeželska) maša v C-duru in maša v G-duru pri ljubljanskih frančiškanih z le nekaj taktov dolgimi stavki ordinarija za štiri pevce in orgle.<sup>114</sup>

Podobna »dvoizraznost«, ki močno spominja na cerkveni opus pri nas aktivnega Leopolda Ferdinanda Schwerdta, je lastnost skladateljskega dela še enega od kapelnikov pri sv. Vitu, Františka Xaverja Brixija, od katerega so se v novomeškem frančiškanskem samostanu v celoti ohranile le vokalno-instrumentalne *Vespere de Dominica, vel Confessore*

<sup>110</sup> Ls, A Of 56 in 69; Ls, AM 321; Nf, Ms. mus. 125; Co, brez sign.; Ms, Ms. mus. 236; Pž, Ms. mus. 224.

<sup>111</sup> Co, Ms. mus. 94, 95, 96, 97, 98/1 in 98/2; Nk, Ms. mus. 52; Nk, M. 53; Nf, Ms. mus. 148 in 464; Pž, Ms. mus. 180 in 279.

<sup>112</sup> Ms, Ms. mus. 17 in 39; Pž, Ms. mus. 106.

<sup>113</sup> Klaus-Peter Koch, Führer, Robert (Johann Nepomuk), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil 7*, stolpec 254.

<sup>114</sup> Co, Ms. mus. 23; Lf, brez sign.; Ms, Ms. mus. 54; Pž, Ms. mus. 154, 158 in 159.

ter fragmenti dveh maš *solemnis* in ovitek *Misse ex D.*<sup>115</sup> Tudi od treh naslednikov Brixija na koru sv. Vita v Pragi je v naših arhivih le malo skladb: kratka maša v B-duru Johanna Antonina Koželuha, dve še krajši maši Johanna Nepomuka Škroupa, natisnjeni leta 1865 v Pragi (vse tri maše so v ljubljanski stolnici), ter *Ave Maria* Jana Nepomuka Vitaška (pri ljubljanskih frančiškanih).<sup>116</sup>

Nasploh je glede prisotnosti »čeških muzikalij« pri nas značilna precejšnja »razredčenost« števila skladb v primerjavi s številom skladateljev, saj sta od večine – sicer številnih – čeških avtorjev v naših zbirkah le po ena ali dve skladbi. To spet najbrž potrjuje domnevo o bolj posamičnem kot pa »sistemskem« nabavljanju takšnih muzikalij, podobno kot pri muzikalijah italijanskih avtorjev. Le po ena skladba je pri nas ohranjena še od osmih skladateljev češkega rodu: maša v D-duru Karla Františka Pitscha (direktorja praške orgelske šole); maša v d-molu Wenzla Emanuela Horaka (učitelja na isti šoli); gradual *Justus ut palma* Josepha Gellerta; slavnostni ofertorij *Eja mortales* p. Augustina Schenkirza (vodje kora v praškem samostanu Emanuel po letu 1764, tudi učitelja pozneje pri nas delujočega Franca Benedikta Dussika); gradual *Cantemus Deo* Wenzla Johanna Trnke; ter maša v d-molu op. 7 Františka Škroupa (operista v praškem Stanovskem gledališču); razen zadnje skladbe, ki je pri sv. Juriju na Ptujju, so vse preostale v ljubljanski stolnici.<sup>117</sup> V Mariboru sta med muzikalijami čeških avtorjev še dva *Tantum ergo* Franza Konrada Bartla ter v Pragi natisnjeni slavnostni maši Alexa Vincenza Parzizka (direktorja praške normalke), od katerega sta se v Celju ohranili še ena maša in *Regina coeli*. Enako število skladb (4 maše) je v naših arhivih tudi od patra Kajetana Vogla (servita in pozneje nemškega pridigarja pri sv. Trojici v Pragi ter izjemno priljubljenega skladatelja cerkvene glasbe na Češkem ob koncu 18. stoletja),<sup>118</sup> precej več pa od Vincenca Maška, učenca Mozartovega prijatelja Františka Xaverja Duška ter evropsko uspešnega glasbenika in enega od najpomembnejših osebnosti glasbenega življenja v Pragi na prehodu iz 18. v 19. stoletje. Razen *Ave Marie*, ki je v Novem mestu, so vse preostale njegove skladbe pri nas v Ljubljani: pet maš, trije ofertoriji ter po en gradual, *Pange lingua* in *Te Deum*; nekaj je tudi predelav z oznakami »für sämtliche Kirchen« ter »neu instrumentiert und abgekürzt [...] für eines kleines Orchester [...] von seinem Söhne Caspar Maschek«.<sup>119</sup>

Prav prihod Gašperja Maška v Ljubljano leta 1820 je nedvomno tudi glavni razlog za navzočnost večjega števila skladb njegovega očeta pri nas. Podobno velja za več mlajših muzikalij s češkimi (in nekaj drugimi) avtorji skladb v ljubljanski stolnici, ki so tipsko – tj. po obliki enako, z isto pisavo in na podobnem papirju – izdelani rokopisi iz štiridesetih in petdesetih let 19. stoletja in so k nam zagotovo prišli skupaj z Antonom Foersterjem šele leta 1867.<sup>120</sup> Večina njih na naslovnici vsebuje navedbo cene, na posameznih separatih pa večkrat

<sup>115</sup> Nf, Ms. mus. 129a, 132, 412 in 416.

<sup>116</sup> Ls, AM 140, 254 in 255; Lf, brez sign.

<sup>117</sup> Ls, AM 112 in 214; Ls, A Gr 22 in 59; Ls, A Of 70; Pž, Ms. mus. 14.

<sup>118</sup> Co, Ms. mus. 75, 76 in 99; Ms, Ms. mus. 141, 147 in 235; Ls, AM 297; Nk, Ms. mus. 53 in 54; Nf, Ms. mus. 162.

<sup>119</sup> Nk, Ms. mus. 31; Ls, A Gr 36; Ls, A Var 15; Ls, A Te 15 in 38; Ls, AM 160, 161, 162, 163, 164, 165 in 166.

<sup>120</sup> To dokazuje kar nekaj dejstev: 1. navedbe datumov izvedb skladb v teh rokopisih za Ljubljano, ki so vsi po letu 1867; 2. zapis Senja kot kraja izvedb Estove *Kurze und leichte Pastoral-Messe* (Ls, AM 41) pred ljubljanskimi po letu 1867 (»V Senji. / 26. 12. 1865 / 6. 1 1866 / 2. 2. 1866 / 26. 12.

tudi datum dokončanja muzikalije in zapis »Hoffmann Prag«, kar bi lahko pomenilo, da so bili ti rokopisi ali na prodaj pri znanem trgovcu in založniku muzikalij Janu Hoffmannu<sup>121</sup> v Pragi ali pa so le prepisi njegovih tiskov<sup>122</sup> nekega Josepha Försterja – leta 1858 šolskega ravnatelja v Osenicah na Češkem in zelo verjetno Antonovega sorodnika,<sup>123</sup> ki je poleg tega, da je podpisan na rokopisu (avtografu?) ofertorija *Cantate Domino* istoimenskega skladatelja, podpisan še na skoraj vseh preostalih takšnih rokopisih pri nas,<sup>124</sup> zanimivo da z enakim (kaligrafskim) manuproprijem, kot so omenjene muzikalije tudi izdelane.<sup>125</sup>

Izvor starejših not z deli čeških avtorjev v ljubljanski stolnici je manj gotov. S tem v zvezi so morda pomembne naslednje podrobnosti, ki se dotikajo tudi preostalih nahajališč

---

1866 / 6. 1. 1867 / 2. 2. 1867 / V Lublani. / 25. 12. 1868 (o pūlnočni.) / 27. 12. 1868 (o velké.) / 25. 12. 1869 (o pūlnočni.) / 25. 12. 1869 (razní.) / 6. 1. 1870 (razní.) / 25. 12. 1870 (o pūlnočni.) / 25. 12. 1870 dto. / 25. 12. 1871 (razní.) / 25. 12. 1872 (razní.◊); 3. (pozneje?) dodani ovitek in separati dveh fagotov k prepisu arije *Tanta in solemitate* Josepha M. Wolframa (Ls, A Mot 87), ki so podpisani in napisani s pisavo Antona Foersterja na češkem papirju s pečatom »Zu haben bei Leopold Stösseles, Prag Schmeffelgasse / 5 Kronen / No. 465.«

<sup>121</sup> Zdeněk Culka, Hoffmann, (1) Jan Hoffmann, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 11, str. 584.

<sup>122</sup> Od okoli 2300 tiskov založbe Hoffmann se je pri nas ohranil le en tisk že omenjene maše v d-molu op. 7 Františka Škroupa in sicer na Ptuju (Pž, Ms. mus. 14).

<sup>123</sup> Na naslovnici rokopisa graduala *Justus ut palma* Josepha Gellerta (Ls, A Gr 22) je pod zapisom imena »Jos. Förster« še (poznejši?) pripis »Schulleiter in Osenitz Böhmen / 1858«.

<sup>124</sup> Vseh je štiriindvajset, vsebujejo pa petindvajset različnih skladb: gradual (Ls, A Gr 7: na naslovnici je naveden »Jos. Förster«, na separatih pa je zapis »18. 8. 1853 Hoffmann / Prag«) in dva ofertorija C. L. Drobischa (Ls, A of 14 in 15: na nasl. obeh »Joseph Förster«, na sep. ofertorija s sign. št. 15 »14. 2. 1853 / Hoffmann Prag«); ofertorij J. C. Aiblingerja (Ls, A Mot 1: na nasl. »Joseph Förster«); že omenjeno pastoralno mašo L. B. Esta (na nasl. »Jos. Förster«, na sep. »14. 4 1853 / Hoffmann Prag«); ofertorij Josepha Försterja (Ls, A Of 25: na nasl. je pod avtorjem še enkrat – kot prepisovalec ali lastnik? – naveden »Förster«); gradual C. Geigerja in *Ave maris stella* C. Greitha (Ls, A Gr 25: na nasl. »Förster«); gradual J. Gellerta (Ls, A Gr 22: na nasl. »Jos. Förster«); mašo J. N. Hummla (Ls, AM 117: na nasl. »Förster«); ofertorij J. Janssensa (Ls, A Of 39: na nasl. »Jos. Förster«, na sep. »17. 2. 1854«); ofertorij K. Kempterja (Ls, A Of 40: na nasl. »Josef Förster«); gradual G. Lickla (Ls, A Mot 35: na nasl. »Förster«); gradual F. Mendelssohna (Ls, A Gr 39: na nasl. »Förster«, na sep. »30. 10. 1844«); gradual (Ls, A Gr 41: na nasl. »Jos. Förster«, na sep. »16. 2. 1854 / Hoffmann Prag«) in zbor W. A. Mozarta (Ls, A Mot 52: na nasl. »Jos. Förster«, na sep. »30. 8. 1852 Hoffmann Prag«); mašo K. F. Pitscha (Ls, AM 214: na sep. »16. 9. 1854«); ofertorij J. Preindla (Ls, A Of 58: na nasl. »Jos. Förster«, na sep. »5. 8. 1853 Hoffmann Prag«); Te Deum G. V. Röderja (Ls, Te 23: na nasl. »Förster«, na sep. »18. 10. 1847 / Hoffmann Prag«); ofertorij A. Schmida (Ls, A Of 74: na nasl. »Jos. Förster«); gradual J. I. Schnabla (Ls, A Gr 56: na nasl. »Förster«, na sep. »17. 2. 1847 Nechánský-Breslau«); ofertorij Franza Schuberta (Ls, A Of 77: poleg rokopisnih separatov brez naslovnice je tu tudi Diabellijev tisk skladbe No. 1900); dva ofertorija F. G. Seegnerja (Ls, A Of 65 in 66: na obeh nasl. »Forster«, na sep. obeh ofertorijev »26. 2. 1849 Hoffmann Prag«); cerkveno arijo B. Voitra (Ls, brez sign.: na nasl. »Jos. Förster«, na notranji strani ovitka »30. 9. 1855«); in že omenjeno cerkveno arijo J. M. Wolframa.

<sup>125</sup> Kar bi lahko pomenilo, da se je Joseph Förster poleg s skladanjem in poučevanjem morda preživljal tudi kot kopist za Hoffmannovo trgovino z muzikalijami v Pragi. Negotovost pri takšni domnevi vzbujajo zlasti že omenjeni pripisi »Nechánský-Breslau« v separatih Schnablovega graduala, katerega naslovnica pa nasproti zapisa imena [Josepha] Försterja vsebuje tudi ceno muzikalije »2 fr. cm.«.

s starejšimi »češkimi muzikalijami« pri nas: Od skupno štiriintrideset arhivskih enot, ki vsebujejo enaintrideset različnih cerkvenih skladb dvanajstih čeških skladateljev rojenih pred letom 1750 (pri čemer je skoraj dve tretjini skladb delo treh skladateljev, Brixija, Parzicka in Vanhala), sta le po dve na Ptuju in v Mariboru, preostale so v ljubljanski stolnici, v Novem mestu in v Celju. Od devetih takšnih enot v Ljubljani so kar štiri – od skupno šestih pri nas<sup>126</sup> – rokopisi s posebno tipsko oblikovano naslovnico: tj. rokopisi ofertorijev Loosa, Pichla, Schenkiřza in Lohelija, ki na naslovnici vsebuje še zapis lastnika ali kopista muzikalije (»vencesl: Richter«), na separatu basa pa kraj in datum dokončanja rokopisa: »Schweyka [?] den 31 10ober A: 773«, torej na Silvestrovo leta 1773. Vsaj dva od njih (Loosov in Pichlov) zagotovo vsebujeta papir češkega izvora,<sup>127</sup> eden (Pichlov) pa tudi tri godalne separate z zelo prepoznavnim manuproprijem, ki ga v ljubljanski stolnici srečamo še pri dveh od omenjenih devetih enot s skladbami čeških avtorjev (pri mašah Maxanta in Khola) ter le še v rokopisih maš Sonnleithnerja, Hoffmanna (»češkega« Šlezijca) in Delfiumeja (na naslovnici maše v Es-duru z datacijo »decembre 1790«)<sup>128</sup> in na sopranskem separatu fregmentarno ohranjenega *Te Deuma* neznanega avtorja ter kot poznejši pripis alternativnega besedila »Te ergo quesumus« pod regularno besedilo »Salvum fac« v *Te Deumu laudamus* Jakoba Franciška Zupana. Preostanek obeh *Te Deumov* je napisan z drugačno pisavo, ki jo razen v ljubljanski stolnici srečamo le še na dveh fragmentih pri frančiškanih v Novem mestu;<sup>129</sup> zelo podobno kot tudi prej omenjeni manuproprij, ki ga je razen v ljubljanski stolnici – kot nekakšno »dopolnilno pisavo« s konca 18. stoletja – mogoče zaslediti le še pri rokopisih skladb Franca Benedikta Dussika, shranjenih v NUK, in pri dveh muzikalijah v novomeškem frančiškanskem samostanu (s trionsonato nekega »Cehnerja«, najbrž Johanna Georga Zechnerja, ter z nemškim samospévom neznanega avtorja).<sup>130</sup> Gre torej za manuproprij, ki je bil vsekakor tesneje povezan z ljubljansko stolnico: na eni strani – celo najbolj – z večino njenih starejših »čeških muzikalij«, na drugi strani pa s skladbami Delfiumeja in Dussika, ki sta bila vsak po svoje vpletena v prizadevanja za prenovu glasbene kapele v stolnici na začetku devetdesetih let 18. stoletja. Glede na to, da omenjena pisava skoraj zagotovo ni Delfiumejeva, bi potemtakem lahko bila Dussikova, kar bi tudi pojasnilo izvor starejših »čeških muzikalij« v stolnici, vendar pa primerjava te pisave s pisavo pisem, ki jih je Dussik naslovil na kapitelj leta 1799, takšni domnevi vsaj za zdaj nasprotuje.<sup>131</sup>

<sup>126</sup> Poleg ofertorijev p. Johanna Loheliusa (Ls, A Of 52), Johanna Karla Loosa (Ls, A Of 53), Venceslousa Pichla (Ls, A Of 56) in p. Augustina Schenkiřza (Ls, S Of 70) sta to še maša v C-duru Michaela Haydna (Ls, AM 104), ki je prav tako v ljubljanski stolnici, in *Salve Regina in d* istega avtorja, ki je v NUK (Lng, brez sign.).

<sup>127</sup> Gre za papir češkega proizvajalca Bensona, ki vsebuje zanj značilen vodni znak z »veliko črko B in krono«. Prim. František Zuman, Česke filigrany XVIII. století, *Razpemie ved a umeni I/78*, Praga 1936.

<sup>128</sup> Preostali del rokopisa je precej verjetno Delfiumejev avtograf, saj vsebuje pisavo, s katero so napisani tudi vsi preostali trije rokopisi Delfiumejevih skladb pri nas (v Celju) in ki vsebuje bolj za italijanske kot pa »kontinentalne« rokopise značilne oblikovne lastnosti.

<sup>129</sup> V študiji o dataciji rokopisov Zupanovih skladb je označena kot pisava-C. Gl. R. Škrjanc, Prispévek k dataciji rokopisov skladb Jakoba Franciška Zupana, str. 56–57.

<sup>130</sup> Nf, Ms. mus. 293 in 497.

<sup>131</sup> Za posredovanje kopij Dussikovih pisem se iskreno zahvaljujem svojemu mentorju dr. Matjažu Barbu.

Tudi tesnejše povezovanje izvora starejših cerkvenih muzikalij z deli čeških avtorjev v Novem mestu z osebnostjo Mauritija Pöhma – frančiškana iz Češke, ki naj bi v novomeški samostan prišel malo pred letom 1774 in tu postal osrednja osebnost glasbenega udeleženja druge polovice 18. stoletja<sup>132</sup> – kot kaže ni povsem utemeljeno. Od dvanajstih arhivskih enot v obeh novomeških zbirkah, ki vsebujejo skladbe čeških avtorjev starejše generacije, oziroma desetih rokopisov in dveh tiskov, je namreč le en rokopis (prepis Brixijeve *Misse solemnis* v C-duru s pisavo neznanega kopista na papirju češkega proizvajalca Bensen) najbrž res prišel s Češkega skupaj s Pöhmom še pred letom 1774 (na naslovnici rokopisa je namreč Brixi še vedno označen kot »Capellae Magistro in Arae Pragensi ad S: Vitum«, pod tem pa je kasnejši pripis »Ad Usum P. Mauriti« z značilnim Pöhmovim manuproprijem). Podobno bi lahko veljalo le še za prepis še ene Brixijeve maše v Novem mestu, od katerega se je ohranila samo naslovnica. Morda je tujega izvora tudi Krejčijev prepis moteta *O! Maria Virgo pia* Johanna Baptista Vanhala, ki je datiran z letnicama 1797 in 1806. Preostalih sedem rokopisov, pri katerih sta na petih naslovnica v resnici tudi imeni patra Pöhma in že omenjenega organista Josepha Antona Krejčija (ki je pred prevzemom mesta kapiteljskega organista v Novem mestu avgusta 1817 nekaj časa poučeval in orgljal v Gornjem gradu),<sup>133</sup> je skoraj zagotovo nastalo pri nas.<sup>134</sup>

<sup>132</sup> Janez Höfler, Glasbenozgodovinske najdbe XVIII. in XIX. stoletja v Novem mestu, str. 136.

<sup>133</sup> Nav. delo, str. 142.

<sup>134</sup> To so: prepis Loosove maše, ki je izdelan na papirju koroškega proizvajalca Johanna Casparja von Schwerenfelda (vodni znak: »šesterokraka zvezda« z inicialkami ICVS) in graške papirnice Thalberg (»škof s palico« in THALBERG) in ki razkriva lastništvo in pisavo nekega očitno pri nas aktivnega patra »Joan[a] B: Heinrich[a] Ricker[ja]« (gre namreč za ime, ki ga je mogoče zaslediti še na več drugih novomeških rokopisih, in za pisavo, s katero je izdelan na primer tudi ovitek v kapitlju ohranjene Zupanove maše v C-duru); prepis maše Jiříja Ignáca Linka, ki je delno na papirju najbrž beljaškega mojstra Georga Tengga (»velikonočno jagnje« z inicialkama TG) in zagotovo tudi na papirju že omenjena papirničarja Schwerenfelda (»velika korona« in ICVS) in ki je v celoti napisan z manuproprijem novomeškega organista Andreja Pittra v drugi polovici 18. stoletja (na naslovnici je sicer kot lastnik dopisan »P: Mauriti OMR«, a z drugačno pisavo in najbrž pozneje); prepis rekviema istega skladatelja, ki je na papirju žužemberškega mlina iz časa Dizme Nikla (»jelenček« z inicialkama DN) in ki razkriva pisavo Andreja Pittra (le naslovnica je na drugačnem papirju in je izdelana z značilnim manuproprijem Josepha Antona Krejčija); prepis maše v D-duru Františka Xaverja Brixija, ki je izdelan s sicer neznanim manuproprijem (morda gre za pisavo nekega »Francisc[a] Loos[a]«, ki je kot lastnik rokopisa z isto pisavo podpisan na naslovnici), vendar večinoma na papirju najbrž beljaškega papirničarja Georga Tengga (»šesterokraka zvezda« in »velikonočno jagnje«, oboje z inicialkama TG); prepis vesper istega skladatelja, ki v separatih razkriva manuproprij patra Rickerja, na naslovnici pa patra Pöhma, in je na papirju Korošca Schwerenfelda (»šesterokraka zvezda« z inicialkami ICVS); prepis litanij Johanna Baptista Vanhala, ki je deloma prav tako na papirju s Koroškega (inicialke ICS), deloma pa tudi iz gornjeavstrijskega mlina Johanna Kienmoserja (»kovač« z inicialkama IK), ter s pisavo Pittra in Pöhma; ter prepis Pokornyjeve maše, ki je na papirju najbrž Beljačana Tengga (»šesterokraka zvezda« z inicialkama TG) in vsebuje naslovnico, ki je delo – verjetno šele poznejšega – lastnika rokopisa Mauritija Pöhma. Ob tem velja omeniti tudi prepis Filsove maše, ki je prav tako na Niklovem papirju iz sedemdesetih let 18. stoletja (»poštni rog«, »jelenček« in »kača na križu«, vse z inicialkami DN) in je izdelan s pisavo Andreja Pittra (na naslovnici so podobno kot pri Linkovi maši z drugačno pisavo dodane inicialke Mauritija Pöhma: »P: F. M.«). Podrobneje o tem tudi v razpravi: R. Škrjanc, Prispevek k dataciji rokopisov skladb Jakoba Frančiška Zupana.

Enako tudi rokopisi s cerkveno glasbo starejših čeških mojstrov v Celju, ki je za Novim mestom po številu arhivskih enot, tako kot ljubljanska stolnica, drugo največje nahajališče takšnih muziklij pri nas. Vendar pa so vsi ti rokopisi z izjemo enega (prepisa Pokornyjeve maše, ki je tudi v Novem mestu) delo Benedikta Sluge, že omenjenega celjskega glasbenika v zadnji četrtini 18. in prvi tretjini 19. stoletja; le trije ne vsebujejo Vanhalove glasbe (poleg prepisa Pokornyjeve maše sta to še rokopisa s Parzizkovo mašo in *Regino coeli*). To ponovno lahko pomeni, da je vzrok za večjo prisotnost zlasti Vanhalove glasbe v Celju treba iskati predvsem v bolj osebnem nagnjenju Benedikta Sluge do takšne glasbe kot pa v neki širše veljavni aktualnosti glasbe čeških mojstrov na celjskem koru ob koncu 18. in v začetku 19. stoletja. Ne glede na to, da sta ravno Vanhal in Parzizek tudi edina od čeških skladateljev, rojenih v prvi polovici 18. stoletja, katerih dela so – v sicer skromnem številu – še v obeh preostalih hraniščih starejših cerkvenih muzikalij na Štajerskem: v mariborski stolnici, ki hrani dva praška tiska Parzizkovih maš iz okoli leta 1800, in pri sv. Juriju na Ptujju, kjer sta prav tako le dva prepisa Vanhalove cerkvene arije in rekvijema iz prvih desetletij 19. stoletja.

Precej večje število skladb enega avtorja je iz tistega časa pri nas ohranjenih od več južnonemških in avstrijskih župnijskih in samostanskih skladateljev, ki so izraziteje nadaljevali tradicijo skladanja cerkvene glasbe za podeželske in malomestne kore, kot na primer Johann Melchior Dreyer, Franz Bühler, Ludwig Est, Alois Bauer, Anton Diabelli in Johann Baptist Schiedermayr, od katerih se je v naših arhivih ohranilo kar nekaj zbirk podeželskih maš (»Rural oder Landmessen«) in drugih podobnih cerkvenih skladb. Vendar tudi na Dunaju natisnjenih del tedaj »višje rangiranih« glasbenikov dunajske dvorne kapele in katedrale sv. Štefana, ki so pisali kompozicijsko in izvajalsko zahtevnejšo cerkveno glasbo, izvirno namenjeno za bogoslužje v svojih matičnih cerkvah; kakor tudi skladb dveh vidnejših predstavnikov dunajskega klasicizma, Wolfganga Amadeusa Mozarta in Josepha Haydna. Oboje vsekakor kaže na znaten premik v strukturi glasbenega repertoarja, ki je bil pri nas v rabi na začetku in zlasti okoli sredine 19. stoletja. Analiza teh sprememb je predvidena v načrtovanem tretjem delu te razprave.

## Literatura

Za Avstrijo:

Annemarie Christelbauer, *Kirchenmusik in der Pfarre Straßgang bei Graz von 1750 bis 1900*, Gradec 1991 (Geisteswissenschaftliche Fakultät der Karl-Franzes-Universität-Graz, inavguralna disertacija); Hellmut Federhofer, *Alte Musikalien der Klöster St. Paul (Kärnten) und Göß (Steiermark)*, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 59 (1975), str. 97–112; Ernst Hintermaier, *Musikpflege und Musizierpraxis an Kollegiatstiften des Erzbistums Salzburg im 17., 18. und 19. Jahrhundert*, *Musik und Kultur der Geistlichen Orden in Mitteleuropa zwischen Tridentinum und Josephinismus. Interdisziplinäre WWW-Konferenz*, Bratislava, Slowakische Akademie der Wissenschaften, str. 67–79; Franz Karl Praßl, *Kirchenmusikpflege in steirischen Klöstern*, *Fest & Feier, Kirchenmusik in der Steiermark*, Graz, Diözesanmuseum, 1997, str. 54–60; Friedrich W. Riedel, *Das Benediktinerstift Göttweig (Niederösterreich) als Zentrum der Musikpflege im Zeitalter zwischen katholischen und Josephinischen Reform*, *Musik und Kultur der Geistlichen Orden in Mitteleuropa zwischen Tridentinum und*



*Josephinismus* (gl. zgoraj), str. 35–42; Alois Ruhri, Die pfarrliche Musikaliensammlung des Diözesanarchivs in Graz, *Fest & Feier, Kirchenmusik in der Steiermark* (gl. zgoraj), str. 61–65; Rudolf Wolfgang Schmidt, Grundzüge einer Musikgeschichte des oberösterreichischen Innviertels, *Musik in Bayern* 23 (1981), str. 35–43; Karl Schnürl, Die Kirchenmusik an der Pfarrkirche St. Andrä vor dem Hagental von 1730–1997, St. Andrä-Wördern 1997, str. 1–25; Richard Steuerer, *Das Repertoire der wiener Hofmusikkapelle im neunzehnten Jahrhundert*, Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation 22, ur. Günther Brosche, Tutzing, Schneider, 1998; Gerhard Walterskirchen, *Musica figuralis est in bono statu / Musik im Benediktinen-Frauenstift Nonnberg in Salzburg, Musik und Kultur der Geistlichen Orden in Mitteleuropa* (gl. zgoraj), str. 33.

#### Za Češko:

Milada Jonášová, Italské árie v repertoáru kúru katedrály sv. Víta v Praze: Sehlingsova éra 1737–1756, *Hudebni veda* 38/3–4 (2001), str. 263–301; Oldřich Pulkert, *Domus lauretana pragensis / catalogus collectionis operum artis musicae*, Artis musicae antiquioris catalogorum series 1/1, Praga, Supraphon, 1973; Jiří Sehnal, Die adeligen Musikkapellen im 17. und 18. Jahrhundert in Mähren, *Studies in music history presented to H. C. Robbins Landon on his seventieth birthday*, ur. David Wyn Jones in Otto Biba, London, Thames & Hudson, 1996, str. 195–217; Jiří Štefan, *Ecclesia metropolitana pragensis / catalogus collectionis operum artis musicae*, Artis musicae antiquioris catalogorum series 4/1–2, Praga, Supraphon, 1983, 1985.

#### Za Hrvaško:

Miljenko Grgić, O Nastanku i razvitku glazbenog arhiva splitske katedrale, *Arti musices* 21/2 (1990), str. 193–218; Vjera Katalinić, Croatian musical culture between 1750 and 1820: A central-European and /or Mediterranean issue?, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 24/1 (1993), str 3–12; Vjera Katalinić, Pregled izvora o glazbenoj kulturi baroknog razdoblja na tlu Hrvatske, *Glazbeni barok u Hrvatskoj*, ur. Enio Stipčević, Osor 1989, str. 20–47; Vera Katalinić, *Katalog muzikalija u franjevačkom samostanu u Omišu*, Zagreb, HAZU, 1991; Vjera Katalinić, Glazbeni arhiv samostana Male braće u Dubrovniku. Rani rukopisi od početka 18. st. do oko 1820, *Samostan Male braće u Dubrovniku 1235–1985*, Zagreb, Dubrovnik, Kršćanska sadašnjost, 1985, str. 623–664; Marija Riman, Barokna glazba u franjevačkom samostanu na Trsatu u Rijeci, *Arti musices* 28/1–2 (1997), str. 19–34; Ladislav Šaban, Glazbene mogućnosti Varaždina u 18. i u prvoj polovini 19. stoljeća, *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti* 377, Zagreb 1978, str. 129–189; Stanislav Tuksar, Glazbeni arhiv samostana Male braće u Dubrovniku. Opis fonda i rane tiskovine, *Samostan Male braće u Dubrovniku* (gl. zgoraj), str. 665–773; Stanislav Tuksar, Djela njemačkih i austrijskih glazbenika 18. stoljeća sačuvana u Dalmaciji i Dubrovniku: Razlike i sličnosti, *Arti musices* 28/1–2 (1997), str. 35–46.

#### Za Italijo:

Alessandro Arbo, Manoscritti musicali conservati all'istituto di Musica di Gorizia, *Studi Goriziani* 70 (1989), str. 13–26; Alessandro Arbo, I fondi musicali dell'archivio storico provinciale di Gorizia, *Annali di storia isontina*, Gorica 1994.

## Za Madžarsko:

Klára Várhidi-Renner, Das Musikleben einiger bedeutender Kirchen im Pest-Buda des 18. Jahrhunderts, *Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 39/1–2 (1998), str. 53–122; Katalin Kim-Szácsvai, The repertoire of Hungarian catholic church ensembles in the eighteenth and early nineteenth centuries, *The circulation of music in Europe 1600–1900. A collection of essays and case studies*, ur. Rudolf Rasch, Strasbourg, European Science Foundation, 2003; Katalin Kim-Szácsvai, Dokumente über das Musikleben der Jesuiten: Instrumenten- und Musikalienverzeichnisse zur Zeit der Auflösungen, *Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 39/1–2 (1998), str. 283–366.

## Za Nemčijo:

Ernst-Günther Krenig, Die Kissinger Kirchenmusikinventare aus dem 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur fränkischen Musikgeschichte, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 43 (1959), str. 108–112; Robert Münster, Die Musikpflege in der Benediktinerabtei Prüfening im 18. Jahrhundert, *Musik in Bayern* 56 (1998), str. 41–53; Robert Münster, Courts and monasteries in Bavaria, *The late Baroque era: From the 1680s to 1740*, Macmillan, Basingstoke, 1993, str. 296–323; Robert Münster, Die Musikpflege der Augustiner-Chorherren in Bayern im 17. und 18. Jahrhundert dargestellt vornehmlich am Beispiel des oberbayerischen Stiftes Weyarn, *Musik und Kultur der Geistlichen Orden in Mitteleuropa* (gl. zgoraj), str. 51–66; Robert Münster, Die Musik im Augustinerchorherrenstift Beuerberg von 1768 bis 1803 und der thematische Katalog des Chorherren Alipius Seitz, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 54 (1970), str. 47–76; Robert Münster, Robert Machold, *Thematischer Katalog der Musikhandschriften der ehemaligen Klosterkirchen Weyarn, Tegernsee und Benediktbauern*, Kataloge Bayerischen Musiksammlungen, München, Henle, 1971; Jochen Reutter, Die Kirchenmusik am Mannheimer Hof, *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*, Mannheim, Palatinum, 1992, str. 97–112; Juliane Riepe, Eine neue Quelle zum Repertoire der Bonner Hofkapelle im späten 18. Jahrhundert, *Archiv für Musikwissenschaft* 60/2 (2003), str. 97–114; Laurie Hasselmann Ongley, *Liturgical Music in Late Eighteenth-Century Dresden: Johann Gottlieb Naumann, Joseph Schuster, and Franz Seydelmann*, Yale University, 1992 (doktorska disertacija); Christofer Schweisthal, Die Eichstätter Hofkapelle bis zu ihrer Auflösung 1802. Ein Beitrag zur Geschichte der Hofmusik an süddeutschen Residenzen, *Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft* 12, Tutzing, Schneider, 1997.

## Za Slovaško:

Darina Múdra, Die Musik bei den Preßburger Ursulinerinnen – vom Ende des 17. bis Anfang des 19. Jahrhunderts, *Musik und Kultur der Geistlichen Orden in Mitteleuropa* (gl. zgoraj), str. 211–230; Darina Múdra, Hudobný repertoár na Slovensku – charakteristika, *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku II. Klasicizmus*, Bratislava 1993, str. 40–48 in 281–293; Darina Múdra, Hudobná kultúra na západnom Slovensku v 18. stročí, *P. Paulin Bajan OFM (1721–1792) a slovenska hudba, literatura a jazyk 18. storocia*, Bratislava, Serafin, 1992, str. 118–125.

## Za Šlezijo:

Rudolf Walter, Das Musikalieninventar des Breslauer Domchores aus der Amtszeit von Domkapellmeister Joseph Ignaz Schnabel, *Studien zur Kirchenmusik im 19. Jahrhundert*.

*Friedrich Wilhelm Riedel zum 60. Geburtstag*, Tutzing, Schneider, 1994, str. 116–42; Rudolf Walter, *Kirchenmusikpflege in der Stiftskirche St. Maria auf dem Sande, Breslau während des 18. Jahrhunderts. Beiträge zur Musikgeschichte Schlesiens: Musikkultur – Orgellandschaft*, Bonn, Schröder, 1994 str. 19–71; Rudolf Walter, *Musikgeschichte des Zisterzienser-Klosters Grüssau*, *Musik des Ostens* 15, Kassel, Bärenreiter, 1996.

Za Švico:

Hans Peter Schanzlin, *Musik-Sammeldrucke des 18. Jahrhunderts in schweizerischen Bibliotheken*, *Fontes artis musicae* 6/1–2, str. 21–26, 8/1, str. 27–29; Hans Peter Schanzlin, *Kirchenmusik in der Stiftsbibliothek zu St. Martin in Rheinfelden (Schweiz)*, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 43 (1959), str. 84–90.

## THE REPERTOIRE OF EARLY CHURCH MUSIC COLLECTIONS IN SLOVENIA

### Summary

The paper is the second part of an extensive treatise on 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 the Abbey Church of Celje (Co), the Cathedral of Ljubljana (Ls), the Franciscan Monastery of Ljubljana (Lf), the Cathedral of Maribor (Ms), the Chapter of Novo mesto (Nk), the Franciscan Monastery of Novo mesto (Nf), the Sv. Jurij (St. George) Parish Church of Ptuj (Pž), the National and University Library in Ljubljana (Lng), and the Peter Pavel Glavar Library in Komenda. Approximately one half of this repertory has been analysed with regard to what extent its parts belonged to the various traditions and practices of the sacred music of that period, and also from the point of view of a comparison with the contents of the music archives on the Slovenian Coast (in Koper and Piran) and of some other repositories of older sacred music mentioned in the available literature or listed in the RISM database, especially those in Central Europe.

Although questions about the state of preservation of the studied material caused some uncertainty with regard to the findings of such an analysis, in the case of the majority of the nine repositories dealt with it was nevertheless possible – particularly because of the large number of preserved pieces of music – to draw conclusions at least about some fundamental characteristics of the repertory of sacred music on Slovenian soil, even of that existing since the 18<sup>th</sup> or 19<sup>th</sup> century.

The first of these characteristics is that there are almost no compositions by the Vienna court composers, written in the so called *Reichsstil* style of the first half of the 18<sup>th</sup> century, whereas there is a large preponderance of (Lotter's) prints of the compositions of South-German masters in the oldest part of the repertory. The latter were intended to be performed, if necessary, by the less able musical performers active in monasteries and par-

ishes. Both facts indicate that the music-reproduction capabilities of that time in Slovenian churches were rather modest, and also that in the second third of the 18<sup>th</sup> century and even later musical taste was very similar to that which could be found in the rural and small-town environments of the Catholic part of Central Europe.

In the treated stock of music, the number of compositions by Italian authors is rather small, as well as that by the composers of the three then important centres of sacred music (Mannheim, Dresden, and Breslau), as well as of the number of compositions from Esterhazy's court in Eisenstadt. With some rare exceptions, the compositions by Italian masters are certainly – or at least very probably – just opera-song copies made for church use; and their number is small, except in Celje. So the situation is quite different to that in the three repositories of older sacred music on the Slovenian coast, in Koper and Piran, where the works of Italian masters, as well as works by local authors, were the most numerous. The character of the repertory in the archives of sacred music in Croatia is similarly dichotomous since, up until the beginning of the 19<sup>th</sup> century, it was divided – just like Slovenia – into the Venetian coastal part and the Habsburg-dominated continental part. Because of these political reasons, two different and relatively separated musical cultures were formed, the »coastal« and the “continental”.

The works of Czech and especially Austrian masters active in the second half of the 18<sup>th</sup> century and the first part of the 19<sup>th</sup> century represent a much larger portion of the material treated. In the repertory written after the sixties of the 18<sup>th</sup> century, such works actually predominate, although the compositions of the South-German composers are still quite numerous. As opposed to the older music, represented primarily by printed material from Bavaria, the music of Austrian and Czech musicians written before the beginning of the 19<sup>th</sup> century consists almost exclusively of manuscripts. Both facts are characteristic also of several other collections of music on the territory of what was once the Habsburg Empire, and are consequences of the formation of a “network” of smaller musical centres at parish and monastery churches between the twenties and forties of the 18<sup>th</sup> century across the whole region, and of the burgeoning of local musical production in these centres, among which in our country at least those of Celje, Ljubljana, Kamnik, and Ptuj were well-known at that time.

Among the compositions of Austrian authors, on the one hand there are those continuing more or less pronouncedly the older (South-German) tradition of music written for country and small-town choirs (e.g. the so called *Ruralmessen* or *Landmessen*). On the other hand, they also include such works from the first half of the 19<sup>th</sup> century that were written by the then “higher-ranking” composers of the Vienna *Hofkapelle* and of St. Stephan's Cathedral, who wrote sacred music that was more demanding from the point of view of composition and performance, and was originally intended for church services in their local churches, as well as compositions written by two outstanding representatives of Viennese Classicism, Wolfgang Amadeus Mozart and Joseph Haydn. Both facts show a considerable shift in the structure of the music repertory used on Slovenian soil in the beginning and especially around the middle of the 19<sup>th</sup> century. An analysis of these changes will be presented in the next (third) part of the paper.

**KORAL PHILIPPA NICOLAIJA IN KANTATA  
JOHANNA SEBASTIANA BACHA: WIE SCHÖN LEUCHTET  
DER MORGENSTERN\***

KATARINA ŠTER

Znanstvenoraziskovalni center SAZU

**Izveček:** Članek se ukvarja s koralom Philippa Nicolaija *Wie schön leuchtet der Morgenstern* in Bachovo istoimensko kantato *BWV 1*, v kateri je koral postal izhodišče novega glasbenega dela. Zanima me, kako Bachova kantata obravnava besedilo in melodijo koral, predvsem pa vzporednice med njima v liturgični rabi.

**Ključne besede:** Philipp Nicolai, protestantski koral, *Wie schön leuchtet der Morgenstern*, Johann Sebastian Bach, kantata

**Abstract:** This article discusses Philipp Nicolai's chorale *Wie schön leuchtet der Morgenstern*, and Bach's cantata *BWV 1*, which bears the same name and uses this chorale as the basis for a new musical work. The author's chief interests are the words and melody of the chorale in both works, and the similarities in their liturgical use.

**Keywords:** Philipp Nicolai, chorale, *Wie schön leuchtet der Morgenstern*, Johann Sebastian Bach, cantata

Leta 1599 je kot dodatek knjigi Philippa Nicolaija<sup>1</sup> *Freudenspiegel des ewigen Lebens* v Frankfurtu na Maini skupaj z melodijo izšla tudi njegova pesem *Wie schön leuchtet der Morgenstern* s pojasnilom »Geistlich Braut-Lied der gläubigen Seelen, von Jesu Christo irem himmlischen Bräutigam. Gestellet uber den 45. Psalm deß Propheten Davids«. Ob njej je bila natisnjena še druga Nicolaijeva pesem *Wachet auf, ruft uns die Stimme*, ki naj bi zaradi velikih glasbenih in drugih sorodnosti nastala v istem času.<sup>2</sup> Pesmi sta povezani tudi po svojem akrostihu – ta v obeh primerih prinaša ime mladega grofa Wilhelma Ernsta Waldeškega, ki ga je tamkajšnji pastor Nicolai poučeval in je umrl v izbruhu kuge.<sup>3</sup> Na

\* Razprava je nastala na podlagi avtoričine diplomske naloge. Katarina Šter, *Koral Wie schön leuchtet der Morgenstern v Bachovih kantatah*, Diplomsko delo, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Ljubljana, 2005.

<sup>1</sup> Nemški teolog, pesnik in skladatelj Philipp Nicolai (1556–1608) je med svojimi sodobniki veljal za gorečega pridigarja in v svojih spisih zagovarjal ortodoksni luteranizem. Objavil naj bi samo štiri protestantske korale, med katerimi še zlasti izstopata *Wachet auf, ruft uns die Stimme* in *Wie schön leuchtet der Morgenstern*. Walter Blankenburg, *Die Kirchenliedweisen von Philipp Nicolai*, *Musik und Kirche* 26 (1956), str. 172–173.

<sup>2</sup> Salomon Kümmerle, *Encyklopädie der evangelischen Kirchenmusik IV (W–Z)*, Hildesheim in New York, Georg Olms Verlag, 1974, str. 380–381.

<sup>3</sup> *The New Oxford Book of Carols*, ur. Hugh Keyte in Andrew Parrot, Oxford in New York, Oxford University Press, 1998, str. 237.

vrhuncu kuge, ki je pustošila zlasti v letih 1597 in 1598, je bil Nicolai kot pastor priča tudi tridesetim ali več pogrebom dnevno; v svoji knjigi je iz žalujoče kontemplacije o smrti našel pot do meditacije o večnem življenju. Korala sta kot poročni pesmi duše, ki se v smrti združi s Kristusom, primeren dodatek njegovim razmišljanjem o onstranstvu.<sup>4</sup> V predgovoru k delu *Theoria vitae aeternae Ph. Nicolai* (Frankfurt, 1717) Nicolaijev biograf Arcularius navaja znano anekdoto, ki govori o nastanku te pesmi in poudarja avtorjevo vero v blaženost večnega življenja. Vendar zgodba ne daje nobenega podatka o zgodovinskih okoliščinah nastanka pesmi; osredotoča se predvsem na domnevno duševno razpoloženje pisca koralov.<sup>5</sup>

Carl von Winterfeld je v začetku 19. stoletja menil, da je *Wie schön leuchtet der Morgenstern* prepesnitev posvetne ljubezenske pesmi z enako melodijo in izjemno podobnim (mestoma celo enakim) besedilom.<sup>6</sup> Curtze (1859) in Wackernagel sta kasneje s svojim raziskovanjem dokazala, da je bila v resnici posvetna pesem parodija Nicolaijevega korala. *Wie schön leuchtet der Morgenstern* pa kljub temu izkazuje številne povezave z drugimi verskimi pesmimi. Leta 1538 so v strasbourgški pesmarici<sup>7</sup> prvič izšle melodije k pesmim na Psalme 52, 96 in 100. Med seboj so si zelo sorodne, saj se vrstice melodij dobesedno ujemajo ali pa so le rahlo spremenjene. Prva, druga in zadnja melodična vrstica pesmi na 100. psalm, *Jauchzet dem Herren alle Land*, se skoraj dobesedno prekrivajo tudi z Nicolaijevimi vrsticami A, B in C (Notni primer 1), predzadnja pa je zelo podobna Nicolaijevi vrstici C'.<sup>8</sup> Nicolai je te melodije zagotovo dobro poznal, zato ni verjetno, da bi bila tolikšna podobnost zgolj stvar naključja. Tudi po formalni zasnovi celotne pesmi (zaporedje melodičnih vrstic in njihovih ponovitev) Nicolaijeva pesem ustreza strasbourgškim vzorom, kar vpliva s tega območja še dodatno potrjuje.<sup>9</sup>

Nicolaijeva melodija vključuje tudi odmeve njemu prav tako dobro poznanega pred-reformacijskega božičnega napeva *Resonet in laudibus*: v njem se pojavlja vzklik, ki pri Nicolaiju postane začetek odpeva (D).<sup>10</sup> Tudi začetka obeh omenjenih Nicolaijevih melodij imata predreformacijske božične konotacije: začneta se s figurami, ki spominjajo na triadične začetke nekaterih božičnih koralov, pa tudi na 5. psalmov ton (zlasti *Wachet auf*).<sup>11</sup>

Zdi se, da gre za sestavljanje melodije po drobcih, kakršnega najdemo npr. pri Luthrovem koralu *Ein feste Burg ist unser Gott*. Navezava na katerokoli predlogo pa v 16. stoletju nikakor ne pomeni, da se t. i. novi melodiji zmanjša umetniška vrednost. Tu ne gre za presojanje po kriteriju popolnoma nove iznajdbe, temveč za mojstrstvo (pre)oblikovanja

<sup>4</sup> *The New Oxford Book*, nav. delo, str. 232.

<sup>5</sup> Albert Friedrich Wilhelm Fischer, *Kirchenlieder-Lexikon II (K–Z)*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1967, str. 381.

<sup>6</sup> Besedilo te pesmi je objavljeno v: A. F. W. Fischer, nav. delo, str. 381.

<sup>7</sup> *Psalter. Das seindt alle Psalmen Davids mit iren Melodeien &c.* Pesmarica je bila večkrat ponatisnjena (1541, 1568), izdajali pa so jo tudi v drugih mestih. S. Kümmerle, *Encyklopädie der evangelischen Kirchenmusik IV (W–Z)*, str. 381–382.

<sup>8</sup> S. Kümmerle, nav. delo, str. 382–384.

<sup>9</sup> S. Kümmerle, nav. delo, str. 382; Robin A. Leaver in Robert L. Marshall: 'Chorale', *Grove Music Online*, ur. L. Macy (dostop 18. januarja 2005), <<http://www.grovemusic.com>>.

<sup>10</sup> S. Kümmerle, nav. delo, str. 382–383.

<sup>11</sup> *The New Oxford Book of Carols*, str. 232.

in predelovanja znanega gradiva. Najboljši napevi se vedno zdijo narejeni brez šiva, v eni sami potezi – ne glede na snov, iz katere so izdelani. Tudi ni nujno, da poteka sestavljanje (iz) melodičnih fragmentov na popolnoma zavedni ravni. Tukaj se zgodovina nastajanja evangeličanske cerkvene pesmi prepleta s postopki Meistersingerjev, ki niso bili ustvarjalci v današnjem pomenu besede, temveč najprej pesniki in šele potem – da bi lahko svojim stvaritvam dali poseben pomen – pridobivalci melodije (izposojenega ali do katerekoli stopnje predelanega melodičnega gradiva) v katerikoli obliki; le v najredkejših primerih so iznajdevali popolnoma nove napeve. Tu se Philipp Nicolai kaže kot nadaljevalec tradicije Meistersingerjev, morda celo kot eden poslednjih med njimi.<sup>12</sup>

### Notni primer 1



Wie schön leuchtet der Morgenstern, voll Gnade und Wahrheit von dem Herrn,  
Du Sohn Davids aus Jakobs Stamm, mein König und mein Brautigam,  
die süsse Wurzel Jesse! lieblich, freundlich, schön und herrlich,  
hast mir mein Herz besessen,  
gross und ehrlich, reich von Gaben, hoch und sehr prächtig erhaben.

*Wie schön leuchtet der Morgenstern*, izvorna melodija<sup>13</sup>

Nicolaijevi pesmi sta nastali v času, v katerem so se osrednjemu klasičnemu repertoarju protestantskega koral lahko pridružili le še osamljeni glasovi. Obe sta se uspeli uveljaviti – in ne samo to: v zelo kratkem času sta *Wachet auf, ruft uns die Stimme* ter *Wie schön leuchtet der Morgenstern* zaradi mojstrsko obdelane melodije in izbrušenega besedila postala »kralj« in »kraljica« koralov. Prva pesem skupaj s koral, kot je Luthrov *Ein feste Burg ist unser Gott*, stoji na višku klasične luteranske tradicije, druga pa je že pobudnica nove smeri globoko osebnih, a še vedno občestvenih ljubezenskih pesmi Kristusu, kakršne so se razcvetele v pietizmu. Pesem *Wie schön leuchtet der Morgenstern* je povsod naletela na navdušen sprejem. O tem pričajo številne pesmarice z začetka 17. stoletja in veliki glasbeni mojstri, ki so jo uporabljali v svojih kompozicijah (Michael Praetorius, Samuel Scheidt, ...). Že leta 1659

<sup>12</sup> W. Blankenburg, *Die Kirchenliedweisen von Philipp Nicolai*, str. 173.

<sup>13</sup> Notni primer je naveden po: S. Kümmerle, nav. delo, str. 382–384. Poleg Kümmerleja za izvorno melodijo koral *Wie schön leuchtet der Morgenstern* prim. tudi Johannes Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder aus den Quellen geschöpft und mitgeteilt* 5, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1963, str. 129–130.

je Vinzenz Krull o razširjeni rabi pesmi v Hamburgu poročal: »Zaradi svoje čudovite snovi in ljubke melodije je pri nas zelo v rabi, pojemo in igramo jo v cerkvi, doma v delavnici, z visokih zvonikov in stolpov jo igramo za mrtve – uporabljamo jo v veselju in žalosti.«<sup>14</sup>

Obravnavana pesem je bila ena najbolj priljubljenih pesmi nemških protestantskih skupnosti v 17. in tudi 18. stoletju. Uveljavila se je pod imenom *Der Morgenstern* in postala obvezen sestavni del poročnih in zaročnih obredov, poleg tega pa je veljala za stično točko med »Jezusovimi« in »zakonskimi« pesmimi, saj naj bi opozarjala vernike, da je zemeljska poroka le prisposodba za duhovno združitev duše z Jezusom. Zaradi pogoste rabe je prihajalo tudi do zlorab in vraževerja, da bi v zakonu vladala nesreča, če te pesmi ne bi peli, zato so jo cerkvene oblasti ponekod prepovedale.<sup>15</sup> Zaključna kitica »Wie bin ich doch so herzlichen froh« se je uveljavila kot popotnica umirajočih, saj govori o paradizu oz. »vencu življenja« iz Razodetja (2,10), ki je obljubljen kot plačilo verniku.<sup>16</sup> Pesem *Wie schön leuchtet der Morgenstern* je prvotno izšla kot dodatek razmišljanjem o večnem življenju in tako v ta eshatološki kontekst nedvomno sodi.

Glede na mesto v liturgiji je *Wie schön leuchtet der Morgenstern* obhajilna pesem – poudarja keliha, ki se prikaže pri razvrstitvi vrstic kitice ob navpično središčno os, najbrž ni naključje ali zgolj pesniški eksperiment (Priloga). Erdmann Neumeister jo v svojih pridigah razlaga kot primerno obhajilno pesem, saj govori o združitvi duše z Jezusom, kar se na najčudovitejši način zgodi v zakramentu. Poleg tega je po njegovem mnenju primerna tudi ob smrti, ker se takrat duša v nebesih resnično združi z Jezusom.<sup>17</sup>

Pesmarice Bachovega časa jo umeščajo tudi v druge rubrike poleg obhajilnih,<sup>18</sup> *de tempore* pa sovpada z 20. nedeljo po sv. Trojici, katere evangelij (Matej 22,1–14) govori o kraljevski svatbi. Peli so jo tudi na 27. nedeljo po sv. Trojici.<sup>19</sup> Za prvo adventno nedeljo jo najdemo v dresdenski pesmarici, ki je bila merodajna za Bacha v Leipzigu, eisenaška (1673) in weimarska (1713) pesmarica pa je ne navajata.<sup>20</sup> Na podlagi adventnih konotacij (Jezusov prihod v zadnji kitici) so pesem zlasti od razmaha pietizma začeli uporabljati tudi v božičnem času; še danes jo najdemo v nekaterih sodobnih antologijah božičnih pesmi.<sup>21</sup> Alfred Dürr navaja, da je bil koral *Wie schön leuchtet der Morgenstern* po stari tradiciji namenjen prazniku Gospodovega razglašanja, peli pa naj bi ga še za Marijino oznanjenje (25. marca).<sup>22</sup>

<sup>14</sup> S. Kümmerle, *Encyklopädie der evangelischen Kirchenmusik* IV (W–Z), str. 384.

<sup>15</sup> A. F. W. Fischer, *Kirchenlieder-Lexikon* II (K–Z), str. 382–383. Med »Jezusove pesmi« jo uvršča tudi Wackernagel po sledeči hierarhiji: »Lieder der Lutherischen Kirche/ Zum Katechismus/ Andre Namen Jesu.« Philipp Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts* 5, Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1964, str. 1413.

<sup>16</sup> Renate Steiger, Amen, amen. Komm, du schöne Freudenkrone: Zum Schlußsatz von BWV 61, *Musik und Kirche* 59 (1989), str. 247.

<sup>17</sup> R. Steiger, nav. delo, str. 247–248.

<sup>18</sup> Eisenaška pesmarica (1673) jo uvršča med obhajilne pesmi, weimarska (1713) med pesmi o krščanski Cerkvi, lepziško-dresdenska pesmarica (1734) med slavlne in zahvalne pesmi. R. Steiger, nav. delo, str. 247.

<sup>19</sup> Eric Chafe, *Analyzing Bach Cantatas*, New York, Oxford University Press, 2000, str. 14–15.

<sup>20</sup> R. Steiger, nav. delo, str. 247.

<sup>21</sup> *The New Oxford Book of Carols*, str. 237.

<sup>22</sup> Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach mit ihren Texten*, Kassel [...], DTV in Bärenreiter, 1995, str. 739.



Skozi zgodovino je bil *Morgenstern* s svojim besedilom in melodijo zgled različnih predelav in posnemanj ter tudi tarča parodij, predvsem pa vir navdiha številnim glasbenikom, kakršni so bili Michael Praetorius, Johann Hermann Schein, Melchior Franck in ne nazadnje Johann Sebastian Bach.

\*

Nicolaijeva pesem je, kot je razvidno iz njenega podnaslova, zasnovana po Psalmu 45, Kraljevski svatbeni pesmi, v kateri psalmist na začetku izrazi svoje vzneseno stanje z besedami »Srce mi prekipeva od dobre besede, s svojo pesmijo se obračam h kralju«. <sup>23</sup> Začetni psalmistov vzklik v 3. verzu preide v opevanje kralja, njegove lepote in veličastva; nadalje se ta hvalospev obrne neposredno na Boga (verz 7) in podoba kralja se preplete z božjo. Od 11. verza dalje psalmist blagruje kraljevo nevesto in konča z zaključno hvalnico kralju.

Tudi pesem *Wie schön leuchtet der Morgenstern* se obrača h kralju, k nebeškemu ženinu Jezusu, in radostno prekipeva od dobre besede – v dobesednem in prenesenem pomenu. »Dobra beseda« bi namreč lahko bila tudi »sladki evangelij« iz 2. kitice, po katerem duša prejema »milost«, »resnico« in »dobrote« v prisposodbi nebeške mane. Začetek psalma preveva vzradoščenje, ki pri Nicolaiju postane »Freude« in se v različnih oblikah stopnjuje skozi kitice do konca pesmi (»erfreu mich«, »Freudenschein«, »sehr hoch in ihm erfreuet«, »laßt die süsse Musica ganz freudenreich erschallen«, »herzlich froh«, »Freudenkrone«), pogosto pa sta s to radostjo povezana tudi motiva srca in svetlobe.

Nicolai začenja svojo pesem z vzklikom občudovanja lepote kralja in ga takoj zatem nagovori. Pri tem mu za iztočnico služita »sijaj« in »pravičnost« kralja iz Psalma 45. Sintagma luči pri Nicolaiju dobi še drug pomen: gre za »Morgenstern«, »jutranjo zvezdo«, »zvezdo danico«, ki predstavlja luč Kristusa, »vzhajajoče sonce z višave« (Luka 1,78) in »sonce pravice«. Tako se Jezus poimenuje tudi sam, ko v Razodetju (22,16) pravi: »Jaz sem Davidova korenina in rod, bleščeča jutranja zvezda«. <sup>24</sup> Nicolai na zadnji poglavji te biblične knjige naveže tudi druge podobe v pesmi. Sama podoba sonca ali svetle zvezde, ki vzhaja na jutranjem nebu, predstavlja Kristusov prihod v svet teme, lahko pa tudi svetlobo plamenic ženinove procesije, ki prihaja k nevesti, ali pa morda luč v svetilkah pametnih devic (s čimer se močno prepleta s tematiko koral *Wachet auf*). Blesk in sijaj sta tudi lastnosti dragega kamenja (»Perle«, »heller Jaspis und Rubin«), s katerim Nicolai opozarja na lepoto in kraljevski stan ženina v nadaljnjih kiticah. Jezusa Nicolai poimenuje tudi z dvema rodbinskima izrazoma (eden je iz Stare, drugi iz Nove zaveze), s čimer hoče še poudariti, da je bil Jezus iz rodu kralja Davida: »Wurzel Jesse« in »Sohn Davids aus Jakobs Stamm«. Tako kot se v psalmu prepletata nagovora kralju in Bogu, se tudi tukaj mešajo božanski in človeški atributi ženina.

V drugi kitici se nagovor stopnjuje v poimenovanje na bolj osebni ravni, v katerega je vključena podoba srca. Evangelij postane posrednik med dušo in Jezusom. Podoba »srca« duše se prav tako kot izraz »radosti« stopnjuje od prve kitice dalje; če je bilo v prvi kitici srce »zavzeto« in je v drugi kitici od te zavzetosti »poimenovalo« Jezusa, v naslednji postane

<sup>23</sup> Slovenski prevodi so povzeti po: *Sveto pismo Stare in Nove zaveze*, Ljubljana, Svetopisemska družba Slovenije, 2003, str. 612–613 (Stara zaveza).

<sup>24</sup> *Sveto pismo Stare in Nove zaveze*, str. 297 (Nova zaveza).

takorekoč še fizično »ranjeno«. Tretja kitica je prošnja Jezusu, naj vlije v srce vernika »ogenj svoje ljubezni«.

Duša, ki pesem izgovarja in Jezusa nagovarja, je sama skozi celotno pesem pasivna in »milost« prejema; upesnjeno je njeno vzneseno stanje, ne pa dogajanje ali njena dejanja. V četrti kitici sledita preporod in »poživljenje« duše z Jezusovimi darovi, ki so hkrati aluzije na osebe sv. Trojice: Jezusova beseda je evangelij, s katerim prihaja k verniku, beseda pa je tudi Jezus sam – tista Beseda, ki je bila »v začetku pri Bogu« in po kateri je vse nastalo; v kateri je bilo življenje in to »življenje je bilo luč ljudi«. <sup>25</sup> Preporod duše se tu naveže na tematiko svetlobe, ki je za Nicolajjevo pesem tako značilna. Poleg tega Beseda (»Wort«) vodi do svojega začetka – Boga-Očeta; »duh« najbrž predstavlja sv. Duha, telo in kri pa obhajilne embleme oz. samega Jezusa. Ta prihaja med ljudi tako po (svoji) besedi kot po zakramentu. Zopet sta omenjena božja milost in povabilo. Biti »povabljen na božjo gostijo« je obhajilna iztočnica, ki sovpada s prilikom o svatbi iz Lukovega evangelija (2,10), lahko pa jo razumemo tudi kot povabilo duši k večnemu življenju pri Bogu.

V peti kitici se duša obrača na Boga Očeta in se veseli prihodnjega nebeškega življenja, ki ga bo deležna po Jezusu. Že tu napove hvalnico, ki se nadaljuje v šesti kitici; v njej se z različnimi povabili in imperativi obrača še na ostalo občestvo ter ga pritegne v slavno in zahvalno pesem. V sedmi, zadnji kitici pa duša v viziji prihodnjega veselja s hrepenenjem pričakuje Jezusov prihod ter se pri tem navezuje na njegovo obljubo v Razodetju 22,20 in 22,12. Nicolai je svojo meditacijo tako trdno navezal na biblično zagotovilo Jezusovega prihoda.

Celotna pesem je zasnovana kot eshatološka vizija, ki naj bi kot v »zrcalu« radostno odsevala večno življenje. Poleg Psalma 45 zajema tudi iz drugih bibličnih besedil – težko je najti mesto v njej, ki ne bi imelo kake biblične navezave. V podobah in izrazju izkazuje baročne značilnosti. Tipična je že tematika, ki srednjeveško motiviko mistične poroke med dušo in Jezusom <sup>26</sup> prepleta z vizijo Jezusovega drugega prihoda oz. prehoda duše v nebeško življenje. Razporeditev verzov v posameznih kiticah da sliko keliha ali grala, s čimer pesem postane tudi podoba (*carmen figuratum*). Celoten prepis dela je v Prilogi.

V prvem delu pesmi (*Stollen*) je metrum besedila v melodičnih vrsticah A, B in C<sup>27</sup> jambski (U–), v odpevu (*Abgesang*) pa se spremeni v trohejskega (–U), s čimer pride vrstica D zaradi konflikta s prejšnjo vrstico še bolj do izraza in tako poudari začetek novega dela pesmi. Trohejski metrum se obdrži vse do konca pesmi, le ponekod je v zadnjih verzih prisoten bolj gladko tekoči daktil (–UU). Prvi del je od odpeva jasno oddeljen tudi po sistemu rim. Prva dva verza – vrstici A in B – povezuje rima, prav tako druga rima povezuje njuno ponovitev. Obe vrstici C sta med seboj največkrat povezani z asonanco, ponekod tudi z rimo. Odpev ima same zaporedne rime, če pa obe dvostišji melodičnih vrstic D in E zapišemo kot en verz (D+D in E+E), dobimo notranjo rimo. Vrstica E' prinaša zaključno rimo s C' in s tem trdno poveže zaključka obeh glavnih delov pesmi tako na besednozvočni kot na glasbeni ravni. Razporeditev melodičnih vrstic kaže na vpliv strasbourških cerkvenih

<sup>25</sup> Nav. delo, str. 107.

<sup>26</sup> *Brautmystik* (alegorija duše, Cerkve ali Marije kot neveste ter Jezusa kot ženina) združuje srednjeveško mistično tradicijo s tradicijo posvetne ljubezenske lirike *Minnelied* in nemške ljudske pesmi. R. A. Leaver in R. L. Marshall: 'Chorale', nav. delo.

<sup>27</sup> Za melodične vrstice gl. Notni primer 1. Za pesniške značilnosti besedila prim. besedilo koralu v Prilogi.

pesmi, ki imajo daljše kitice s trivrstičnim začetnim delom: ||: A B C :|| + ||: D :|| + || E E' C' ||. Nenazadnje kaže na vplive iz tega območja tudi uporaba glasbenega gradiva iz strasbourških pesmaric.<sup>28</sup>

Nicolai je dobesedno upošteval Luthrov princip, da mora biti besedilo skozi note oživljeno. Dokaz leži v samem oblikovanju napeva koral. Melodija z oktavnim obsegom je zgrajena na podlagi durovega trozvoka, med katerega toni se odvijajo vsi skoki. Toni durovega trozvoka nastopajo tudi na vseh ključnih mestih: tako prvi del pesmi kot odpev se končata z osnovnim tonom (f<sup>1</sup>); začetek prvega je f<sup>1</sup>, drugega pa a<sup>1</sup>. Višek melodije se pojavi dvakrat: v prvem delu je f<sup>2</sup> dosežen postopno v drugi koralni vrstici, v odpevu pa začenja zadnjo vrstico oktavo višje kot f<sup>1</sup>, ki je zaključil predzadnjo vrstico. Zaradi teh lastnosti nekateri avtorji obravnavajo koral kot čisto durovo melodijo, ki je bila za čas svojega nastanka zelo moderna.<sup>29</sup> Sicer pa se v melodiji ves čas izmenjujejo deli, zgrajeni na podlagi skokov med toni durovega trozvoka, in linearno zasnovani odseki s sekundnimi postopi. Vse pomembne besede prve kitice so glasbeno utemeljene z izrazito deklamacijo, ritmičnimi ali melodičnimi postopi – od vzklika »wie schön«, ki ga ponazarja kvintni skok navzgor (enak učinek ima klic »du Sohn«), prek zvezde »Morgenstern« visoko na nebu in vmesnih vzklikov v melodičnih vrsticah D vse do zadnje vrstice, ko je vrhnji ton »hoch« zares najvišji ton koral ter ga »sehr« znova podkrepi, preden se izteče v »prächtig«. Tako je Nicolai še stopnjeval reformacijski princip oživitve teksta z glasbo, s tem pa dosegel hkrati višek in skrajno mejo, saj mora biti – če je potek napeva preveč odvisen od določenega besednega pomena – povezava med besedo in glasbo v ostalih kiticah sorazmerno s tem manjša.

\*

*Wie schön leuchtet der Morgenstern* je koral, ki se v Bachovem ustvarjanju pojavlja takorekoč skozi celo njegovo življenje. Najdemo ga že v zgodnjem orgelskem koralu, v različnih uglasbitvah pa je prisoten tudi v kantatah *Wie schön leuchtet der Morgenstern* BWV 1, *Schwingt freudig euch empor* BWV 36, *Wer da gläubet und getauft wird* BWV 37, *Ich geh und suche mit Verlangen* BWV 49, *Nun komm, der Heiden Heiland* BWV 61 in *Erschallet, ihr Lieder* BWV 172.<sup>30</sup> Te kantate so nastale med leti 1714 in 1730 in bile – z eno izjemo – vse namenjene večjim cerkvenim praznikom.

Korali Bachovih kantat imajo – z izjemo malenkostnih odstopanj – izvorna Nicolaijeva besedila. Nekoliko drugače je s koralno melodijo *Wie schön leuchtet der Morgenstern*, ki se pri Bachu v istoimenski orgelski predelavi (BWV 739) najprej pojavi v času njegovega službovanja v Arnstadt. V Bachovi arnstadtski različici koralne melodije se vrstica C začne s kvartnim skokom (a<sup>1</sup>–d<sup>2</sup>) namesto s sekundnim postopom navzgor (c<sup>2</sup>–d<sup>2</sup>); začetni ton te vrstice je torej dva tona nižji kot v izvorni melodiji. V zaključni vrstici C' pa se namesto kvartnega

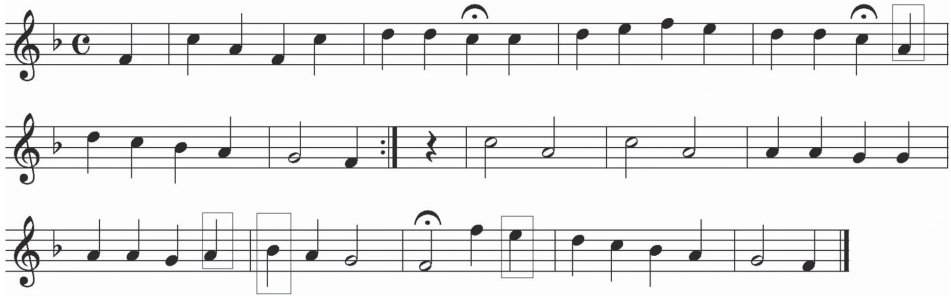
<sup>28</sup> R. A. Leaver in R. L. Marshall: 'Chorale', nav. delo.

<sup>29</sup> R. A. Leaver in R. L. Marshall: 'Chorale', nav. delo.

<sup>30</sup> Koral se v BWV 1/1 pojavlja kot monumentalen zborovski stavek, v BWV 1/6 kot kancionalni stavek z obligatnim instrumentom, v BWV 36/5 v štiriglasni kancionalni uglasbitvi, v BWV 37/3 pa kot koralni duet. V BWV 61/6 je Bach uglasbil samo odpev koral, in sicer kot koralno fantazijo z obligatnim instrumentom, BWV 49/6 je dialog arije in koral, BWV 172/6 pa kancionalni stavek z obligatnim instrumentom.

skoka navzdol ( $f^2-c^2-d^2$ ) pojavi postop ( $f^2-e^2-d^2$ ).<sup>31</sup> Različica s postopom navzdol se je v pesmaricah uveljavila že zelo kmalu po nastanku koralne melodije.<sup>32</sup> Že leta 1609 in 1610 se obe različici (tako izvirna kot ta z dvema odstopanjema) pojavljata v uglasbitvah Michaela Praetoriusa (celo v isti kompoziciji), kar dokazuje, da je bila Bachova arnstadtska različica uveljavljena že skoraj od samega nastanka pesmi (1599).<sup>33</sup> Arnstadtska različica koralne melodije se pojavlja še v BWV 61/6 in BWV 172/6, BWV 37/3 pa izkazuje odstopanje od izvirne koralne melodije samo na drugem označenem mestu; melodično vrstico oz. frazo C začenja na istem tonu, s katerim se je zaključila predhodna.

## Notni primer 2



Bachova leipziška različica koralne melodije 1725 (BWV 1/6)<sup>34</sup>

Druga različica koralne melodije (Notni primer 2) se prvič pojavi v BWV 1/1 in BWV 1/6, najdemo pa jo tudi v BWV 49/6 ter v obeh različicah BWV 36 (prvič v 5., drugič v 4. stavku). Od izvirne melodije (in tudi od zgodnejših različic le-te) odstopa v odpevu; ta odpev Zahn navaja za Krügerjevo pesmarico iz leta 1640 in njene številne ponatise. V Bachovem času je bila ta različica odpeva v nekaterih pesmaricah torej že uveljavljena kot norma.

Ni znano, zakaj se od leta 1725 pri Bachu pojavlja nova različica koralne melodije, ki je prejšnjo (če ne upoštevamo ponovnih izvedb weimarskih kantat) popolnoma izpodrinila. Zanimivo je, da novejša različica BWV 37 (prvi leipziški letnik 1723/1724) še nima; v tej kantati je koralna melodija celo bližja izvirni melodiji kot v vseh ostalih. Bach je bil ob izvedbi te kantate leipziški kantor že celo leto in v tem času se je z leipziškimi pesmaricami gotovo že seznanil, pa tudi kantata BWV 61, ki uporablja to koralno melodijo (čeprav samo 2. del), je že bila ponovno izvedena. Zakaj se je torej leto zatem odločil za drugo različico?

<sup>31</sup> Navedeni toni ne označujejo absolutnih tonskih višin, temveč so v F-duru zapisani samo zaradi primerjave z Nicolajevim izvirnikom. Tonaliteta BWV 739 je sicer G-dur.

<sup>32</sup> Zahn jo navaja za hamburško pesmarico iz leta 1604 in njene ponatise. J. Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, str. 129–130.

<sup>33</sup> Michael Praetorius, *Musae Sioniae VI* (1609), ur. Friedrich Blume, Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius 6, Wolfenbüttel, Mösel Verlag, str. 55–56. Prim. tudi Michael Praetorius, *Musae Sioniae IX* (1610), ur. Friedrich Blume, Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius 9, Wolfenbüttel, Mösel Verlag, str. 273–278.

<sup>34</sup> Odstopanja od izvirne melodije so uokvirjena.

Kljub pomislekom se zdi še najboljši razlog glasbena praksa: čeprav se je Bach sprva oklepal koralne melodije, ki jo je poznal iz mladosti, se je najbrž prilagodil razmeram v Leipzigu, kjer so bili ljudje bolj navajeni druge različice melodije. Pri tamkajšnjem bogoslužju se je pri petju skupnosti najbrž pojavljalo več različic, ene same, enotne pesmarice pa tudi ni bilo.<sup>35</sup> Morda je prav zaradi tega Bach v BWV 37 še ohranil svojo arnstadtsko oz. weimarsko različico Nicolajjevega koral – ali pa se z vprašanjem različic koral preprosto ni ubadal, dokler ni začel pisati koralne kantate, zvrsti, ki je imela v Leipzigu dolgo tradicijo.<sup>36</sup> Tu se je moral Bach koralu kot besedilno-glasbeni celoti še posebej pozorno posvetiti, saj je imel koral – za razliko od vloge v ostalih kantatah – nesporno vodilno mesto.

S stališča komponiranja kantat je bilo najbolj produktivno Bachovo leipziško leto 1724/25, zaznamovano s pečatom veličastnega projekta – ciklom koralnih kantat, s katerim je skladatelj največ doprinesel k zgodovini kantatne zvrsti, čeprav ga ni dokončal. V svojem drugem letniku je Bach kantate poenotil s pomočjo homogene besedilno-glasbene podlage: protestantskega koral. Komponiranje kantat na izbrane cerkvene pesmi se je začelo na prvo nedeljo po sv. Trojici 1724. Da bi zadostil formalnim kriterijem kantate, je Bach lahko uporabil nespremenjena besedila začetnih in zaključnih kitic koral za uvodni zbor in zaključni koral, središčne kitice pa so bile prepesnjene v arije in recitative. V vsakem od uvodnih zborov je Bach poskušal uporabiti drugačen stavčni princip in s tem skoraj sistematično preizkušal najrazličnejše možnosti uglasbitve koral. Notranjo soodvisnost med stavki je zagotavljalo že besedilo izhodiščnega koral, prek uporabe cantusa firmusa v zunanjih (pogosto tudi še v notranjih) stavkih pa je bila ta povezava – tudi z glasbenega vidika – samo še čvrstejša.<sup>37</sup>

Svojega projekta Bach ni mogel konsekventno dokončati; *Wie schön leuchtet der Morgenstern* BWV 1 je zadnja koralna kantata, ki jo je Bach napisal v tem enotno zasnovanem ciklu. Za njo je izvedel še starejše delo, kantato *Christ lag in Todesbanden* BWV 4, nato pa se je vrnil h komponiranju običajnih kantat, ki so se opirale na evangelije nedelj in praznikov. Kaj je bilo tej nenavadni prekinitvi vzrok, lahko samo ugibamo. Mogoče pa je domnevati, da je bila nepričakovana, saj je kasneje Bach nekatere manjkajoče kantate dokončeval. Čeprav svojega namena – zaključenega letnika koralnih kantat – skladatelj ni izpolnil, zavzema ta letnik v njegovem ustvarjanju prav posebno mesto.<sup>38</sup>

<sup>35</sup> Kilian navaja pesmarice Bachovega časa, ki so vsebovale Nicolajjevo pesem: Vopelius, 1682; Wagner, 1697; Weimar, 1713; Weißenfels, 1714; Dresden, 1725 in 1728; St. Georg 1721 in 1730; Vopelius, 1730. Dietrich Kilian, Erschallet, ihr Lieder BWV 172, *Kritischer Bericht*, Neue Ausgabe sämtlicher Werke I/13, ur. Dietrich Kilian, Kassel [...], Bärenreiter, 1960, str. 7–51: 33.

<sup>36</sup> Ulrich Leisinger, Musikalische Textauslegung – Kontinuität und Wandel, *Die Welt der Bach-Kantaten* 3, ur. Christoph Wolff, Stuttgart in Kassel, Verlag J.B.Metzler in Bärenreiter, 1999, str. 223–231: 228. Koralne kantate je pisal tudi Bachov predhodnik Johann Kuhnau. Pri njem se ta kantata pojavlja že kot mešani tip kantate: tutti stavki na začetku in koncu kantate so uglasbitve koralnih kitic, vmesni recitativi, arije in biblični citati pa so svobodne prepesnitve. Zanimivo je, da je ena najbolj znanih Kuhnauvovih kantat prav *Wie schön leuchtet der Morgenstern*. Prim. R. A. Leaver in R. L. Marshall: 'Chorale settings', *Grove Music Online*, ur. L. Macy (dostop 5. maja 2005), <<http://www.grovemusic.com>>. Gl. tudi Christoph Wolff, Bachs Leipziger Kirchenkantaten: Repertoire und Kontext, *Die Welt der Bach-Kantaten* 3, ur. Christoph Wolff, Stuttgart in Kassel, Verlag J.B.Metzler in Bärenreiter, 1999, str. 13–35.

<sup>37</sup> Prim. C. Wolff, nav. delo, str. 25–27.

<sup>38</sup> Prim. C. Wolff, nav. delo, str. 28.

Pesnik(i) Bachovih kantat tega letnika žal ni(so) znan(i). Z BWV 1 se krog koralnih kantat konča, zato to omogoča nekaj domnev o avtorju besedil. Šlo naj bi za teologa ali izobraženca, ki je v tem času umrl ali zapustil Leipzig. Glede na to, da so se teksti kantat tiskali, se časovni okvir za iskanje domnevnega avtorja še zoži – zadnji natis je vseboval kantate od konca januarja do praznika Marijinega oznanjenja, torej so morala biti besedila končana do 27. 1. 1725.<sup>39</sup>

V tem letniku se bolj kot v kateremkoli drugem kaže, kako skrbno je Bach izbiral tekste za svoje kantate. Zanj so bila kantatna besedila neke vrste uporabna umetnost, ki je morala vsebovati določene parametre: teksti so morali biti teološko relevantni,<sup>40</sup> literarno kvalitetni in glasbeno uporabni.<sup>41</sup> Že zaključne koralne kitice v svojih nekorálnih kantatah je verjetno izbral sam Bach, zato je imel pri nastajanju besedil za koralne kantate najbrž še večjo vlogo kot sicer.<sup>42</sup> V nasprotju s svojimi sodobniki Bach tudi ni nikoli uglasbil celega cikla besedil enega avtorja, tako da so besedila za koralne kantate na izbrane protestantske cerkvene pesmi verjetno nastala po njegovem naročilu oz. v tesnem sodelovanju s pesniki. V tem smislu so besedila Bachovih kantat prav tako Bachova kot njegova glasba.<sup>43</sup>

\*

*Wie schön leuchtet der Morgenstern* BWV 1,<sup>44</sup> s pojasnilom »Kantate zum Fest Mariae Verkündigung« za štiri glasove (S, A, T, B) in orkester (Corno I, II; Oboe da caccia I, II; Violino concertato I, II; Violino I, II; Viola in Continuo), zavzema med Bachovimi kantatami posebno mesto, saj zaključuje vrsto enovitih koralnih kantat, zgrajenih na podlagi nemških protestantskih cerkvenih pesmi. Prvič je bila izvedena na cvetno nedeljo, ki je bila hkrati tudi praznik Marijinega oznanjenja, 25. marca 1725 v Leipzigu.<sup>45</sup>

V odgovor na vprašanje, zakaj je Bach, ki je imel na izbiro besedil gotovo velik vpliv, za to kantato izbral prav koral *Wie schön leuchtet der Morgenstern*, je možnih je več razlag. V Bachovem času je cerkvena kantata predstavljala neke vrste tretjo pridigo, temelječo na evangeliju liturgičnega dne. O vsebini samega evangelija je govorila tudi pastorjeva pridiga,

<sup>39</sup> Res je v tem času po nenadni tridnevni bolezni 31. 1. 1725 umrl prorektor Tomaževe šole Andreas Stübel, teološko izobražen mož, ki je imel tudi nekaj pesniških izkušenj. Vendar je njegovo avtorstvo zgolj stvar spekulacije; lahko da se je komponiranje Bachovih koralnih kantat končalo zaradi kakega drugega, čisto banalnega razloga. Gl. Hans-Joachim Schulze, Texte und Textdichter, *Die Welt der Bach-Kantaten* 3, ur. Christoph Wolff, Stuttgart in Kassel, Verlag J.B.Metzler in Bärenreiter, 1999, str. 109–125: 114–116. Prim. tudi Martin Petzoldt, Theologische Aspekte der Leipziger Kantaten Bachs, *Die Welt der Bach-Kantaten* 3, ur. Christoph Wolff, Stuttgart in Kassel, Verlag J.B.Metzler in Bärenreiter, 1999, str. 127–141: 130.

<sup>40</sup> M. Petzoldt, nav. delo, str. 132–135.

<sup>41</sup> H.-J. Schulze, nav. delo, str. 114.

<sup>42</sup> M. Petzoldt, nav. delo, str. 135.

<sup>43</sup> M. Petzoldt, nav. delo, str. 132–135.

<sup>44</sup> Pri analizi je bila uporabljena notna izdaja: Johann Sebastian Bach, *Wie schön leuchtet der Morgenstern* BWV 1, ur. Matthias Wendt, Neue Ausgabe sämtlicher Werke I/28.2, Kassel [...], Bärenreiter, 1995, str. 1–62.

<sup>45</sup> A. Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, str. 739.

še tretjič pa je isto vsebino na glasben način skušala predstaviti kantata.<sup>46</sup> Tako je bila kantata povezana z aktualnim evangelijem; če je šlo za koralno kantato, naj bi bil z evangelijem povezan njen osrednji koral. Berilo za praznik Marijinega oznanjenja (Izaija 7,10–16) napoveduje starozaveznega Mesijo, evangelij (Luka 1,26–38) pa poroča o novozaveznem dogodku, v katerem nadangel Gabrijel naznani Mariji Jezusovo rojstvo. V obeh primerih gre za napoved odrešenika. Zlasti v tej točki se kantata *Wie schön leuchtet der Morgenstern* stika z ostalimi kantatami, v katerih je Bach uporabil isti koral: vse napovedujejo prihod kralja in odrešenika, pa naj bo to prihod v dušo vernika na osebni ravni ali pa upanje na Jezusov dejanski drugi prihod, kakršnega napoveduje Razodetje.

Drugi kriterij izbire koral za kantato – poleg povezave z evangelijem liturgičnega dne – je njegova splošna raba v liturgiji. Kot piše Dürr, so pesem peli za praznik Marijinega oznanjenja, saj je mogla Marija kot prototip vere najbolje predstavljati verno dušo, ki se odzove na božjo ljubezen.<sup>47</sup> Drugi avtorji izpostavljajo predvsem *de tempore* rabo za 20. in 27. nedeljo po sv. Trojici ter za prvo adventno nedeljo, zlasti pa poudarjajo njeno razširjenost in priljubljenost. *Der Morgenstern* je bil Jezusova pesem, primerna za zakrament obhajila, prva kitica je bila znana poročna pesem in zadnja popotnica umirajočim. Ali je mogoče obravnavano Bachovo koralno kantato povezati s katero od teh rab?

*Wie schön leuchtet der Morgenstern* je eden redkih protestantskih koralov, ki poimensko omenjajo Marijo. In če je Marija prototip verne duše, ki se odzove božji ljubezni, je asociacija na poročno pesem zelo primerna – morda tudi zaradi mogočnega vtisa prvega stavka, ki so ga po tradiciji peli ob porokah in ki po monumentalnosti prekaša vse ostale. Koral in z njim kantata govorita o 'poroki' med človeškim in božanskim, kar se kaže tudi v glasbenih značilnostih kantate. Takšna raba Bachovo kantato povezuje tako s praznikom Marijinega oznanjenja kot z rabo in izvorom samega Nicolaijevega koral.

Poleg tega je bil ta koral znana Jezusova pesem oz. pesem o Jezusovem imenu. Jezus je v koralu obenem močno povezan s tematiko svetlobe; morda ni naključje, da tudi kantata v tednu pred podoživljanjem pasijona in Kristusovega vstajenja napoveduje Jezusa kot luč in odrešenika. Napoved odrešenja se je teden dni za izvedbo *Wie schön leuchtet der Morgenstern* izpolnila v kantati *Christ lag in Todesbanden* BWV 4 in zato je prvo kantato mogoče videti kot napoved druge. Vendar vse tovrstne domneve ostajajo zgolj na ravni spekulacije. *Wie schön leuchtet der Morgenstern* je na prvem mestu pesem o Jezusovem imenu, kot taka pa je tudi kantata luči in svetlobe

Že sam Nicolaijev koral vsebuje mnogo navezav tako na starozavezne kot novozavezne tekste, svobodne prepesnitve v osrednjih stavkih pa le-te še bolj poudarjajo. Prva in zadnja kitica sta prevzeti neposredno iz koral, kar je za Bachove leipziške koralne kantate tudi sicer značilno, ostale pa so prepesnjene v recitative, ki so bolj poučne narave, in arije, ki poudarjajo določen afekt.

Kantata ima nenavadno instrumentacijo, ki ji daje praznični sijaj: rogova, oboi da caccia, poleg običajnih še koncertantne violine ter druga godala in continuo. Pihala in godalna osnova dajo gosto, polno zvonečo srednjo lego, nad katero živahno koncertirata

<sup>46</sup> Ulrich Leisinger, Affekte, Rhetorik und musikalischer Ausdruck, *Die Welt der Bach-Kantaten* 1, ur. Christoph Wolff, Stuttgart in Kassel, Verlag J.B.Metzler in Bärenreiter, 2000, str. 199–211.

<sup>47</sup> A. Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, str. 739.

dve violini s figuro, v kateri bi lahko prepoznali iskrenje in žarenje jutranje zvezde. Violini prideta še toliko bolj do izraza zato, ker običajna pihala visoke lege popolnoma umanjka. Po drugi strani se s to instrumentacijo, v kateri izstopajo še rogovi in oboe, F-durovo tonaliteto in tridobnim taktom Bach v nekaterih stavkih bliža pastoralni.

BWV 1/1 *Chor* »Wie schön leuchtet der Morgenstern«  
[tutti]

Monumentalni prvi stavek koralne kantate *Wie schön leuchtet der Morgenstern*, ki je najdaljši v celi kantati, v tutti zasedbi prinaša Nicolaijevo prvo koralno kitico (Priloga). V njem se med seboj prepletajo različne glasbene zvrsti; koncert, v katerem druga ob drugi ter druga z drugo koncertirajo posamezne skupine instrumentov in človeških glasov, se povezuje z razširjeno koralno fantazijo, kjer cantusu firmusu koralna v soprano imitacijsko odgovarjajo ostali glasovi. Koralni cantus firmus z vmesnimi instrumentalnimi ritorneli daje celemu stavku trdno obliko. Po značaju je stavek pastoralen: pisan je v tridobnem taktu (12/8) v F-duru in znotraj tega okvira ostaja ves čas; obširnejših modulacij, ki bi glasbo pripeljale v oddaljene tonalitete, ni, zato pa so pogoste kratke modulacije v bližnje tonalitete v vokalnih odsekih (zlasti v C-dur) ali pa modulirajo vmesni ritorneli (v začetku odpeva, pred zaključno vrstico ...). V continuu so pogosti pedalni toni, ki še bolj pridejo do izraza zaradi ponavljajočih se akordov v godalih. Tutti instrumentacijo tega stavka (rogovi, oboe da caccia) Bach v celotni zasedbi uporabi samo še v zadnjem stavku, ki zopet prinaša cantus firmus koralna.

Dvanajsttaktni instrumentalni uvod (ritornel) se začne v koncertantnih violinah s skokom kvinte navzgor, ki mu po nadaljnjem postopu navzgor sledi terčni skok navzdol. V tem motivu je metrično največkrat poudarjen drugi ton (prvi ton je zadnja osminka dobe, drugi pa prva četrtnina nove dobe), včasih pa tudi prvi. Bach večkrat kombinira obe metrični možnosti (kot npr. pri oboah in violi v taktih 9 in 10). Ta motiv zaradi značilnega kvintnega skoka navzgor, po katerem je Nicolaijev koral tako prepoznaven, imenujem 'morgenstern'. Motivi s kvintnimi skoki pa se pojavljajo skoraj na vseh mestih v Bachovem kantatnem opusu, povezanih s tem koralom.<sup>48</sup> Motiv se v tej kantati velikokrat pojavlja tudi kot kvartni skok (kvarta kot kvintni obrat), največkrat na tistih mestih, kjer prevladuje imitacija. Ponekod se motiv pojavlja tudi v nasprotni smeri – začne se s skokom navzdol (zlasti pride do izraza v osrednjem ritornelu v taktih 79–80, kjer se njegov začetek sekvenčno ponavlja).

Ostali značilni motivi se oglasijo že v 2. taktu, ko se koncertantnim violinam pridružijo še druge skupine instrumentov. Oboe in rogovi preigravajo tone durovega trozvoka (terce in kvinte), kar se prav tako kot prvi motiv navezuje na začetek koralne melodije. Godalna baza (godala brez koncertantnih violin) ponavlja akord F-dura, v continuu pa se ponavlja pedalni ton f oz. F. Nad to akordsko podlago koncertantne viole v višji legi izpostavijo nov motiv, ki je zgrajen kot razložen, hiter F-durov akord z vmesnimi prehajalnimi toni – nekateri avtorji menijo, da je s tem motivom Bach hotel prikazati žarenje zvezde jutranjice.<sup>49</sup> Ti štirje motivični sklopi, ki so med seboj sicer tesno povezani, so – razen prvega

<sup>48</sup> Za motiv 'morgenstern', mdr. prim. Violino concert[at]o II v J. S. Bach, nav. delo, str. 3, takt 1.

<sup>49</sup> A. Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, str. 740.



motiva – precej neodvisni od vokalnega dela. Nato se isti odsek, ki zajema dobra dva takta (takt 1–3) ponovi še na dominantni, v C-duru (takt 3–5). V nadaljevanju se motivi selijo iz skupine v skupino. Bachovo glasbeno mojstrstvo tu lahko vidimo celo v razširjeni uporabi koncertnega principa: med seboj ne koncertirajo le posamezne skupine instrumentov, temveč tudi motivične skupine.

Po sekvenčnem spuščanju motiva 'morgenstern' navzdol (takti 8–10) prihod cantusa firmusa z značilnim kvintnim skokom navzgor napove rog I (takt 10), ki tudi v nadaljevanju vedno podvaja koralno melodijo; ob tem se v koncertantnih violinah oglašča motiv 'žarenja' zvezde, godalna baza ima ponavljajoče se akorde, pedalni ton pa se ustavi na c–C. Tudi rog I se po skoku ustavi na tonu c<sup>2</sup>, nato pa v taktu 12 povzame motiv 'žarenja' zvezde v hitrih šestnajstinkah. To je iztočnica za sopran, ki kot cantus firmus v dolgih notnih vrednostih v taktu 13 začne prvo vrstico koral. Pod njim se (od koralne melodije navidez neodvisno) v imitaciji oglasijo nižji glasovi (v zaporedju A, B in T), ki se začenejo s kvartnim ali kvintnim skokom navzgor – torej z motivom 'morgenstern'. Rog I podvaja cantus firmus, medtem ko rog II tvori z njim značilne zadržke in tudi v drugih vokalnih odsekih vedno predstavlja njegov kontrapunkt. Tudi koncertantni violini zborovskih glasov nikoli ne podvajata; vseskozi izvajata lastno motiviko 'žarenja' oz. 'iskrenja' zvezde. Oboi in ostala godala podvajajo zborovske glasove: vsak glas je skozi cel stavek povezan z določenim glasbilom. S tenorjem vstopita oboa II in violina II iz godalne baze, z basom viola (in občasno tudi continuo), alt pa podvajata violina I iz godalne osnove ter oboa I. Prva koralna vrstica se zaključi na dominantni F-dura.

V taktu 20 nastopi druga koralna vrstica, ki jo začnejo nižji glasovi v dolgi pasaži z motiviko, podobno zborovski motiviki prejšnjega dela (v vrstnem redu A, T, B). Nižji glasovi že pred njegovim nastopom predimitirajo cantus firmus; koralna melodija (v krajših vrednostih kot prej v sopranu) se oglasi najprej v tenorju, nato preide v alt. Šele potem v taktu 24 v F-duru nastopi pravi cantus firmus v sopranu, ki se mu pridruži rog I.

Pred tretjo koralno vrstico se pojavi nekaj taktov dolg instrumentalni odsek (ti takti 29–32 so enaki začetnim taktom 5–8, ko je začetni motiv s kvintnim skokom – 'morgenstern' – prehajal iz skupine v skupino). V taktu 33 se priključi sopranski cantus firmus, za njim pa v imitaciji nastopijo ostali glasovi (v zaporedju B, A, T). Bach poskuša v vsaki posamezni vrstici dodati ali odkriti kaj novega; že samo vrstni red imitacije nižjih zborovskih glasov s pripadajočimi instrumenti ali pa postopek predimitacije v 2. vrstici, ki izhaja iz stare luteranske tradicije koralnih motetov,<sup>50</sup> je znak, da glasba, čeprav je motivično naslonjena na en sam vir, pri Bachu nikoli ne postane shematična.

V taktu 38 se v skoraj dobesedni ponovitvi vrne uvodni ritornel, ki ga z motivom 'morgenstern' tokrat začne rog I. Glasbeno so dobesedno ponovljene tudi vse tri koralne vrstice, ki zdaj zajemajo besedilo vrstic 4–6. Po tem se ritornel ne ponovi (takt 75), temveč je nekoliko spremenjen: motivični sklopi v vrsti sekvenčnih postopov prehajajo skozi različne tonalitete, motiv 'morgenstern' pa se pojavi tudi v obratni smeri – kot skok navzdol. Ko se zopet pojavi v začetni obliki v rogovih (takt 83), je to že signal za nov nastop cantusa firmusa.

<sup>50</sup> O tradiciji koralnih motetov gl. Daniel R. Melamed, Chorsätze, *Die Welt der Bach-Kantaten* 3, ur. Christoph Wolff, Stuttgart in Kassel: Verlag J.B.Metzler in Bärenreiter, 1999, str. 177–191: 184.

Osrednja vzklita »lieblich« in »freundlich« (melodični koralni vrstici D), zaradi katerih je Nicolajjeva melodija tako posebna in zaradi katerih se zdi bolj tri- kot dvodelna, je Bach uglasbil čisto drugače kot predhodne koralne vrstice. Cantus firmus tu izgubi svojo izstopajočo vlogo (razen tega, da še naprej ostaja nosilec koralne melodije): v homofonem akordskem bloku postane ritmično in melodično enakovreden ostalim trem glasovom (takt 84). Po signalu 'morgenstern' v oboah sledi drugi vzklit (takt 31–32), ki je v nižjih glasovih že nekoliko variiran; izpostavljena je zaključna figura treh osmink, s katero so nižji glasovi pod ležečim cantusom firmusom že prej zaključevali posamezne odseke, bas in alt pa s tonom cis v kadenci pripeljeta do akorda A-dura kot dominante d-mola (v prejšnjem vzklitu je bil zaključni akord F-dur).

V taktu 89 sopran zopet prevzame svojo značilno vlogo cantusa firmusa, hkrati z njim pa v medsebojni imitaciji začnejo tudi nižji glasovi, ki se gibljejo v skupinah treh osmink. V tem odseku (do takta 96), ki kot enotno skupino predstavi koralne vrstice E, E' in E'', sta izpostavljeni zlasti besedi »schön« in »herrlich« (tu Bach uporabi višje tone, na katerih melodična linija nekaj časa miruje izven osminkskega toka). Zelo slikovita sta tudi obsežna vzpenjajoča se melizmatična postopa v basu na besedi »groß« in »reich« (podobno »reich« v altu ter »Gaben« v tenorju). Bach na glasben način izpostavi zdaj eno, zdaj drugo besedo, nad vsem pa poteka še vzporedna instrumentalna plast, v kateri ima vsak od instrumentov svojo ustaljeno vlogo: rog I podvaja cantus firmus, rog II je njegov kontrapunkt z zadržki, violine izvajajo motiviko 'žarenja', oboe pa z godalno bazo podvajajo zborovske glasove.

Po štirih instrumentalnih taktih (96–99), v katerih zopet srečamo znano motiviko in sekvečno spuščanje, sledi zaključna vrstica Nicolajjevega koralnega (takti 100–106), v kateri se imitacija v nižjih glasovih dviga od basa proti altu v značilnih vzpenjajočih se linijah. Z vrha se z besede »hoch«, ki je najvišji ton koralne melodije, pridruži še cantus firmus v sopranu. Po tutti koncertiranju skupaj z instrumenti se koralna vrstica konča z značilno figuro treh osmink v altu in tenorju, ki poudarja za ta stavek kantate značilno kadenco zaključkov vrstic koralnega S-(Sp)-T.<sup>51</sup> Obsežni stavek zaključni in zaokroži v celoti ponovljen uvodni ritornel, ki je bil v originalni partituri označen z da capo od takta 2.

BWV 1/2 *Recitativo*] »Du wahrer Gottes und Marien Sohn«  
[T, Bc]

*Du wahrer Gottes und Marien Sohn,  
du König der Auserwählten,  
wie süß ist uns dies Lebenswort,  
nach dem die ersten Väter schon  
so Jahr' als Tage zählten,  
das Gabriel mit Freuden dort  
in Bethlehem verheißten!  
O Süßigkeit, o Himmelsbrot!  
Das weder Grab, Gefahr, noch Tod  
aus unsern Herzen reißen.*

<sup>51</sup> Tako npr. v taktu 105 alt tvori z osnovnim tonom naslednje intervale, preden preide v tonični kvintakord: 6-4-5-5; tenor pa paralelno z njim 4-2-3-3.

S prepesnitvijo koralne kitice v arijo ali recitativ se spremenita tudi njen značaj in funkcija. Namesto splošno sprejete verske resnice koral v ariji postane predvsem osebno doživeta glasbena izjava s poudarkom na afektu ali pa recitativ, ki je bolj poučne narave in nam predstavi večje število informacij. Prvi secco recitativ kantate BWV 1 je prepesnitev 2. kitice Nicolaijevega koral (Priloga). Z ohranjenimi elementi izhodiščnega besedila ostajajo povezave s koralom jasne, dodani elementi pa so iztočnice drugih navezav – in sicer navezav na berilo in evangelij liturgičnega dne. Starozavezno navezavo novi pesnik vzpostavi z besedo »očaki«, novozavezno pa z omembo evangelijskega dogodka (nadangel Gabriel v Betlehemu oznani Jezusovo rojstvo Mariji).

Osebni ton koralne kitice (v koralu pesnik govori v 1. osebi ednine) je spremenjen v občestven mi (»uns«, »unsern«). Principi navezave, ki jih v Bachovih kantatah izkazujejo koralne kitice do svobodno pesnjenih odsekov, so v recitativu iz primerjave s koralom zelo jasno razvidni. Beseda, ki jo pesnik iz koral vzame za iztočnico in ki ima v koralni kitici neko (ne nujno pomembno) vlogo, postane v kontekstu recitativa izhodišče za drugo misel. V okviru kantate potem ta nova misel lahko postane glavna nosilka vsebine določenega stavka. Posebno učinkovitost dajejo recitativu pavze, ki sledijo vejicam v pasaži »O Süßigkeit, o Himmelsbrot, das weder Grab, Gefahr, noch Tod«. Beseda »Lebenswort« bi v tem recitativu lahko pomenila tako besedo oznanjenja novega življenja Mariji kot besedo evangelija, o kateri govori izvirna koralna kitica – nenazadnje pa bi se lahko nanašala na kantato samo, ki kot tretja pridiga vernikom na glasben način posreduje božjo besedo.

BWV 1/3 *Aria* »Erfüllet, ihr himmlischen, göttlichen Flammen«

[S, Ob da c, Bc]

*Erfüllet, ihr himmlischen, göttlichen Flammen,*

*die nach euch verlangende gläubige Brust!*

*Die Seelen empfinden die kräftigsten Triebe*

*der brünstigsten Liebe*

*und schmecken auf Erden die himmlische Lust.*

Besedilo te arije je prepesnitev 3. kitice Nicolaijevega koral (Priloga). Napoveduje jo že predhodni recitativ, ki Jezusu zatrjuje, da ga ne more nič iztrgati iz src vernikov. Morda je zamišljena kot izjava skupnosti (drugi del govori v množini), lahko pa gre tudi za pristop posameznega vernika (na kar bi lahko sklepali predvsem po prvem delu). Arija je goreča prošnja, naj plameni ljubezni (ki sodijo tudi v pomensko območje svetlobe jutranje zvezde), napolnijo srce verujočega.

Sopranska da capo arija z nekoliko spremenjenim zaključnim delom v solističnem glasu je zasnovana kot trio stavek: nad continuo koncertirata oboa da caccia in sopran. Že v začetku (oboa da caccia) se pojavi značilen motiv: skok kvinte navzdol z vmesno terco (le-ta je v nadaljnjih ponovitvah motiva včasih izpuščena), ki ji je nato dodan še sekundni postop navzdol. Ta motiv bi lahko predstavljal neke vrste parafrazo 'morgensterna' iz 1. stavka kantate. Po 8 taktih instrumentalnega ritornela z isto tematiko nastopi glas (takt 9 s predtaktom), na kar se oboa odzove z imitacijo, ki pa ima drugačno nadaljevanje. V prvem delu arije (do takta 34) glas trikrat ponovi svojo prošnjo; prvič kot kratko izjavo brez ponavljanj (melizmatično sta obravnavani le beseda »göttliche«, ki se vedno pojavlja kot pasaža

šestnajstink navzgor v okviru kvinte, in beseda »verlangende«).<sup>52</sup> V Bachovih arijah glas izjavo ponavadi prvikrat posreduje brez zapletenejših ponavljanj in tonskih slikanj – najbrž zato, da bi poslušalci razumeli vsebino besed. V drugi ponovitvi izjave se že pojavijo obširnejša tonska slikanja (melizmatični »Flammen«, še obsežnejši melizem »verlangende«) in razna ponavljanja besed: obravnava postane bolj glasbena, pomemben je afekt, ki ga sicer nakazuje že prva predstavitev izjave oz. prošnje, vendar v njej še ostaja v ozadju. Prva prošnja je zato krajša, uravnoteženost pa Bach doseže tako, da ji doda še instrumentalen odsek (takti 13–16), ki ga druga prošnja nima (prehod med drugo in tretjo je neposreden) in v katerem se že nahaja melizem, ki ga pozneje srečamo na besedah »verlangende« in »Flammen«. Druga prošnja se od prve razlikuje tudi po tem, da oboa v njej izvaja figure, kakršne so se prej pojavljale v continuu (večinoma razloženi trozvoki v osminkem gibanju). Tretja prošnja (takti 23–30) besedilo zopet predstavi le enkrat, brez daljših melizmov, spremlja pa jo odsek v oboi, kakršen je bil prvi prošnji dodan šele potem, ko je pevski glas zaključil izjavo. Bach kombinira posamezne odseke med seboj na različne, vedno nove načine. Tretji prošnji sledi skrajšan ritornel; tako Bach že znotraj samega prvega dela arije doseže neke vrste simetrijo.

Osrednji del da capo arije po nekoliko spremenjenem ritornelu (takti 30–34) prinaša izjavo o dušah, ki že na Zemlji okušajo nebeško radost. Izjava se dvakrat ponovi z isto ritmično artikulacijo, vendar v različnih tonalitetah; prva se konča v C-duru, druga pa v g-molu. Tematsko se vsi glasovi navezujejo na prvi del. Po dobesedni ponovitvi uvodnega ritornela se znova ponovi prvi del arije, tokrat samo z dvema izjavama in z opaznim poudarkom na besedi »Flammen«. Morda je Bach z melizmi na besedi »Flammen« hotel glasbeno prikazati plapolanje plamenov. S tem simbolom svetlobe bi tako močno zaznamoval celotno arijo in jo navezal na uvodni stavek kantate, kjer svetlobo zastopa motiv 'žarenja' jutranje zvezde. Arijo zaključí ponovitev ritornela.

BWV 1/4 *Recit[ativo]* »Ein ird'scher Glanz, ein leiblich Licht«  
[B, Bc]

*Ein irdscher Glanz, ein leiblich Licht  
rührt meine Seele nicht;  
ein Freudenschein ist mir von Gott entstanden,  
denn ein vollkommnes Gut,  
des Heilands Leib und Blut,  
ist zur Erquickung da.  
So muß uns ja  
der überreiche Segen,  
der uns von Ewigkeit bestimmt  
und unser Glaube zu sich nimmt,  
zum Dank und Preis bewegen.*

Secco recitativ, prepesnitev Nicolaijeve 4. in delno tudi 5. kitice (Priloga), se besedilno zopet vključuje v simboliko svetlobe, saj zanika moč zemeljskega blišča in sijaja. Tudi z

<sup>52</sup> Bach je v svojih uglasbitvah 7. kitice Nicolaijevega korala tudi besedo »Verlangen« vselej uglasbil melizmatično (morda zaradi korena »lang« v tej besedi).

glasbenega vidika predstavlja nadaljevanje predhodne arije. »Božanske plamene«, o katerih je govorila arija, namreč še bolj natančno opredeli kot »sij radosti« od Boga. Uglasbitev te besede v 3. taktu (»Freudenschein«) izstopa iz strogo deklamativnega okolja po razgibani melizmatični figuri, katere odmev se pojavi kasneje v uglasbitvi besede »Erquickung«.<sup>53</sup> Značilno je gibanje continua, katerega linija se v prvem delu giblje navzgor v poltonih, ki jim sledijo tritonusi navzgor ali navzdol (kar bi lahko nakazovalo lažnost zemeljske luči); v drugem delu (od takta 8) se tritonusi spremenijo v čiste kvinte (morda je to ponovna aluzija na 'morgenstern'). Zanimivo je, da recitativ izrecno omenja tudi odrešenika, čeprav sam Nicolai za Jezusa na nobenem mestu v koralu ne uporabi tega naziva.<sup>54</sup>

BWV 1/5 *Aria* »Unser Mund und Ton der Saiten«

[T, V conc I, II, godala, Bc]

*Unser Mund und Ton der Saiten*

*sollen dir*

*für und für*

*Dank und Opfer zubereiten.*

*Herz und Sinnen sind erhoben,*

*lebenslang*

*mit Gesang,*

*großer König, dich zu loben.*

Da capo arija je prepesnitev Nicolaijeve 6. kitice (Priloga). Uglasbitev za tenor in godala s koncertantnima violinama odraža že njene začetne besede: »unser Mund« (človeški glas) in »Ton der Saiten« (strunska glasbila).<sup>55</sup> Razmerje med obema protagonistoma (glas in strune) je enakovredno, saj so instrumentalni ritorneli zelo dolgi, tako da imata koncertantni violini prav tako veliko vlogo kot pevski solist. Ostala godala koncertantni violini mestoma podvajajo, včasih pa se umaknejo zgolj v pizzicato akordsko spremljavo (podobno kot v prvem stavku, le da tam akordska spremljava ni imela pizzicato artikulacije). Tako dobimo učinek tutti in solo odsekov, med violinama pa se včasih pojavljajo tudi efekti eha.

Prvi del arije, obdan z ritornelom (takti 1–104), govori o tem, kako naj človeška usta in zven strun hvalijo Boga; začetni instrumentalni in vokalni part od takta 29 imata skupni plesni motiv. Drugi del arije (takti 104–173) govori o tem, kako spev v hvalo Kralju povzdiguje srce in čute, uporablja pa isti motivični material kot prvi del, vendar je motiv obrnjen navzdol. Značilen oktavni skok navzgor se pojavlja na besedi »erhoben« (»povzdignjen« v taktu 108). Na besedi »Gesang« (takti 110–114) se pojavi značilna živahna figura, znana že iz predhodnega recitativa (»Freudenschein«), ki jo Bach kasneje uporabi tudi na besedi

<sup>53</sup> Figuro osminke in dveh šestnajstink (oz. v tem primeru šestnajstinke in dveh dvaintridesetink) je Schweitzer opredelil kot »figuro radosti«, kar se sklada tudi s pomenom besede »Freudenschein«. Albert Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, Leipzig, Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1954, str. 434–435.

<sup>54</sup> Omemba odrešenika je pravzaprav bližja vlogi koral *Wie schön leuchtet der Morgenstern* v nekaterih drugih Bachovih kantatah, v katerih nastopa skupaj s koralom *Nun komm, der Heiden Heiland* (BWV 36 in 61).

<sup>55</sup> Tudi v BWV 172 se na iztočnico »Erklinget, ihr Saiten!« oglašijo godala.

»loben« (takti 121–123). Ko se izjava o povzdignjenosti src in čutov preko glasbe v drugem delu pojavi drugič, so opazni vplivi prvega dela arije – način, kako prvi del arije obravnava isto motivično gradivo (motiv v smeri navzgor), postopoma izpodriva način, s kakršnim so bili v začetku drugega dela arije obravnavani »srce in čuti« (motiv v smeri navzdol). Ko se izjava pojavi tretjič, je že popolnoma preobrazena – enaka izjavi prvega dela arije (»Herz und Sinnen« = »unser Mund und Ton der Saiten«). Dobesedna da capo ponovitev vtis popolne spreobrnjenosti srca in čutov še bolj utrdi.

Ta arija je samo eden izmed številnih primerov v Bachovem opusu, kako je skladatelj s pomočjo neke glasbene oblike in kompozicijskega postopka prefinjeno uspel prikazati vsebino besedila na popolnoma glasben način. Poleg tega se v ariji mešajo elementi posvetne in cerkvene glasbe – besedilo je resda namenjeno cerkveni kantati, glasba sama pa je plesna. Bach te razlike združuje, morda tudi zato, da bi pokazal, kako duhovna glasba po svoji funkciji povzdiguje čutnost posvetne. Tudi Bachove posvetne kantate se od njegovih sakralnih v večini primerov razlikujejo le po svoji funkciji – to nenazadnje dokazuje tudi dejstvo, da jih je neproblematično jemal kot predloge svojim cerkvenim kantatam, če so ustrezale določenim pogojem.

BWV 1/6 *Choral* »Wie bin ich doch so herzlich froh«  
[tutti + oblig Cor I, II]

Z zadnjim stavkom, katerega besedilo je tudi zadnja Nicolajjeva kitica (Priloga), je Bach kljub običajnemu kancionalnemu zaključku zaokrožil koralno kantato kot celoto. Tutti zvok s koncertantnima rogovoma zopet priklīče v spomin prvi stavek (poleg tega ima rog I zopet vlogo cantusa firmusa tako kot v prvem stavku, v rogu II pa se pojavljajo značilni zadržki). V homofonem osrednjem sklopu (dvakratni »amen« v taktih 13 in 14) alt pri drugem »amen« izvede okrasno figuro, ki po svoji funkciji spominja na zaključno osminsko figuro v 1. stavku. Značilna je tudi razgibana basovska linija na besede »komm, du schöne Freudenkrone« (takta 15 in 16) – tu se zopet lahko spomnimo na podobno vlogo, ki jo je imela basovska linija na besedah »schön und herrlich, groß und ehrlich«. Kljub popolnoma drugačnemu načinu uglasbitve je Bach s tem stavkom uspel ustvariti protipol mogočnemu začetku kantate in koralni zborovski fantaziji, v kateri preizkuša različna sredstva glasbenega oblikovanja, ob bok enakovredno postavil tradicionalno kancionalno uglasbitev.

\*

Koral *Wie schön leuchtet der Morgenstern* je vsebinsko izhodišče kantate, prav tako pa vpliva na glasbeno obliko najmanj dveh njenih stavkov, v katerih se pojavlja s svojo melodijo – začetnega in končnega. Liturgična raba koralnega pogojuje tudi liturgično rabo kantate, ki jo na sam praznik Marijinega oznanjenja navezuje še dodatna omemba oznanjenja v recitativu. Čeprav je imel Bach pri ustvarjanju besedila najbrž nemajhno vlogo, je bilo to delo na prvem mestu vendarle stvar pisca besedila, ki je določil tudi zaporedje arij in recitativov. Koral se je v Bachovih koralnih kantatah kot konstanta pojavljal na začetku in na koncu; tudi to je bila torej že uveljavljena praksa. Kaj je na kantati *Wie schön leuchtet der Morgenstern* takega, o čemer je lahko odločal samo Bach? To je način uglasbitve besedila

v posameznih stavkih. Ali se tudi v njem odraža kakšna povezava z izhodiščnim koralom in rabo le-tega?

Pregled posameznih stavkov je pokazal, da Bach tudi v stavkih, v katerih koralna melodija sicer ne nastopa eksplicitno, poskuša ohranjati glasbeno povezavo s koralom. Značilen primer za to je kvintni skok, ki se na različne načine pojavlja v vokalnih in instrumentalnih odsekih skozi celo kantato (celo kot »neprava luč« v drugem recitativu, kjer namesto čiste kvinte nastopi tritonus). Bach na glasben način oblikuje in izpelje tudi misli, ki jih podaja besedilo. Tako npr. v zadnji ariji prva melodija postopoma preoblikuje drugo, jo naredi sebi enako. To, da se druga melodija počasi spreminja v prvo, bi sicer lahko opazili brez pomoči kakršnegakoli besedila, čeprav bi si pojav lahko razlagali popolnoma drugače.

Glasbene značilnosti kantate lahko z izhodiščnim koralom povežemo tudi s pomočjo tonske hermenevtike in glasbene alegorije, ki ju na Bachove kantate na podlagi luteranske teologije njegovega časa aplicira Eric Chafe.<sup>56</sup> Na ta način lahko pridemo do zanimivih ugotovitev, ki pa seveda ostajajo na ravni teoretske spekulacije in dokaj subjektivne interpretacije. Bach v kantati na glasben način izrazi to, o čemer govori koral za praznik Marijinega oznanjenja – t. j. o poroki med človeškim in božjim. Po alegorični razlagi se v glasbi kantate prepletata človeška in božanska sfera, tako kot se v koralu prepletajo človeški in božanski atributi Jezusa. V prvem stavku izstopa značilna kadenca S-(Sp)-T, ki zaključuje skoraj vse dele koral s poudarkom na območju subdominante, ta pa označuje sfero človeškega.

Prvi stavek je po svojem značaju pastoralna in zato morda predstavlja idilično območje sinteze človeškega in božjega.<sup>57</sup> Napisan je v pastoralnem F-duru, namesto trobent, ki bi slavile Boga, so tu značilni instrumenti pastorage, ki pripadajo sferi človeškega – rogovni in oboe da caccia. Rog I vedno napove cantus firmus: napoved odrešenika se torej zgodi v sferi človeškega, a v sintezi z božjim. Vstopanje slednjega v človeško na glasbeni ravni se kaže tudi v drugih stavkih, npr. v 5. stavku, ariji za tenor, kjer se človeško (s pomočjo božjega) dvigne in preoblikuje v sfero božjega. Zadnji stavek kantate BWV 1 je koralna kitica v kancionalni uglasbitvi, ostanek stare tradicije luteranske Cerkve, ki na ta način deluje kot uradna potrditev drugih stavkov kantate. Po vsebini je izrazito eshatološka; v njej človeška sfera stremi k božji. Vloga instrumentov je zelo blizu tisti iz prvega stavka – to pa daje še eno možnost več za alegorično razlago, da se obe območji tudi tu prepletata in da je človeška sfera zaradi delovanja božjega povzdignjena sama v sebi – vernikovo eshatološko stremljenje se torej izpolnjuje na neki novi ravni.

Marijin praznik je za prikaz dinamičnega razmerja med božanskim in človeškim še posebej primeren, saj Marija posebja dušo vernika. Preplet med obema sferama pripelje do končne prevlade božanskega elementa v človeku – pesniškemu subjektu kantate, podoben učinek pa naj bi povzročil tudi v duši vernega poslušalca. V alegoričnem pogledu je zanimiv tudi tonalni plan kantate. Zaporedje tonaliteta stavkov je sledeče: v prvem stavku F-dur, v drugem d- in g-mol, v tretjem B-dur, v četrtem g-mol in B-dur, v petem F-dur, B-dur in po-

<sup>56</sup> Izraza »musical allegory« in »tonal hermeneutics« ameriškega teoretika Erica Chafea poudarjata povezavo med glasbenimi in teološkimi ter retoričnimi principi v Bachovih kantatah. E. Chafe, *Analyzing Bach Cantatas*, str. ix-xvii in 3-89.

<sup>57</sup> V 18. stoletju je bila pastoralna pogosto religiozna eshatološka alegorija; v njej so proslavljali tudi vladarstvo Kristusa kot kralja ali dobrega pastirja. Geoffrey Chew: 'Pastoral', *Grove Music Online*, ur. L. Macy (dostop 5. aprila 2006), <<http://www.grovemusic.com>>.

tem zopet F-dur, v katerem izzveni tudi zadnji stavek. Proti sredini kantate lahko opazimo postopno spuščanje po kvintnem krogu navzdol, kar pomeni več nižajev, obenem pa Bach večkrat uporabi molove tonalitete – oboje je znak človeške sfere. Še zlasti ta prevladuje v 2. stavku (d-mol in g-mol), ko besedilo omenja starozavezne očake, ki so bili od odrešenika še daleč, čeprav so ga sami že napovedovali. Tu se s konkretnim imenom omenjata tudi edini človeški kraj v kantati ter prebivalca le-tega: Betlehem in Marija. V 3. stavku se ob spremljavi oboe da caccia, ki zastopa človeško sfero, oglasi arija, ki bi jo lahko razumeli kot prošnjo posamezne duše za dovolj veliko vero in božjo bližino, v osrednjem delu pa se izkaže, da je to obenem prošnja skupine vernikov. Popolnoma drugačna je tenorska arija, v kateri imajo veliko vlogo koncertne violine, ki so že v prvem stavku napovedovale Jezusa kot »jutranjo zvezdo« in zato sodijo v sfero božjega, tu pa skupaj s človeškim glasom nastopijo v procesu spreobračanja človeških čutov. Del, ki govori o čutih, je v B-duru, na koncu pa se arija zopet vrne v izhodiščni F-dur, ki ima en nižaj manj – to ne pomeni le dviganja po kvintnem krogu, temveč bi lahko predstavljalo prehod v drugo sfero, v kateri se na koncu oglasi tudi zaključni koral. Sfera človeškega v kantati se postopoma preobrazi v novo povezavo človeškega in božanskega; vrne se v območje tonike, ki je unija obeh. Tako lahko koral, ki velja za stičišče med Jezusovimi in poročnimi pesmimi, tudi po (včasih celo preveč abstraktni) alegorični razlagi v koralni kantati obravnavamo kot poročno pesem človeškega in božjega – »svatovsko pesem Duše o njenem nebeškem ženinu«.

Glasbena alegorija, ki naj bi po Chafeovem mnenju Bacha pritegnila prav zaradi svoje večplastnosti, kompleksnosti in teološke globine, je imela velik vpliv že na teoretska dela in ustvarjanje Bachovih predhodnikov, čeprav v njegovem času ni bila več tako priljubljena. Prav tako je bilo z različnimi uglasbitvami koral: ta se pri večini njegovih sodobnikov pojavlja le še kot fosilni ostanek 17. stoletja na ustaljenem zaključnem mestu kantate v preprosti akordski uglasbitvi. V raznovrstnih Bachovih uglasbitvah pa se vedno kaže kot del živega tkiva kantate ter se odziva na aktualne liturgične zahteve in danosti svojega okolja, ne da bi pri tem izgubil povezavo s svojim izvorom. Podobno, kot je Nicolai veljal za zadnjega od Meistersingerjev, bi lahko tudi v skladatelju koralnih kantat Bachu videli nadaljevalca in ohranjevalca starodavne luteranske tradicije koralnih uglasbitev, v katerem je »že skoraj izumrla umetnost živela naprej«, obenem pa dosegla svoj najvišji vrh.<sup>58</sup>

<sup>58</sup> Po poročilih iz *Nekrologa* je Bach na orglah Katarinine cerkve v Hamburgu pred mestnimi veljaki igral več kot dve uri ter s tem dokazal svoje mojstrstvo v improvizaciji koral. Njegova improvizacija na koral *An Wasserflüssen Babylon* je 97-letnega Adama Reinkena tako ganila, da je izjavil: »Ich dachte, diese Kunst wäre gestorben, ich sehe aber, daß sie in Ihnen noch lebet«. (»Mislil sem, da je ta umetnost že izumrla, a zdaj vidim, da v vas še živi«.). Navedeno po: Andreas Glöckner, *Lebens- und Wirkungsstationen Bachs, Die Welt der Bach-Kantaten* 1, ur. Christoph Wolff, Stuttgart in Kassel, Verlag J. B. Metzler in Bärenreiter, 2000, str. 59–85: 84.



## Priloga

### Besedilo koral *Wie schön leuchtet der Morgenstern*

1. *Wie schön leuchtet der Morgenstern,  
voll Gnad' und Wahrheit von dem Herrn,  
die süsse Wurzel Jesse.*

*Du Sohn David aus Jakobs Stamm,  
mein König und mein Bräutigam,  
hast mir mein Herz besessen.*

*Lieulich,  
freundlich,  
schön und herrlich,  
gross und ehrlich,  
reich an Gaben,  
hoch und sehr prächtig erhaben.*

2. *Ei, mein' Perle, du werthe Kron',  
wahr' Gottes und Marien Sohn,  
ein hochgebor'ner König!  
Mein Herz heisst dich ein lillium;  
dein süsses Evangelium  
ist lauter Milch und Honig.*

*Ei, mein  
Blümlein,  
Hosianna!*

*Himmlisch' Manna,  
das wir Essen,  
deiner kann ich nicht vergessen.*

3. *Geuss sehr tief in mein Herz hinein,  
du heller Jaspis und Rubin,  
die Flamme deiner Liebe,  
und erfreu mich, dass ich doch bleib'  
an deinem auserwählten Leib  
ein lebendige Rippe.*

*Nach dir  
ist mir,  
gratiosa  
coeli rosa,  
krank und glimmend,  
mein Herz durch Liebe verwundet.*

4. *Von Gott kommt mir ein Freudenschein,  
wenn du mit deinen Äugelein  
mich freundlich tust anblicken.  
O Herr Jesu, mein trautes Gut,*

*dein Wort, dein Geist, dein Leib und Blut  
mich innerlich erquicken.*

*Nimm mich freundlich  
in dein' Arme',  
dass ich warme  
werd' von Gnaden;  
auf dein Wort komm ich geladen.*

5. *Herr Gott Vater, mein starker Held,  
du hast mich ewig vor der Welt  
in deinem Sohn geliebet.  
Dein Sohn hat mich ihm selbst vertraut,  
er ist mein Schatz, ich bin sein Braut,  
sehr hoch in ihm erfreuet.*

*Eia, eia,  
himmlisch' Leben  
wird er geben  
mir dort oben;  
ewig soll mein Herz ihn loben.*

6. *Zwingt die Saiten in Cythara  
und lasst die süsse Musica  
ganz freudenreich erschallen,  
dass ich möge mit Jesulein,  
dem wunderschönen Bräut'gam mein  
in steter Liebe wallen.*

*Singet, springet,  
jubiliert,  
triumphieret,  
dankt dem Herren;  
gross ist der König der Ehren.*

7. *Wie bin ich doch so herzlich froh,  
dass mein Schatz ist das A und O,  
der Anfang und das Ende.  
Er wird mich doch zu seinem Preis  
aufnehmen in das Paradeis,  
des klopf' ich in die Hände.*

*Amen, Amen,  
komm du schöne  
Freudenkrone,  
bleib (du) nicht lange;  
deiner wart ich mit Verlangen.*

PHILIPP NICOLAI'S CHORALE AND JOHANN SEBASTIAN BACH'S CANTATA:  
*WIE SCHÖN LEUCHTET DER MORGENSTERN*

Summary

In his book *Freudenspiegel des ewigen Lebens*, protestant pastor and preacher, Philipp Nicolai, published a chorale which gained its fame as a “queen of the chorales” because of its rich poetical language and masterly shaped melody. This was the chorale *Wie schön leuchtet der Morgenstern*. The article discusses questions such as historical background of the chorale and its poetic as well as musical qualities. Of special interest is the usage of this chorale in protestant sphere, where it figured as one of the most favorite melodies in liturgical as well as non-liturgical life. This is the starting-point for understanding the usage of this chorale in the sacred cantatas of Johann Sebastian Bach. It is discussed on the example of his chorale cantata *Wie schön leuchtet der Morgenstern* BWV 1. The understanding of the original chorale usage enables us to comprehend the phenomenon of the chorale within the sacred cantata. On the other hand, the chorale in the cantata gives us an opportunity to understand better the traditional religious song that was known to the visitors of the liturgy in Leipzig of that time. In this respect Bach shows himself as the follower of the older musical masters who based a great number of their works upon the protestant chorale. As the author of the *Morgenstern* chorale, Philipp Nicolai himself is held as one of the last Meistersinger, so Bach with his chorale settings can be seen as the follower of the ancient Lutheran tradition, achieving at the same time its peak.

## NEAPELJSKA VILANELA: ODRAZ UPORA ALI ZABAVE?

ALENKA BAGARIČ

Znanstvenoraziskovalni center SAZU

**Izvleček:** Prispevek povzema podatke o rojstvu in širitvi neapeljske vilanele šestnajstega stoletja, pri čemer opozarja na nekatere zunajglasbene momente, ki so prispevali k njeni priljubljenosti. Izvorno pesem uporniških neapeljskih plemičev je z razširitvijo izgubila politične konotacije, ter se preoblikovala v sproščeno zabavno pesem s prikritim obscenim dvojnim pomenom besed.

**Ključne besede:** neapeljska vilanela, izvor, širitev repertoarja, besedila, dvojni pomen

**Abstract:** The present contribution summarizes information about the birth and dissemination of the Neapolitan villanella of cinquecento by calling attention to some non-musical moments, which caused its popularity. Conceived as a politically committed song of the rebellious Neapolitan nobility, it later became attractive due to the obscene but hidden double meanings of the words.

**Keywords:** Neapolitan villanella, origins, dissemination, poetic texts, double meaning

Dokaj skromno število specialističnih muzikoloških študij o vilaneli šestnajstega stoletja gre kot posledico zanimanja zgolj peščice raziskovalcev za poglobljen študij izvorno neapeljske triglasne kitične pesmi, ki je bila od začetka štiridesetih let 16. stoletja več desetletij v Italiji in tudi drugod po Evropi močno razširjena, najverjetneje pripisovati njeni pregovorni ljudskosti.<sup>1</sup> Tako pojmovanje se je porodilo iz prepleta interpretacij najstarejših omemb prepevanja vilanel in opisov izvora iz druge polovice šestnajstega in začetka sedemnajstega stoletja ter posplošenih leksikalnih označb njenih jezikovnih in glasbenih značilnosti kot so narečnost besedila, strukturna enostavnost, predvsem pa znameniti vzporedni kvintni postopi, ki naj

<sup>1</sup> Na številne glasbene tiske vilanel so v drugi polovici 19. stoletja najprej opozorili italijanski literarni zgodovinarji, ki so zbirali gradivo in poskušali razbrati njene bistvene značilnosti. Starejše raziskave sta povzela in ovrednotila Gennaro Maria Monti, *Le villanelle alla napoletana e l'antica lirica dialettale a Napoli*, Città di Castello, Casa editrice Il Solco, 1925, str. 36–43, in Bianca Maria Galanti, *Le villanelle alla napoletana*, Firenze, Olschki, 1954, str. vii–x. Izmed glasbenih zgodovinarjev je pregled dela posameznih skladateljev v monografiji o madrigalu vključil Alfred Einstein, *The Italian Madrigal*, Princeton, Princeton University Press, 1949, str. 340–593. Edino študijo, ki analitično-primerjalno obravnava tiskani repertoar *villanesche* od začetkov do sedemdesetih let, je objavila Donna G. Cardamone, *The canzone villanesca alla napoletana and Related Forms, 1537–1570*, 2 zv., *Studies in Musicology* 45, Ann Arbor, Umi Research Press, 1981. Pregled tiskane produkcije je v uvodu študije o canzonetti strnjeno podala Concetta Assenza, *La canzonetta dal 1570 al 1615*, Quaderni di Musica/Realta, Lucca, Libreria musicale italiana, 1997, str. 28–46. Slednja navaja tudi popolno bibliografijo dotedanjih krajših razprav, ki se dotikajo izbrane tematike.

bi zrcalili način večglasnega petja v glasbi nepoučenih ljudi, kar vilanelo izriva iz okvirjev tako imenovane visoke umetnosti.<sup>2</sup>

Vendar pa termin neapeljska vilanela (it. *villanella alla napoletana*) ali krajše vilanela, v sodobnem glasboslovju generičen pojem za vrsto pesmi, ki jih v tiskanih in rokopisnih glasbenih virih (zbirkah) cinquecenta najdemo pod naslovnimi oznakami *canzon/e villanesche alla napolitana*, *canzone/i villanesche*, *canzone villanesche al modo napolitano*, *canzone/i (alla) napole(i)tana*, *arie napolitane*, *villanesche*, *villanelle*, *villanelle alla napolitana*, *villotte alla napolitana* ali *napol(it)itane*, še zdaleč ni enoznačen (za izvirne naslove glej Prilogo).<sup>3</sup> Kot je v zvezi z izvorom oblike opozarjal že Nino Pirrotta, sta temeljni kategoriji *canzone villanesca alla napolitana* in *villanella alla napolitana* po vsebini in času različna fenomena.<sup>4</sup> Poleg formalnih značilnosti glasbe in pesniških oblik neapeljsko vilanelo opredeljujejo predvsem besedila, katerih prikrita sporočilnost se je v teku časa še dodatno zameglila. Namen pričujočega prispevka je zbrati podatke o izvoru in razširitvi te svojevrstne posvetne glasbene oblike, ki je prevzela svoje ime po rojstnem mestu, ter opozoriti na nekatere zunajglasbene momente, zaradi katerih je bila glasbeno in literarno nepretenciozna in obstranska pesem ovekovečena v številnih do danes ohranjenih zapisih.

Starejše glasbeno zgodovinopisje je povzelo iz literarne zgodovine izhajajočo razlago, da vilanela izvira iz nižjih družbenih slojev prebivalstva Neaplja in njegove okolice.<sup>5</sup> Poleg samega poimenovanja se kot dokaz o njeni povezanosti s tradicijo petja in ustnega izročila neapeljskega podeželja najpogosteje navaja anonimnost tiskarskega prvenca in hkrati najstarejšega zapisa triglasnih *canzoni villanesche alla napolitana* iz leta 1537 ter nenazadnje odtis lesoreza na naslovnica glasovnih zvezkov z upodobitvijo treh kmetič pri obdelovanju zemlje.<sup>6</sup>

<sup>2</sup> O literarnih virih, ki omenjajo vilanelo, in glasbeno-teoretičnih razlagah izvora in značilnosti vilanele iz 16. in 17. stoletja gl. G. M. Monti, nav. delo, str. 21–36; Frauke Schmitz, Villanella, *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Auslieferung 18, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1990, loč. pag., str. 2–4.

<sup>3</sup> Zgolj po izvirni naslovni oznaki je vilanele pogosto zavajajoče ločevati od drugih sorodnih večglasnih pesmi iz tega časa kot so vilote, moreške in maskerate. Najpogosteje sta bili sinonimno uporabljeni oznaki *villanesca* in *villotta*, vendar slednja praviloma vsebuje besede v severnoitalijanskem narečju, značilen zanjo pa je tudi refren iz nesmiselnih zlogov. Nasprotno so mnoge maskerate oblikovno in jezikovno enake vilanelam, a jih pripoveduje skupina maškar (pogosto se začnejo s frazo »Noi siamo«), ki opisuje svoj posel. Donna G. Cardamone, Villanella, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 26, 2. izdaja, London, Macmillan Publishers Limited, 2001, str. 628–631; D. G. Cardamonne, Villanella – Villotta, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil* 9, 2. izdaja, Kassel [...], Bärenreiter, 1998, stolp. 1518–1530.

<sup>4</sup> Nino Pirrotta, Willaert and the Canzone Villanesca, Nino Pirrotta, *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque: a Collection of Essays*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1982, str. 409.

<sup>5</sup> Monti je na podlagi pregleda številnih glasbenih tiskov in rokopisov, navedb sodobnikov ter analize jezika in metrike besedil zagovarjal trditev, da je vilanela značilna lirika neapeljskega prebivalstva 16. in 17. stoletja. V zadnjem poglavju dela je razpravljanje povzel v sklepu, da so vilanele tako ljudskih kot visokih oblik ter napisane v neapeljskem narečju, v učeni italijanščini ali v jeziku, ki je preplet obojega. Vilanelo kot pesem (popevko) iz Neaplja je istovetil z neapeljsko popularno liriko oziroma *canzone napolitana*. G. M. Monti, nav. delo, str. 192–194.

<sup>6</sup> Beseda villanella po navedbi v italijansko-angleškem slovarju iz tega časa označuje ljubko kmetico, čedno ali mlado služkinjo, pastirico ali mlekarko. John Florio, *Queen Anna's New world of Words or*

Ker so figure reliefa označene kot »bas[sus]«, »ten[or]« in »can[tus]« je iz kompozicije nedvomno razvidno, da pojejo večglasno.<sup>7</sup> Novejše študije in razprave z reinterpretacijo nekaterih izvornih navedb in ob upoštevanju novega arhivskega gradiva dokazujejo, da je bila neapeljska vilanela ob svojem rojstvu pesem višjega družbenega sloja, ter da so bili v Neaplju in tudi v drugih italijanskih mestih člani plemstva ne le njeni prvotni izvajalci in poslušalci, ampak tudi ustvarjalci.<sup>8</sup> Obenem opozarjajo na skozi različna obdobja v zgodovini glasbe ponavljajoč se topos *villanesco* ali *popolaresco* oziroma ustvarjanje kmečkega miljeja, ki daje določenim vokalnim oblikam zaradi svoje realističnosti in trpkega humorja priokus drugačnosti.<sup>9</sup>

Raziskave glasbenega življenja v Neaplju po zatonu cvetočega aragonskega dvora ob prelomu petnajstega in šestnajstega stoletja izpostavljajo predvsem politične konotacije, ki jih je *canzone villanesca* dobila v trenutku, ko so Neapeljčani uvideli dokončno izgubo položaja glavnega mesta in svoje neodvisnosti.<sup>10</sup> Gotovo ni naključje, da prva omemba prepevanja vilanel v Neaplju sovпада z visokim državniškim dogodkom, obiskom cesarja Karla V., ki je po španskem prevzemu oblasti kot novi vladar v prestolnici nekdanjega neapeljskega kraljestva bival med poznim 1535. in zgodnjim 1536. letom.<sup>11</sup> Ob tem dogodku je mantovski ambasador v pismu svojemu dvoru med drugim poročal, da so skupine glasbenikov v različnih delih mesta med seboj tekmoval v petju *villanesce* po tamkajšnji navadi in madrigalov. Glasbeniki so med postopanjem po ulicah improvizirali besede in glasbo v čast ljubkim damam, ki so jih videvali na oknih.<sup>12</sup>

---

*Dictionarie of the Italian and English Tongues*, London, Melchior Bradwood, 1611, str. 600. Assenza povezuje pridevnik »villanesca« z nastankom v ruralnem okolju, v natisu pa prepozna prenos v urbani prostor. C. Assenza, *La canzonetta dal 1570 al 1615*, str. 11.

<sup>7</sup> Cardamone opisuje dvojni simbolni pomen upodobljenih likov, ki po eni strani predstavljajo ustno tradicijo spontanega petja ob delu, po drugi pa posebljajo pisno tradicijo, saj so jim določeni polifoni glasovi. Edinstvenost naslovnega lesoreza v celotnem korpusu tiskanih *villanesche* jo je nadalje napeljala na misel, ki so jo podkrepile tudi dotedanje študije neapeljskega tiska, da je bila polifona uglasbitev narečnih pesmi občinstvu ok. 1537 relativno nova in nepoznana. Dona G. Cardamone, The debut of the canzone villanesca alla napolitana, *Studi musicali* 4 (1975), str. 67–70.

<sup>8</sup> Dinko Fabris, The Role of Solo Singing to the Lute in the Origins of the Villanella alla Napolitana, c. 1530–1570, *Gesang zur Laute*, ur. Nicole Schwindt, Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik 2, Kassel [...], Bärenreiter, 2002, str. 135. Einstein je ob vzporejanju madrigala z oblikami lahkotnejše vokalne glasbe cinquecenta kot so vilanela, vilota, maskerata in moreška naglasil, da so bile namenjene istemu občinstvu. A. Einstein, *The Italian Madrigal*, str. 340.

<sup>9</sup> N. Pirrotta, Willaert and the Canzone Villanesca, str. 176–177. Na žanre poezije, ki razkrivajo rustikalno snov, je v iskanju povoda za preimenovanje »canzone napoletana« v »villanello« opominjal tudi G. M. Monti, nav. delo, str. 196.

<sup>10</sup> V drugi polovici 15. stoletja je Neapeljskemu kraljestvu vladala stranska veja španskih Aragoncev, katerih dvor je bil središče humanističnih in znanstvenih študij. Po združitvi s špansko krono je dobilo status podkraljevine, zato so skupine nestanovitnih fevdalcev simpatizirale s francoskim kraljem. Prim. Benedetto Croce, *Storia del regno di Napoli*, Bari, Laterza, 1967, str. 76–77. O glasbi v Neaplju po padcu Aragoncev gl. Keith A. Larson, Condizione sociale dei musicisti e dei loro committenti nella Napoli del Cinque e Seicento, *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, Atti del Convegno di Napoli del 1982, ur. Lorenzo Bianconi in Renato Bossa, Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia 9, Firenze, Olschki, 1983, str. 61–77.

<sup>11</sup> Nino Pirrotta, Elena Povoledo, *Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, str. 106, op. 64.

<sup>12</sup> V pismu mantovskemu vojvodi je grof Nicola Mattei zapisal: »Gruppi di musicisti gareggiavano l'un

Napoved prihoda cesarja in njegovega dvora je med neapeljskim plemstvom spodbudila aktivnosti za oživitev kulturnega dogajanja iz časa Aragoncev, zadušenega v nemirih prvih treh desetletij pod špansko oblastjo. V karnevalski sezoni 1536 so prirejali glasbena slavlja, plese v maskah, viteške turnirje, razkošne bankete, gledališke predstave in druge vrste razvedrila. Vse to je prispevalo k nastanku mita o mestu, katerega vsi prebivalci so po naravi muzikalni.<sup>13</sup> V sklop knjižnih izdaj, ki jih je spodbudilo na novo oživljeno kulturno dogajanje v mestu, naj bi sodila tudi že omenjena zbirka »kmetiških pesmi po neapeljsko«, ki jo je leto po cesarjevem obisku natisnil neapeljski tiskar nemškega porekla Johannes da Colonia (v kolofonu na zadnji strani glasovnega zvezka cantus je zabeležen datum 24. oktober 1537).<sup>14</sup>

Vsebinsko zbirke zaokroža petnajst triglasnih porogljivih anekdotičnih pesmi o nevrčani ljubezni, ki jih pripovedujejo tožeči se ljubimci tipiziranim ženskim značajem: oholi gospe, prekanjeni kurtizani, spogledljivi devici ali premeteni babnici. Ariozna melodija v najvišjem glasu (cantus), podvojena s spodnjo terco (tenor) in praviloma tudi kvinto (bassus) v paralelnem gibanju, kar spominja na premikanje roke v nespremenjeni poziciji po ubiralki strunskega glasbila, zrcali prakso samospremljanega improviziranja priljubljenih pevcev *strambotti* oziroma pesemske oblike, iz katere *canzone villanesca* pravzaprav tudi izhaja. *Villanesca* je v svojem jedru namreč *strambotto*, razširjen s ponavljajočim se refrenom po vsakem od štirih kupletov, pri čemer nastane kitična pesem.<sup>15</sup> S pitoresknim pripovedovanjem v pogovornem jeziku, prepletenim z učenimi idiomi in literarnimi prispodobami,

---

con l'altro, nel cantare cose villanesce all'usanza di qua o cose de madrigali molto concertatamente. Giravano per le vie, improvvisando versi e canzoni in onore delle belle donne che vedevano alle finestre e rendeano una suave harmonia, con dilecto de quelli che la poteano udire». D. G. Cardamone, *The debut of the canzone villanesca alla napolitana*, str. 65–66.

<sup>13</sup> V dveh letih pričakovanja cesarjevega obiska je bil Neapelj polepšan z veličastnimi novimi spomeniki in skulpturami, tiskarja Johannes Sultzbach in Mattia Cancer pa sta skupaj izdala štiri cesarju posvečene knjige. V knjigi z naslovom *Descrizione dei luoghi antichi di Napoli*, ki opisuje značilnosti mesta in njegove okolice, je Benedetto di Falco govoril o ponosu Neapeljčanov na svojo glasbeno tradicijo, o občem umetniškem miljeju in o prirojeni glasbeni nadarjenosti vseh meščanov. Prvemu natisu z letnico 1535, ki je danes izgubljen, je sledilo več ponatisov, tudi s spremenjenim naslovom. Di Falcova trditev, da so vsi Neapeljčani po naravi muzikalni, je odmevala v delu neapeljskega viteza in pesnika Giambattista Del Tufa iz leta 1588 z naslovom *Ritratto o modello delle grandezze, delizie e meraviglie della nobilissima città di Napoli*. N. Pirrotta, Willaert and the Canzone Villanesca, str. 176; D. G. Cardamone, *The debut of the canzone villanesca alla napolitana*, str. 65.

<sup>14</sup> Od treh glasovnih zvezkov sta se do danes ohranila samo cantus in tenor. O zbirki in tiskarju gl. D. G. Cardamone, *The debut of the canzone villanesca alla napolitana*, str. 65–130. Članku je v prilogi dodana tudi kritična notna izdaja z rekonstrukcijo manjkajočega basovskega parta. Dolgo je veljalo, da je Colonieva publikacija prva glasbena knjiga, natisnjena v tehniki enojnega odtisa v Italiji. Cardamone je v poskusu ugotovitve izdajatelja in datacije anonimne zbirke *Madrigali a tre et arie napolitane* s podrobno tipološko študijo ugotovila, da je tehniko v Italiji prvi uporabil rimski tiskar Dorico. Ob tem se odpira možnost, da je v Rimu ok. leta 1537 natisnjena zbirka, ki vsebuje tudi deset neapeljskih vilanel, naslovljenih *arie napoletane*, starejša od Colonie. Donna G. Cardamone, *Madrigali a Tre et Arie Napolitane: A Typographical and Repertorial Study*, *Journal of the American Musicological Society* 35 (1982), str. 436–481; Donna G. Cardamone, *A colorful bouquet of arie napolitane*, *Recercare* 10 (1998), str. 133–149.

<sup>15</sup> Pesemske oblike vilanele je podrobno razčlenila Donna G. Cardamone, *Forme musicali e metriche della canzone villanesca e della villanella alla napolitana*, *Rivista italiana di musicologia* 12 (1977), str. 25–72.

je obudila značilni slog slavljениh improvizatorjev aragonskega dvora oziroma tip pesmi v jeziku ljudstva, ki je predstavljal njegovo nacionalno identiteto.<sup>16</sup>

Prav tako so politični vzgibi bili odločilni dejavniki nagle širitve *villanesche* iz Neaplja in njenega sprejema v drugih italijanskih mestih. Neizprosni cesarjev namestnik podkralj Don Pedro di Toledo je namreč v štiridesetih letih v strahu pred grozečimi družbenimi in verskimi prevrati v svoji deželi uvedel strogo cenzuro tiska ter prepovedal delovanje akademij. Le-te so kot reprezentančne inštitucije plemstva bile okvir humanističnega delovanja izobraženih članov in politična torišča. Po zatonu glasbenega tiska v neapeljski podkraljevini so Neapeljčani svoje pesmi izdajali v Benetkah.<sup>17</sup>

Od začetka štiridesetih let sta knjige vilanel oziroma triglasne *canzoni villanesche* neapeljskih skladateljev-poetov izdajala beneška tiskarja Antonio Gardano in Girolamo Scotto, ki sta odprla svoji tiskarski delavnici kmalu po izumu tipografije z enojnim odtisom (Gardano 1538, Scotto 1539). Prvo knjigo neapeljskih *canzoni villanesche* je v Benetkah dal natisniti Giovanni Domenico da Nola (1541), v naslednjih petih letih so mu sledili Giovanthomaso Cimello (1545), Vincenzo Fontana (1545) in Giovan Tomaso di Maio (1546).<sup>18</sup> Skoraj istočasno so v Benetkah delujoči skladatelj Adrian Willaert in njegovi učenci Baldassare Donato, Perissone Cambio, Antonio Barges ter Jan Nasco začeli izdajati neapeljske *villanesche* prirejene za štiri glasove po vzoru madrigalov.<sup>19</sup>

Edinstvenost neapeljske *musiche popolaesca*, prilagojene potrebam in okusu beneškega družabnega življenja, je bila, kot se da razbrati iz pričevanj sodobnikov, dovolj privlačna in posebna oblika brezskrbne zabave in razvedrila tako med člani akademij, kot na domovih slovečih izobraženih dvornih dam, kjer so se redno odvijali odlični literarni in glasbeni dogodki.<sup>20</sup> Beneške izdaje dveh najvidnejših ustvarjalcev Nole in Willaerta zaznamujeta nastanek ločenih, čeprav dopolnjujočih se smeri v nadaljnjem razvoju glasbene in literarne oblike neapeljske vilanele: prva ohranja njeno izvorno robotost in okornost, ki se kaže v vzporednih postopih vseh treh glasov, nenadnih upočasnitvah in urnih pospešitvah tempa, raznolikosti ritmičnih poudarkov ter šegavem podajanju narečnega besedila, duhovitem krajšanju in ponavljanju besed. Druga je vodila k večji uglajenosti in skladnosti glasbenih prvin, kar opravičuje tudi preimenovanje v *villanelle* in *napolitane*, ter postopnemu zlitju z drugimi oblikami lahkotnejše italijanske posvetne glasbe.<sup>21</sup>

<sup>16</sup> Dinko Fabris, *The Role of Solo Singing to the Lute in the Origins of the Villanella alla Napolitana*, c. 1530–1570, str. 135.

<sup>17</sup> Leta 1536 je Sultzbach izdal tudi dve knjigi tabulatur za lutnjo z ricercari in intabulacijami Francesca da Milana, izmed katerih je ena posvečena podkralju de Toledu. Enajst let pozneje naj bi na Capui natisnil knjigo vilanel, ki pa se ni ohranila.

<sup>18</sup> O starejših neapeljskih ustvarjalcih vilanele gl. uvod k notni izdaji: Giovanthomaso Cimello, *The Collected Secular Works: Canzone villanesche al modo napolitano*, ur. Donna G. Cardamone, *Recent Researches in the Music of the Renaissance* 126, Middleton, A-R Editions, 2001, str. ix–xxi.

<sup>19</sup> Približno četrtno pesmi v vsaki od zbirk so pred tem kot triglasne pesmi objavili neapeljski skladatelji, način uglasbitve ostalih skladb pa močno spominja na uporabo predobstoječega gradiva. O glasbenikih in vilaneli Willaertovega kroga gl. uvod k notni izdaji: *Adrian Willaert and his circle, Canzone villanesche alla napolitana and Villotte*, ur. Donna G. Cardamone, *Recent Researches in the Music of the Renaissance* 30, Madison, A-R Editions, 1978, str. vii–xxv.

<sup>20</sup> Nav. delo, str. ix–xi.

<sup>21</sup> Termin *villanella* se je prvič pojavil v naslovu rimske antologije leta 1555, vendar se ni uporabljal

Repertoar neapeljskih vilanel pa ni krožil zgolj preko natisov, ampak predvsem v rokopisnih kopijah, kar dajejo slutiti tri antologije, izdane v letih 1555 in 1557 z emblema tiskarskih delavnic Valeria Dorica in Francoza Antonia Barréja iz Rima. Natisi skladb brez navedb avtorjev kažejo na njihovo predhodno izmenjavo znotraj ozkega kroga aristokratskih glasbenikov. Tovrstnemu pretoku glasbe je razen v izjemno redkih primerih nemogoče slediti preko izvornih glasbenih dokumentov, vendar je s prebiranjem uvodnih posvetil natisnjenih knjig, biografij ter opisov pomembnejših dogodkov v družinskih in državnih kronikah mogoče v grobem rekonstruirati medsebojna razmerja in stike ljudi, ki so jo soustvarjali.<sup>22</sup>

V zvezi z glasbenim dogajanjem v Neaplju in ustnim posredovanjem neapeljske glasbe preko meja kraljestva, se v novejših raziskavah kot osrednja osebnost izpostavlja salernski princ Ferrante Sanseverino. V prvih desetletjih 16. stoletja je v palači v prestižni neapeljski četrti Nido ter na gospostvu v Salerno promoviral svoj interes za glasbo, poezijo in komedijo z vsestransko nadarjenimi umetniki, med katerimi so bili tudi domači plemiči Luigi Dentice in njegov sin Fabrizio ter Giulio Cesare Brancaccio.<sup>23</sup> Salernski princ se je zapisal v zgodovino kot glavni spodbujevalec spletkarjenja s Francozi za osvoboditev neapeljskega kraljestva izpod španske nadoblasti in kot tragičen lik neuspelega upora zoper podkralja maja 1547, zaradi česar si je v kontumacijski sodbi prislužil smrtno obsodbo in izgnanstvo

---

redno vse do preoblikovanja *canzone villanesca* s severnoitalijanskimi skladatelji, ki so podajali jezikovno bolj prečiščena besedila.

<sup>22</sup> Primer študije, ki v razpravljanju o širitvi repertoarja *canzone villanesca* izhaja iz prepletene mreže medsebojnih odnosov, temelječih na političnih interesih, je Donna G. Cardamone, Orlando di Lasso and Pro-French Factions in Rome, *Orlandus Lassus and his Time*, Colloquium Proceedings, Antwerpen 24.–26. 08. 1994, ur. Ignace Bossuyt, Eugeen Schreurs, Annelies Wouters, Yearbook of the Alamire Foundation 1, Peer, Alamire, 1995, str. 23–47.

<sup>23</sup> Dokumentirano je Sanseverino v svoji palači priredil komedijo s sienskim igralci ob navzočnosti cesarja na svečnico leta 1536. Komedijo *Gli ingannati*, v kateri so nastopili domači glasbeniki Luigi Dentice in njegov mladi sin Fabrizio, opat in skladatelj vilanel Giovan Leonardo dell'Arpa ter sloviti basist Giulio Cesare Brancaccio, so pri Sanseverinu izvajali leta 1545. Nastopil je tudi zgodovinar Antonio Castaldo, ki je nastop podrobno opisal v delu z naslovom *Dell'istoria di Notar Antonio Castaldo libri quattro*, natisnjenem v Neaplju leta 1769. Po njegovih navedbah je za izbor glasbe in za instrumentalno spremljavo skrbel »Zoppino«, slavni in bister glasbenik tega časa. Naslednjega leta je bila v Sanseverinovi palači uprizorjena *La Philenia*, z glasbo Vincenza de Venafra, kateremu je pomagal Luigi Dentice. Sanseverino je ob uprizorjanju komedij dovolil vstopiti v svojo palačo tudi meščanom, zaradi česar je bil med njimi izjemno priljubljen. Benedeto Croce, *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, Bari, Laterza, 1916, str. 21–23; Dinko Fabris, *Vita e opere di Fabrizio Dentice, nobile napoletano, compositore del secondo cinquecento*, *Studi musicali* 21 (1992), str. 61–62. O namigovanju na glasbene vložke v besedilu komedije *Gli ingannati*, natisnjene v Benetkah, v kateri je zaznati ironično antišpansko zasmehovanje, in o prepevanju vilanel v komedijah gl. N. Pirrotta, E. Povoledo, *Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi*, str. 106–108. O dokumentih o Salernovem glasbenem pokroviteljstvu gl. Cesare Corsi, *Le carte Sanseverino. Nuovi documenti sul mecenatismo musicale a Napoli e nell'Italia Meridionale nella prima metà del Cinquecento*, *Fonti d'archivio per la storia della musica e dello spettacolo a Napoli tra XVI e XVIII secolo*, Atti del Convegno, Napoli, Centro di Musica Antica, 13–14 maggio 2000, ur. Paologiovanni Maione, Neapelj, Editoriale Scientifica, 2001, str. 1–40. O neapeljskih glasbenikih iz vrst aristokracije gl. K. A. Larson, *Condizione sociale dei musicisti e dei loro committenti nella Napoli del Cinque e Seicento*, str. 75.



iz države. Upornemu plemiču in njegovim pristašem, med katerimi so bili tudi pesniki in glasbeniki, se pripisuje odločilna vloga pri prenosu neapeljske vilanele v Rim, Sieno ter na zavezniški dvor v Franciji.<sup>24</sup> Njegove motive za širitev pesmi v slikovitem neapeljskem narečju s sočnim humorjem je v zadnjih letih v več parcialnih študijah osvetlila D. G. Cardamone.<sup>25</sup> Ob izčrпно dokumentirani in temeljiti primerjalni analizi zgodovinskih dogodkov in odmevov nanje opozarja predvsem na semantične plasti besedil pesmi, ki so služile kot sredstvo politične propagande. Kot posebej zgovoren primer izpostavlja pesem o ločitvi, ki je med leti 1555 in 1610 krožila v homofonih priredbah in popularnih tiskih brez glasbene spremljave, katere avtorstvo se je pripisovalo Sanseverinu.

V Doricovi antologiji iz leta 1555 prvič srečamo vilanele mladega Nizozemca Orlanda di Lassa, ki je bival v Italiji med leti 1544 in 1554. Čeprav si je tiskar prilastil njegovo ime za naslovnico knjige, je v njej zabeležena samo ena skladba, ki mu jo je mogoče pripisati z gotovostjo. Leta 1555 so bile nove Lassoove *canzoni villanesche* natisnjene v enem od njegovih najzgodnejših tiskov, knjigi štiriglasnih madrigalov, francoskih šanson in motetov, ki ga je isto leto najprej s francoskim, nato pa še z italijanskim naslovom natisnil Tylman Susato v Antwerpnu. Očitno je bila knjiga namenjena na eni strani francoskemu, na drugi strani pa italijanskemu trgu (posvetilo je naslovljeno na prominentnega antwerpenskega trgovca in bankirja iz Genove).<sup>26</sup> Susatova knjiga je pomemben mejnik v zgodovini širitve in razvoja vilanele, saj predstavlja njeno prvo izdajo izven italijanskega govornega področja. V času petletnega obdobja med 1555 in 1560, med katerim so se beneški tiskarji ukvarjali prvenstveno s ponatisovanjem starejših izdaj, vodijo dosežki kroga rimskih tiskarjev in Susata v geografsko širitev repertoarja zabavnih neapeljskih pesmi.

S sprejetjem *canzone vilanesca* izven meja tedanje neapeljske države se je spremenila njena vloga: ohranila se je značilna tematika uglasbenih besedil in slikovitost jezika, izgubila pa je vsakršne politične konotacije. Kot stalnica neapeljske vilanele se je preko ustaljenih značajskih likov brezbrizne ali preračunljive ženske in razočaranega, prevaranega, ogoljufanega ali zapeljanega moškega, katerega tožba se v sklepni misli konča s šaljivim preobratom, izkristaliziral sistem skritega obscenega dvojnega pomena in metafor, ki so jih gojili humanistični pesniki.<sup>27</sup> Pod zgornjo plastjo navidezno nizke poezije se torej skriva kodirano sporočilo, ki so ga razumeli le poznavalci koda oziroma večpomenskosti posameznih besed.

<sup>24</sup> Kot gost francoskega kralja v Fontainebleau leta 1544 je Sanseverino zabaval številne dvorne dame s petjem neapeljskih pesmi. Donna G. Cardamone, *The Prince of Salerno and the Dynamics of Oral Transmission in Songs of Political Exile*, *Acta musicologica* 67 (1995), str. 83.

<sup>25</sup> Donna G. Cardamone, *The Prince and Princess of Salerno and the Spanish Viceroy: Popular Songs of Exile*, *Rivista di musicologia* 16 (1993), str. 2531–2541; D. G. Cardamone, *The Prince of Salerno and the Dynamics of Oral Transmission in Songs of Political Exile*, *Acta musicologica* 67 (1995), str. 77–108; D. G. Cardamone, *The salon as marketplace in the 1550s: patrons and collectors of Lasso's secular music*, *Orlando di Lasso Studies*, ur. Peter Bergquist, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, str. 64–90.

<sup>26</sup> O Lassoovih vilanelah gl. uvod k notni izdaji: *Orlando di Lasso and others, Canzoni villanesche and Villanelle*, ur. Donna G. Cardamone, *Recent Researches in the Music of the Renaissance* 82–83, Middleton, A-R Editions, 1991, str. ix–lviii.

<sup>27</sup> Na dvojni pomen v besedilih vilanel je na primeru rimskih antologij prva opozorila Donna G. Cardamone, *Erotic Jest and Gesture in Roman Anthologies of Neapolitan Dialect Songs*, *Music and Letters* 86 (2005), str. 357–375.

Vilanela je kot šaljevka in zbadljivka zacvetela v aristokratskih salonih, kjer so se zbirali v besednih igrah in ljubiteljskem muziciranju izkušeni posamezniki.

V šestdesetih letih so neapeljsko vilanelo kot tržni proizvod na novo odkrili tiskarji. S pocenitvijo papirja in tiskarskega postopka ter posledičnim porastom glasbenega trga oziroma razširitvijo kategorije rednih kupcev glasbenih virov preko običajnih plemenitih ali bogatih posvetnih pokroviteljev in religiozних ustanov, je bila neapeljska vilanela v lahkotnejšem slogu, z razmeroma ozkim razponom notnih vrednosti, akordskimi odseki in jasnimi kadenčnimi strukturami, primerna izbira za amaterske glasbenike. V nadaljevanju bodo na kratko predstavljene publikacije, ki so se zaradi naklonjenega odziva publike za izdajatelje izkazale kot prodajne uspešnice.

Najbolj razširjena serija desetletja s protislovnim naslovom *Villotte alla napolitana* zaobjema šest retrospektivnih zbirk anonimnih neapeljskih triglasnih vilanel, z izdajanjem katere je po vzoru Barrejeve serije *Libro delle Muse* začel Gardano.<sup>28</sup> Posamezne zbirke so bile skozi desetletje v Gardanovem podjetju večkrat ponatisnjene, izdal pa jih je tudi Scotto. Leta 1562 je pripravil svojo edicijo *Li quattro libri delle villotte alla napolitana*, v kateri je, kot naznanja že sam naslov, v enem zvezku združil 4 knjige z namenom izdelati varčnejšo različico publikacije.<sup>29</sup> Zanimiva se zdi opomba, da so vse Gardanove izdaje v prečnem, Scottove pa v pokončnem oktavnem formatu. Naslovi knjig z izjemo prve naznanjajo poleg neapeljskih tudi druge vrste zabavnih ali lokalno obarvanih pesmi in sicer moreško v drugi, tretji in četrti, *todescho* v peti in *zorziانو* v šesti knjigi. Uspeh serije je Scotta opogumil, da je nadaljeval z oživljanjem izdajanja triglasnih vilanel, ki so postale specialnost njegovega podjetja. Med leti 1560 in 1570 je prvič natisnil ali ponatisnil okrog petdeset knjig, kar močno presega celotno produkcijo dveh predhodnih desetletij skupaj.

Sredi šestdesetih let je Scotto izdal zbirki dveh urednikov, ki sta pripravila za tisk skladbe različnih imenovanih in anonimnih avtorjev. Burgundijec Niccolò Roiccerandet je v dveh knjigah zbral še neobjavljene triglasne *canzoni napolitane* pretežno Neapeljčanov, ki pa se glede na število priobčenih skladb zdita poklon Cesaru Tudinu in Noli. Drugi dve kolektivni izdaji je zbral in deloma tudi skladal Giulio Bonagiunta, skladatelj in pevec pri Sv. Marku v Benetkah, ki je sredi šestdesetih v kratkem času postal najbolj ploden urednik.<sup>30</sup> Njegovo stalno sodelovanje s Scottom nas navaja na misel, da sta izdajatelj in tiskar sodelovala tako glede izdatkov kot relativnega dobička od začelih izdajateljskih projektov. V Bonagiuntovih zbirkah vilanel je med štiriinpetdesetimi skladbami kar štiriindvajset neznanih ali ne ugotovljivih avtorjev, ostale so dela v Benetkah in Padovi delujočih glasbenikov ali glasbenikov, povezanih z bavarskim dvorom. Precej je tudi njegovih lastnih. V pesemskem izboru sta

<sup>28</sup> Antonio Barré je med leti 1555 in 1562 pod naslovom *Libro delle Muse* natisnil serijo knjig madrigalov in *villanesch*, ki so vsebovale tako njegova dela kot dela drugih skladateljev. Izmed knjig vilanel se je do danes ohranil samo tisk iz leta 1557, ki ga je ponatisnil Gardano.

<sup>29</sup> Jane A. Bernstein, *Music Printing in Renaissance Venice: The Scotto Press (1539–1572)*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1998, str. 612.

<sup>30</sup> Od leta 1565 do 1568 se je njegovo ime pojavilo na najmanj enajstih tiskih madrigalov, treh tiskih napolitan in treh knjigah motetov, v katerih je zbral skladbe različnih avtorjev, ter knjigi Lassovih maš. Giulio M. Ongaro, *Venetian Printed Anthologies of Music in the 1560s and the Role of the Editor, The Dissemination of Music. Studies in the History of Music Publishing*, ur. Hans Lenneberg, The University of Chicago (Ill.), 1994, str. 47.

izdaji novost, saj prvič združujeta besedila, ki so krojila nadaljnji razvoj repertoarja vilanele (mnoge od njih so glasbeniki v prihajajočih letih ponovno uglasbili) in taka, ki jih najdemo tudi v repertoarju madrigalistov.

Na priljubljenost triglasne neapeljske vilanele so stavili tudi številni skladatelji. Svoja bolj ali manj odmevna dela so izdajali danes skoraj pozabljeni Giovanni Battista Pinello, Pompilio Venturi, Giovanni Zappasorgo, Giuseppe Policreto in Pietro Antonio Bianco, ki so se skladateljsko omejevali zgolj na pisanje vilanel in njej sorodnih lahkotnejših posvetnih pesmi, v tisk pa so šla tudi avtorska dela nove generacije skladateljev *villanelle*, *napolitane* oziroma *canzone alla napolitana*, ki jo predstavljajo Séverin Cornet, Ghinolfo Dattari, Massimo Troiano, Giovan Leonardo Primavera, Giovan Leonardo Dell'Arpa, Giovanni Battista Villanova in Francesco Mazzoni. V tem desetletju je ugledala luč tudi nova knjiga Giovannija Domenica da Nole, enega od tvorcev *canzone villanesca*. Po premoru več kot dvajsetih let je dal natisniti svojo *Primo libro delle villanelle alla napolitana* z vrsto novih štiriglasnih skladb, ki ne temeljijo več na predobstoječem gradivu, zato tudi upravičeno niso več poimenovane *villanesche*. Nov pristop je očitno že iz besedila začetne skladbe, zgrajenega s kombinacijo petrarkističnih verzov.

Če strnemo zgodovino zgodnjih natisov neapeljskih vilanel, sta Gardano in Scotto skupaj prispevala veliko večino publikacij, s katerimi so se predstavili skladatelji iz severne in južne Evrope. Čeprav je tiskanje vilanel tudi v naslednjih desetletjih ostajalo osredotočeno na Benetke, so se jim pridružile izdaje tiskarjev iz drugih italijanskih mest in iz severno ležečih dežel, kar je razvidno tudi iz sledeče preglednice natisov in ponatisov neapeljskih vilanel za tri in štiri glasove, ki dopolnjuje in zaokroža predstavitev tiskarske produkcije 16. stoletja.

## Priloga

Tiski neapeljskih vilanel za tri in štiri glasove<sup>31</sup>

RISM	Izvirni naslov	Ponatisi
1537 <sup>5</sup>	<i>Canzone villanesche alla napolitana, novamente stampate. Libro primo.</i> Neapelj, Johannes da Colonia, 1537. Skladatelj: Anon. (15)	---
[c.1537 <sup>8</sup> ]	<i>Madrigali a tre et arie napolitane.</i> [Rim, ?, c. 1537]. Skladatelj: Anon. (10)	---
----	<i>Canzoni villanesche de Don Ioan Dominico del Giovane de Nola, Libro primo et secondo. Nouamente stampati.</i> Benetke, G. Scotto, 1541.	→1545 G →1545 G
1542 <sup>19</sup>	<i>Madrigali a quatro voce di Geronimo Scotto con alcuni a la misura breve, et altri a voce pari novamente posti in luce. Libro primo.</i> Benetke, G. Scotto, 1542. Skladatelj: A. Willaert (2)	----
1544 <sup>27</sup>	<i>Canzone villanesche alla napolitana di M. Adriano Wigliaret a quatro voci, con alcuni Madrigali da lui nuovamente composti et diligentemente corretti, con la Canzona di Ruzante. Con la giunta di alcune altre canzone villanesche alla napolitana a quatro voci, composte da M. Francesco Corteccia non più viste ne stampate, nuovamente poste in luce.</i> Benetke, G. Scotto, 1544.	→1544 G →1545 <sup>20</sup> G →1548 <sup>11</sup> Sc →1548 G →1553 <sup>29</sup> G →1563 Sc
C2487	<i>Canzone villanesche al modo napolitano a tre voci di Thomaso Cimello da Napoli con una bataglia villanescha a tre del medesimo authore novamente poste in luce Libro primo.</i> Benetke, Antonio Gardano, 1545.	----

<sup>31</sup> V preglednici so zajeti tiski, ki na naslovnici ali v naslovih posameznih skladb najavljajo neapeljske villanesche, vilanele, vilote, canzone ali canzonette. Sestavljena je po bibliografskih katalogih François Lesure, *Recueils imprimés XVI<sup>e</sup> - XVII<sup>e</sup> siècles. I. Liste chronologique*, RISM B/I, München, Duisburg, Henle Verlag, 1960; *Einzeldrucke vor 1800*, zv. 1-9, RISM A/I/1-15, Kassel, Bärenreiter Verlag, 1971-1981; *Einzeldrucke vor 1800. Addenda et Corrigenda*, zv. 10-13, RISM A/II, Kassel, Bärenreiter Verlag, 1986-1999; *Register der Verleger, Drucker und Stecher und Register der Orte zu den Bänden 1-9 und 11-14*, RISM B/VII, Bärenreiter Verlag, 2003; Emil Vogel, *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik italiens aus den Jahren 1500-1700*, 2 zv., ur. Alfred Einstein, Hildesheim, 1962; Emil Vogel, Alfred Einstein, François Lesure in Claudio Sartori, *Il nuovo Vogel: Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700. Nuova edizione interamente rifatta e aumentata con gli indici dei musicisti, poeti, cantanti, dedicatari e dei capoversi dei testi letterari*, 3 zv., Pomezia, Staderini, Minkoff, 1977; *Catalogo - repertorio delle villanelle alla napolitana, Canzonette e forme affini e minori in ordine alfabetico: Database-incipitario poetico-musicale e bibliografico di 13.000 titoli disponibile anche per una »consultazione informatizzata«*, ur. Marco Giuliani, Trento, Nova Scuola Musicale, 1996; Jane A. Bernstein, *Music Printing in Renaissance Venice: The Scotto Press (1539-1572)*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1998; Mary S. Lewis, *Antonio Gardano, Venetian Music Printer: 1538-1569. A Descriptive Bibliography and Historical Study*, 3 zv., New York, London, Garland Publishing, 1988-2004; Richard J. Agge, *The Gardano Music Printing Firms, 1569-1611*, Rochester, University of Rochester Press, 1998; Suzanne G. Cusick, *Valerio Dorico: Music Printer in Sixteenth-Century Rome*, Studies in Musicology 43, Ann Arbor, Umi Research Press, 1991; François Lesure, G. Thiboult, *Bibliographie des éditions d'Adrian Le Roy et R. Ballard (1551-1598)*, Pariz, 1955; Robert Lee Weaver, *A Descriptive Bibliographical Catalog of the Music Printed by Hubert Waelrant and Jan de Leat*, Michigan, Harmonie Park Pres, 1994.

F 1476	<i>Canzone villanesche di Vincenzo Fontana a tre voci alla napolitana novamente poste in luce. Libro primo.</i> Benetke, Antonio Gardano, 1545.	----
C551	<i>Canzone villanesche alla napolitana a quatro voci di Perissone novamente poste in luce a quatro voci.</i> Benetke, Antonio Gardano, 1545.	→1551 G
1546 <sup>18</sup>	<i>Elletione de canzone alla napoletana a tre voci di Rinaldo Burno con altre scielte da diversi musici, delli quali la tavola dimostra per ordine i veri nomi dessi auttori. Novamente poste in luce. Libro primo.</i> [Benetke, Fabiano & Bindoni], 1546. Skladateljji: R. Burno (7), Don Caritheo (6), G. T. di Maio (1), Anon. (2), Rosso (1), Signor Paulo (1) [=V. Fontana (4)], Signor Paulo (3), Anon. (5)	----
M189	<i>Canzon villanesche di Giovan Thomaso di Maio musico napoletano novamente stampate et corrette Libro primo a tre voci.</i> Benetke, Antonio Gardano, 1546.	----
D3404	<i>Baldissara Donato musico e cantor in Santo Marco, le napollitane, et alcuni madrigali a quatro voci, da lui novamente composte, corrette, et misse in luce.</i> Benetke, G. Scotto, 1550.	→1550 <sup>20</sup> G →1551 <sup>13</sup> Sc →1552 <sup>22</sup> G →[1550] <sup>19</sup> G →1556 <sup>25</sup> Sc →1558 <sup>15</sup> G
----	<i>Heliseo Ghibel il primo libro de canzoni villanesche alla napoletana, a tre voci, con dua terzetti, a voce pari, novamente posto il luce. A tre voci.</i> Benetke, Antonio Gardano, 1554.	----
T1334	<i>Cesare Tudino de Atri, Li madrigali a note bianche, et negre cromaticho, et napolitane a quatro. Con la gionta de dui madrigali a otto voci. Da lui novamente composti, et da li suoi proprii exemplari corretti et post' in luce.</i> Benetke, G. Scotto, 1554.	----
1555 <sup>19</sup>	<i>Le quatoirsiesme livre a quatre parties contenant, dixhuycet chansons italiennes, sept chansons francoises, et six motetz, faictz (a la nouvelle composition d'aucuns d'Italie) par Rolando di Lassus nouvellement imprimé.</i> Antwerpen, Tylman Susato, 1555. Skladateljji: O. di Lasso (6)	→1555 <sup>29</sup> Su →1560 <sup>4</sup> Su
1555 <sup>30</sup>	<i>Villanelle d'Orlando di Lassus e d'altri eccellenti musici libro secondo.</i> Rim, Valerio Dorico, 1555. Skladateljji: O. di Lasso (1), Anon. (21)	→1558 <sup>16</sup> D
1557 <sup>19</sup>	<i>Canzoni alla napolitana de diversi eccellentissimi autori nouamente ristampati. Libro primo.</i> Rim, Valerio Dorico, 1557. Skladateljji: Anon. (21), [V. Fontana] (1)	----
1557 <sup>20</sup>	<i>Secondo libro delle Muse a tre voci. Canzon villanesche alla napolitana, di nuovo raccolte et date in luce.</i> Rim, Antonio Barré, 1557. Skladateljji: Anon. (18)	(→1560 <sup>13</sup> G)
1560 <sup>12</sup>	<i>Il primo libro delle villotte alla napolitana de diversi eccellentissimi authori novamente stampato. A tre voci.</i> Benetke, Antonio Gardano, 1560. Skladateljji: Anon. (23)	→1562 <sup>11</sup> G (→1565 <sup>11</sup> Sc) →1571 <sup>5</sup> G

1560 <sup>13</sup>	<i>Il secondo libro delle villotte alla napolitana de diversi con due moresche nuovamente stampate. A tre voci.</i> Benetke, Antonio Gardano, 1560. Skladatelji: Anon. (20)	(=1557 <sup>20</sup> Ba) →1562 <sup>12</sup> G (→1565 <sup>11</sup> Sc) →1566 <sup>6</sup> G →1571 <sup>6</sup> G
1560 <sup>14</sup>	<i>Il terzo libro delle villotte alla napolitana de diversi con due moresche novamente stampate. A tre voci.</i> Benetke, Antonio Gardano, 1560. Skladatelji: Anon. (17)	→1562 <sup>13</sup> G (→1565 <sup>11</sup> Sc) →1567 <sup>17</sup> G
1562 <sup>10</sup>	<i>De diversi autori canzoni alla napolitana a tre voci nuovamente poste in luce.</i> Milano, Francesco Moscheni, 1562. Skladatelji: Anon. (22)	→1566 Mo
1562 <sup>14</sup>	<i>Il quarto libro delle villotte alla napoletana de diversi con due moresche novamente stampate. A tre voci.</i> Benetke, Antonio Gardano, 1562. Skladatelji: Anon. (18)	(→1565 <sup>11</sup> Sc) →1571 <sup>7</sup> G
----	<i>Li quattro libri delle villotte alla napolitana a tre voci. De diversi eccellentissimi auttori con due moresche, nuovamente ristampate et con diligenza corrette.</i> Benetke, G. Scotto, 1562. Skladatelji: Anon. (76)	→1565 <sup>11</sup> Sc
C3944	<i>Di Severino Corneti canzoni napolitane à quattro voci, Nuouamente stampati et dati in luce.</i> Antwerpen, Jean Leat, 1563.	----
D1084	<i>Canzoni villanesche di M. Ghinolfo Dattari Bolognese, a quattro voci, novamente da lui composte et date in luce.</i> Milano, Francesco Moscheni, 1564.	----
----	<i>Il primo libro di villanelle alla napolitana nouamente stampate. A tre voci.</i> Pariz, Adrian le Roy & Robert Ballard, 1565. Skladatelji: Anon. (23)	----
L789	<i>Dixhuictieme livre de chansons à quatre et à cinq parties par Orlande de Lassus imprimé en quatre volumes.</i> Pariz, A. Le Roy & R. Ballard, 1565. Skladatelj: O. di Lasso (6)	→1567 R&B →1570 R&B →1573 R&B →1576 R&B →1581 R&B
1565 <sup>17</sup>	<i>Il primo libro de canzone napolitane a tre voci di Io. Leonardo Primavera, Con alcune napolitane di Io. Leonardo di L'Arpa, novamente da lui composte et dato in luce.</i> Benetke, G. Scotto, 1565. Skladatelji: G. L. Primavera (19), R. Burno (1), Dell'Arpa (6), Carlo Tetis (1), Anon. (6)	→1566 <sup>14</sup> Sc →1570 <sup>29</sup> Sc
1565 <sup>12</sup>	<i>Il primo libro de canzon napolitane a tre voci, con due alla venetiana di Giulio Bonagiunta da San Genesi, et d'altri auttori di novo poste in luce.</i> Benetke, G. Scotto, 1565. Skladatelji: G. Bonagiunta (5), F. Bonardo (4), Gioseffo [Guami] (1), Francesco de Laudis (2), Francesco Londariti (2), C. Merulo (2), I. de Vento (1), Anon. (11)	[=1562] →1567 <sup>18</sup> Sc
W2	<i>Di Huberto Waelrant le canzon napolitane a quattro voce di novo stampate.</i> Benetke, G. Scotto, 1565.	----
1566 <sup>5</sup>	<i>Villotte alla napoletana a tre voci, de diversi con una Todescha non piu stampate. Nouamente poste in luce.</i> Benetke, G. Scotto, 1566. Skladatelji: Anon. (26)	→1570 <sup>20</sup> G →1606 G

1566 <sup>9</sup>	<i>Canzon napolitane a tre voci, di L'Arpa, Cesare Todino, Joan Domenico da Nola, Et di altri musici in questa profession di napolitane eccellentissimi non piu stampate.</i> Benetke, G. Scotto, 1566. Skladatelji: Dell'Arpa (6), G. D. da Nola (5), C. Tudino (7), F. Orso da Celano (1), G. A. Ferello (1), Giovan Antonio (1), S. Lando (1), Le Roy (1), Anon. (5), Euisdem (1)	----
1566 <sup>10</sup>	<i>Canzon napolitane a tre voci, libro secondo di L'Arpa, Cesare Todino, Ioan Dominico da Nola, Et di altri musici in questa profession di napolitane eccellentissimi non piu stampate.</i> Benetke, G. Scotto, 1566. Skladatelji: F. Orso da Celano (5), G. A. Ferello (2), Don Fiolo (3), G. D. Fior. (1), S. Lando (2), Le Roy (1), Mattee (2), G. D. da Nola (5), Roiccerandet (5), C. Tudino (2), Anon.	----
1566 <sup>7</sup>	<i>Canzone napolitane a tre voci. Secondo libro di Giulio Bonagiunta da S. Genesi et d'altri auttori novamente poste in luce con due canzone alla giustiniana di Vincenzo Bell'haver.</i> Benetke, G. Scotto, 1566. Skladatelji: G. Bonagiunta (10), G. Flori (2), G. Guami (1), V. Bellavere (1), Anon. (12)	----
CC34a	<i>Canzoni napolitane a tre voci di Giosepe Caimo milanese, organista di S. Ambroggio maggior di Milano. Libro primo.</i> Milano, Cesare Pozzo, 1566.	----
1566 <sup>15</sup>	<i>Il secondo libro de canzon napolitane a tre voci di Gioan Leonardo Primavera. Nuovamente datt' in luce.</i> Benetke, Claudio Merulo & Fausto Betanio, 1566. Skladatelji: G. L. Primavera (27), Paolo Gradenco (1), Zaramella (1)	→1570 <sup>30</sup> Sc
S1146	<i>El primo libro de le canzoni napoletane a IIII voci, composti per messer Antonio Scandello musico del illustrissimo et eccellentissimo signor duca Augusto elettor di Sassonia novamente datti in luce.</i> Nürnberg, Ulrich Neuber & Theodor Gerlach, 1566.	→1572 No →1583 Ge&Be
1567 <sup>22</sup>	<i>Il primo libro delle villanelle alla napolitana, di Gio. Domenico da Nola a tre et a quattro voci nuovamente date in luce, et corrette da Claudio da Correggio.</i> Benetke, [Merulo], 1567. Skladatelji: G. D. da Nola (25), P. D'Angelo (1), Dell'Arpa (3)	→1569 <sup>30</sup> M →1570 <sup>27</sup> Sc
T 1265	<i>Di Massimo Troiano da Napoli il terzo libro delle sue Rime e Canzoni alla Napolitana a tre voci colla battaglia della gatta, e la Cornacchia con una Amascharata alla Turchesca a cinque voci. Et una Moresca nouamente fatta et date in luce.</i> Benetke, G. Scotto, 1567.	→1568 Sc
D1085	<i>Di Ghinolfo Dattari Bolognese le villanelle, a tre, a quattro, et a cinque voci. Novamente da lui composte et date in luce.</i> Benetke, G. Scotto, 1568.	----
T1264	<i>Di Massimo Troiano di Corduba da Napoli, il primo et secondo libro delle canzoni alla napolitana, a tre voci.</i> Benetke, G. Scotto, 1568.	[=pred 1567]
V1559	<i>Delle napolitane di Gio. Battista Villanova, Libro secondo. A tre voci.</i> Milano, Cesare Pozzo, 1568.	----
1569 <sup>29</sup>	<i>Di Don Francesco Mazzoni Abruzzese, il primo libro delle canzoni alla napolitana, a tre voci, con due a quattro. Nuovamente poste in luce.</i> Benetke, G. Scotto, 1569. Skladatelji: F. Mazzoni (24), Lorenzo de Egidiis (2), C. Tudino (1), M. Troiano (1)	----

1569 <sup>31</sup>	<i>Il primo libro dele napolitane a quattro voci di Gio. Leonardo Primavera da Barletta, Nuouamente poste in luce.</i> Benetke, G. Scotto, 1569. Skladatelja: G. L. Primavera (28), M. Troiano (1)	----
T1267	<i>Di Massimo Troiano da Napoli musico dell'illustriss. et eccellentiss. sig. duca di Baviera, il quatro libro delle sue rime et canzoni alla napolitana a tre voci, con un'aria alla spagnola a quattro voci. Novamente posto in luce.</i> Benetke, G. Scotto, 1569.	----
V1186	<i>Di Pompilio Venturi da Siena, il primo libro delle villotte alla napoletana a tre voci novamente stampate et date in luce. Libro primo.</i> Benetke, G. Scotto, 1569.	----
1570 <sup>17</sup>	<i>Il primo libro delle ivstiniane a tre voci di diversi eccellentissimi musici novamente date in luce.</i> Benetke, G. Scotto, 1570. Skladatelji: V. Bellavere (10), F. Bonardo (2); B. Donato (1), A. Gabrieli (5), C. Merulo (1), Gasparo Vinciguerra (3)	→1572 <sup>6</sup> Sc →1578 <sup>19</sup> Sc →1586 <sup>13</sup> Sc
1570 <sup>18</sup>	<i>Corona della napolitane a tre et a quattro voci, di diversi eccellentissimi musici. Nuovamente poste in luce.</i> Benetke, G. Scotto 1570. Skladatelji: M. A. Mazzone (19), Dell'Arpa (7), G. D. da Nola (7), S. Lando (2), R. Rodio (2), Anon. (1)	→1572 <sup>5</sup> Sc
1570 <sup>19</sup>	<i>Il primo libro della raccolta di napolitane a tre voci di diversi eccellentissimi musici nuovamente composto et dato in luce.</i> Benetke, G. Scotto 1570. Skladatelji: Arcangelo Borsaro da Reggio (2), Bartolomeo da Ravenna (1), Bartholomeo Castellino (1), Dattari (1), Bernardino Franzosino (1), Marcantonio Romano (1), Meo Fiorentino (2), Anselmo Perugino (6), Ascanio [Trombetti?] Bolognese (4), Anon. (2)	----
1570 <sup>21</sup>	<i>Il sesto libro delle villotte alla napoletana de diversi. Con una Zorziana, Novamente stampate. A tre voci.</i> Benetke, Gardano 1570. Skladatelji: B. Donato, A. Gabrieli, Anon. (21)	----
1570 <sup>33</sup>	<i>Il Turturino. Il primo libro delle napolitane ariose da cantare et sonare nel leuto, composte da diversi eccellentissimi musici, et novamente per il rever. P. F. Cornello Antonelli da Rimino detto il Turturino, acomodate sul leuto.</i> Benetke, G. Scotto, 1570. Skladatelji: Anon. (12), [Anselmo Perugino] (2), [Meo] (1), [G. D. da Nola] (2), [M. A. Mazzone] (3), [Dell'Arpa] (5), [G. L. Primavera] (5), [M. Troiano] (1)	----
1570 <sup>32</sup>	<i>Il primo libro di napolitane che si cantano et sonano in leuto, nuovamente composte da Iacomo Gorzani leutanista cittadino della Magnifica Città di Trieste.</i> Benetke, G. Scotto, 1570. Skladatelji: Gorzani (23), Sulpitio Santuccio (1), Anon. (1)	----
M1689	<i>Di Don Francesco Mazzoni Abruzzese il secondo libro delle canzoni alla napolitana à tre voci. Nuovamente date in luce.</i> Benetke, G. Scotto, 1570.	----
1570 <sup>31</sup>	<i>Di Gioan Leonardo Primavera, il terzo libro delle villotte alla napoletana a tre voci.</i> Benetke, G. Scotto, 1570. Skladatelji: Dell'Arpa, G. L. Primavera (19), Anon. (10)	----



G3036	<i>Di Giacomo Gorzanis leutonista et cittadino dello Magnifica Citta di Triesti. Il secondo libro delle Napolitane a tre voci. Nuouamente poste in luce.</i> Benetke, G. Scotto, 1571.	----
1571 <sup>8</sup>	<i>La Nobiltà di Roma versi in lode di cento gentildonne romane et le villanelle a tre voci di Gasparo Fiorino, della città di Rossano, musico dell' il<sup>mo</sup> et rev.<sup>mo</sup> signore Cardinale di Ferrara. Intavolate dal magnifico M. Francesco di Parise, musico eccellentissimo in Rim, Nuouamente poste in luce.</i> Benetke, G. Scotto, 1571. Skladateljji: G. Fiorino (28), [Dell'Arpa] (1), [S. Santuccio] (1), Anon. (1)	→1573 <sup>19</sup> Sc →1574 Sc →1582 ?
P2385	<i>Il secondo libro delle canzoni napolitane à tre voci. Di Gio. Battista Pinello di Ghirardi nobile Genovese, Cantor nel domo di Vicenza, Nouamente da lui composte et date in luce.</i> Benetke, G. Scotto, 1571.	----
1571 <sup>9</sup>	<i>Il primo libro delle napolitane à tre voci, di Giosef Policretto, et altri eccellentissimi musici, con una canzone alla ferrarese del medesimo à quattro voci.</i> Benetke, G. Scotto, 1571. Skladateljji: G. Policreto (10), A. Perugino (4), Cartolaino, Fiesco, G. Tastavin, A. Trombetti, Anon. (3)	----
S2625	<i>Corona, il secondo libro delle canzoni alla napolitana a tre voci di Girolamo Scotto. Nuouamente poste in luce.</i> Benetke, G. Scotto, 1571.	----
1571 <sup>11</sup>	<i>Corona, il terzo libro delle canzoni alla napolitana, a tre voci di Girolamo Scotto, Nuouamente poste in luce.</i> Benetke, G. Scotto, 1571. Skladateljji: G. Scotto (21), G. Bassano (2)	----
V1187	<i>Il secondo libro delle villanelle a tre voci di M. Pompilio Venturi da Siena, fatte in lode di molte Signore, et Gentildonne Romane. Nuouamente poste in luce.</i> Benetke, G. Scotto, 1571.	→1579 Sc
Z93	<i>Napolitane a tre voci, Libro primo, di Giovanni Zappasorgo Trivigiano. Nuouamente poste in luce.</i> Benetke, G. Scotto, 1571.	→1573 Sc →1578 Sc →1588 Sc
1572 <sup>10</sup>	<i>Il primo libro delle canzoni napolitane à tre voci. Di Pier'Antonio Bianchi Benetkeno. Nuouamente poste in luce.</i> Benetke, G. Scotto 1572. Skladateljji: P.A.Bianco (23), Luca Kohc (1), Bartolomeo Roy (1)	----
P2386	<i>Di Gio. Batista Pinello di Ghirardi nobile Genovese. Il terzo libro delle canzoni Napolitane à tre voci. Nuouamente da lui con ogni diligentia composte et date in luce.</i> Benetke, G. Scotto, 1572.	----
1573 <sup>17</sup>	<i>Il primo libro delle canzoni villanesche alla Napolitana à quattro voci. Di Francesco Antonio Baseo di Leccie, nuouamente poste in luce.</i> Benetke, G. Scotto, 1573. Skladateljji: F. A. Baseo (18), Anibale Bolognese (1), F. M. Guidani (1), P. Mereschallo (1), G. Mettula (1), Paschali di Negro (1), F. Pelusu (2), Vulpio Aversano (1), Anon. (2)	----
T1273	<i>Il primo libro delle napolitane a tre voci di Ascanio Trombetti da Bologna. Nouamente poste in luce.</i> Benetke, G. Scotto, 1573.	----

1574 <sup>5</sup>	<i>Il primo libro delle villanelle alla napolitana a tre voci, de diversi musici di Barri; raccolte per Ioanne de Antiquis, con alcune delle sue novam. stamp. Libro primo.</i> Benetke, Gardano, 1574. Skladateljji: G. de Antiquis (7), S. de Baldis (2), G. F. Capuano (2), G. Carduccio, A. Effrem, S. Felis, G. Lambardo, Cola Nardo de Monte, P. Nenna (2), C. M. de Pizzolis, V. Podio, G. F. Violanti (2)	----
1574 <sup>6</sup>	<i>Il secondo libro delle villanelle alla napolitana a tre voci, de diversi musici di Barri; raccolte per Ioan de Antiquis, con alcune delle sue novam. stamp.</i> Benetke, Gardano, 1574. Skladateljji: G. de Antiquis (6), S. de Baldis (2), G. F. Capuano (3), M. Effrem, G. B. Fanello, S. Felis (2), G. de Marini, P. Nenna (2), V. Recco, G. F. Violanti (2), Anon.	----
P5453	<i>Il quarto libro de le canzoni napolitane a tre voci di Io. Leonardo Primavera di novo poste in luce.</i> Benetke, Giovanni Bariletto, 1574.	----
R742	<i>Kurtzweilige teutsche Lieder zu dreyen Stimmen. Nach Art der Neapolitanen oder welschen Villanellen, newlich durch röm[fisch] key[serlicher] May[estät] etc. Musicum, Jacobum Regnart componirt, und in druck verfertigt.</i> Nürnberg, Dietrich Gerlach, 1574	→1576 Ge&Be →1578 Ge&Be →1580 Ge&Be
P2387	<i>Di Gio. Batista Pinello di Ghirardi gentil'huomo genovese, el quarto libro delle napolitane a tre voci, con alcune pastorali et una battaglia in lode della vittoria christiana. Nuovamente poste in luce.</i> Benetke, Scotto, 1575.	----
Z97	<i>Il secondo libro delle napolitane a tre voci di Giovanni Zappasorgo Trivigiano, Nouamente poste in luce.</i> Benetke, Scotto, 1576.	→1582
R746	<i>Der ander Theyl kurtzweiliger teutscher Lieder zu dreyen Stimmen. Nach Art der Neapolitanen oder welschen Villanellen, newlich durch Röm[fisch] Kay[serlicher] May[estät] etc. Musicum Jacobum Regnart componirt, und in druck verfertigt.</i> Nürnberg, Katharina Gerlach & Johann Bergs Erben, 1577.	→1578 Ge&Be →1580 Ge&Be
O150	<i>Di Don Vincenzo Ostiano organista della magnifica comunità di Seravalle, il primo libro delle napolitane a tre voci novamente poste in luce.</i> Benetke, Angelo Gardano, 1579.	----
R749	<i>Der dritte Theyl schöner kurtzweiliger teutscher Lieder zu dreyen Stimmen. Nach Art des neapolitanen oder welschen Villanellen, newlich durch Röm[fisch] Key[serlicher] May[estät] etc. Musicum, Jacobum Regnart, componirt, und in druck verfertigt.</i> Nürnberg, Katharina Gerlach & Johann Bergs Erben, 1579.	→1580 Ge&Be
L1293	<i>Newe Teutsche Lieder, erstlich durch den fürnemen und berhümbten Jacobum Regnart, Röm[fisch] Key[serlicher] Mai[estät] Musicum componirt mit drey stimmen, nach Art der Welschen Villanellen. Neudruck Jetzundaber (denen so zu solcher art lust und lieb zu dienst unnd gefallen) mit fünf stimmen gesetzt, durch Leonardum Lechnerum Athesinum. Con alchuni madrigali in lingua italiana. Mit Röm. Kay. May. Freyheit etc. mit nachzudrucken.</i> Nürnberg, Katharina Gerlach & Johann Bergs Erben, 1579.	→1586 Ge

M2332	<i>Di Alessandro Romano il primo libro delle villanelle et secondo suo à quattro voci. Nuovamente posto in luce.</i> Benetke, Scotto, 1579.	----
C4255	<i>Di Giovan Pietro Cottone musico del serenissimo duca di Savoia, il Secondo Libro delle Villanelle a tre voci. Alla illustriss. et eccellentiss. madama Giovanna Commes, marchesa de Conti. Con licenza dei Superiori.</i> Torino, Bevilacqua, 1580.	
L930	<i>Libro de villanelle, moresche, et altre canzoni, a 4. 5. 6 et 8 voci di Orlando di Lasso.</i> Pariz, Adrian Le Roy & Robert Ballard, 1581.	→1582 Ph&Be
1581 <sup>9</sup>	<i>Canzonette alla napolitana di Giacompo Moro da Viadana. Il primo libro a tre voci, con uno Dialogo et due canzonette à quattro voci. Nouamente composte et date in luce.</i> Benetke, Alessandro Gardano, 1581. Skladatelj: G. Moro (19), G. A. Veggio (2)	----
C1681	<i>Il primo libro di napolitane a tre voci di Giacomo Celano Anconitano. Nouamente posto in luce.</i> Benetke, Scotto, 1582.	----
T597	<i>Premier Livre d'airs tant tant francois, italien, qu'espagnol reduitz en musique, à 4 et 5 parties. Par M. G. Thessier.</i> Pariz, Adrian le Roy & Robert Ballard, 1582.	→1582 R&B
R755	<i>Jacobi Regnardi, Fürstlicher Durchleuchtigkeit Erzthertzog Ferdinands, etc. Musici, unnd Vicecapellmeisters Teutsche Lieder mit dreyen Stimmen nach Art der Neapolitanen oder welschen Villanelen. Zuvor unterschiedlich in drey Theil außgangen, an jetzt aber auß ursachen unnd mit bewilligung des Authorn in ein Opus zusammen druckt.</i> München, Adam Berg, 1583.	→1587 Be →1590 Be →1597 Be →1611 Be
V1189	<i>Il terzo libro delle villanelle a tre voci, di M. Pompilio Venturi da Siena novamente posto in luce.</i> Benetke, Scotto, 1583.	----
L953	<i>Continuation du mellange d'Orlande de Lassus à 3. 4. 5. 6. et dix parties.</i> Pariz, A. Le Roy and R. Ballard, 1584.	→1596 R&B
R756	<i>Tricinia. Kurtzweilige teutsche Lieder zu dreyen Stimmen nach Art der Neapolitanen oder Welschen Villanelen, durch Jacobum Regnart: Fürstlicher Durchleuchtigkeit Ertzhertzogen Ferdinandi, etc. Musicum und Vicecapellenmeister, inn truck verfertigt.</i> Nürnberg, Katharina Gerlach, 1584.	→1588 Ge →1593 Ge
M587	<i>Il primo libro delle villanelle a tre voci di Luca Marenzio, raccolte da Ferrante Franchi et nouamente poste in luce.</i> Benetke, Giacomo Vincenti & Ricciardo Amadino, 1584.	→1585 Vi&A →1586 <sup>a</sup> Vi →1586 <sup>b</sup> Vi →1589 Vi →1595 Vi →1600 G →1605 Vi
M594	<i>Il secondo libro delle canzonette alla napolitana à tre voci di Luca Marenzio, raccolte per Attilio Gualtieri et novamente poste in luce.</i> Benetke, Giacomo Vincenti & Ricciardo Amadino, 1585.	→1587 Vi →1592 Vi →1597Vi →1600 G
M599	<i>Il terzo libro delle villanelle a tre voci composte dal S. Luca Marentio nel modo che hoggidi si usa cantare in Roma. Raccolte da Christoforo Ferrari et di nuovo date in luce. Con privilegio, et licentia de' Superiori.</i> Rim, Alessandro Gardano, 1585.	→1587 Vi →1592 Vi →1597 Vi →1600 G

M3787	<i>Di Gio. Battista Moscaglia Romano. Il primo libro delle napolitane a tre voci. Nuouamente poste in luce.</i> Benetke, Scotto, 1585.	----
B3774	<i>Il primo libro delle villanelle, di Archangelo Borsaro da Reggio a tre voci. Nuouamentze poste in luce.</i> Benetke, Ricciardo Amadino, 1587.	----
M604	<i>Il quarto libro delle villanelle a tre voci di Luca Marenzio raccolte per Attilio Gualtieri nuouamente poste in luce.</i> Benetke, Giacomo Vincenti, 1587.	→1592 Vi →1596 Vi →1600 G
M608	<i>Di Luca Marenzio il quinto libro delle villanelle a tre voci con una a quattro, raccolto da Attilio Gualtieri nuouamente poste in luce.</i> Benetke, Scotto, 1587.	→1591 Sc →1600 G
V149	<i>Il primo libro di napolitane a tre voci di Fulgentio Valesi Parmegiano, nuouamente poste in luce.</i> Benetke, Giacomo Vincenti, 1587.	---
B3444	<i>Il primo libro delle napolitane a tre voci di Iseppo Bonardo, sonatore della sereniss. Sig. di Venetia. Nouamente posto in luce.</i> Benetke, Angelo Gardano, 1588.	----
G2466	<i>Il primo libro delle villanelle et arie alla napolitana, a tre voci. Di Ruggiero Giovannelli raccolte da Fulvio Figliucci, et di nuouo poste in luce.</i> Rim, Alessandro Gardano, 1588.	→1588 Vi →1591 Vi →1594 Vi →1600 G →1600 Vi →1624 Ma
B3467	<i>Canzonette alla napolitana a tre voci di Paolo Antonio Bonfilio da Vigevano. Libro primo. Nouamente date in luce.</i> Ferrara, Vittorio Baldini, 1589.	----
M24444	<i>De Metallo villanelle alla napolitana a tre voci, con una moresca. Nuouamente composte et date in luce.</i> Benetke, Giacomo Vincenti, 1592.	----
S401	<i>Canzonette, Vilanelle, et Neapolitane, per cantar'et sonare con il Liuto, et altri simili istromenti, di Francesco Sale, musico della sacra cesarea maesta, de l'imperatore Rodolfo Secondo, a tre voci. Nuouamente poste in luce.</i> Praga, Georg Nigrinus, 1598.	----

THE NEAPOLITAN VILLANELLA:  
A PRESENTATION OF REBELLION OR PLEASURE?

Summary

The Neapolitan villanella, as a generic designation for a series of strophic songs for three or four voices that originated in Naples, has long been considered of popular origin. Recent studies by some scholars, that have introduced new interpretative approaches to the available literary and historical sources, have however demonstrated that the original creators of the villanella in Naples were members of the nobility. Following these investigations, the present contribution summarizes the information about the birth and dissemination of the genre, and calls attention to some of the non-musical moments which caused its popularity.

The early villanella or canzone villanesca in the Neapolitan dialect is a mocking complaint of a disappointed lover addressed to typified female characters, in the form of strambotto enlarged by the refrain after each of the four couplets. Moreover the aria-like melody in the upper voice, doubled by the tenor and bassus in parallel motion, recalls the technique of the self-accompanying singer of strambotti, who moved his hand in a fixed position along the fingerboard of a stringed instrument. After assumption of power by the Spanish in the Kingdom of Naples, the villanella, in language of its people, restored the style of celebrated improvisers of the past court of Aragon, which, for the rebellious aristocracy, symbolized their national identity.

After the first collection of canzone villanesche was published in Naples in 1536, the unfavourable political situation forced composers to continue publishing their works in Venice, which resulted in their rapid dissemination. The repertoire of dialect songs was also transmitted orally by exiled Neapolitan noblemen.

With the acceptance of northern composers, after 1540 the villanella started to develop along two lines concerning the form and quality of the music and poetry, whereas topics and stereotypical characters became its main characteristic. The villanella lost its political connotations, and became the substance of light-hearted pleasure in aristocratic circles and among amateur musicians. It wasn't the exotic flavour of the Neapolitan dialect that, over several decades, stimulated its popularity, but the attraction of the hidden obscene double meanings of the words that were familiar only to connoisseurs. Venetian music publishers responded to the growth of interest for villanelle by publishing new as well as retrospective pieces.



## PETRUS WILHELMI DE GRUDENCZ (B. 1392) – A CENTRAL EUROPEAN COMPOSER

PAWEŁ GANCARCZYK  
Polish Academy of Sciences, Warsaw

**Abstract:** According to present knowledge, Petrus Wilhelmi's output numbers about 40 compositions preserved in about 45 sources. Apart from Latin songs (cantiones) he composed polytextual motets and canons (rotula). Petrus Wilhelmi was active almost exclusively on the ground of Central Europe and must be regarded as the most prominent Central European composer of the 15<sup>th</sup> century.

**Keywords:** 15<sup>th</sup>-century polyphony, polytextual motet, cantio, music in Central Europe

**Izveček:** Po sedanjem vedenju sestoji opus Petrusa Wilhelmi iz ok. 40 kompozicij, ohranjenih v približno 45 virih. Poleg latinskih pesmi (cantiones) je komponiral politekstualne motete in kanone (rotula). Petrus Wilhelmi je deloval skoraj izključno le v srednji Evropi in predstavlja najizrazitejšega srednjeevropskega skladatelja 15. stol.

**Ključne besede:** polifonija 15. stol., politekstualni motet, cantio, glasba v srednji Evropi

Thirty years ago, in 1975, the Czech musicologist Jaromír Černý announced the discovery of a new composer – Petrus Wilhelmi de Grudencz. The discovery was based on research into the Bohemian repertory of fifteenth- and sixteenth-century polyphonic music. Černý distinguished in it a group of stylistically related compositions, the texts of which contained the acrostic “Petrus”. However, the key part in the discovery of the previously unknown composer was played by the motet *Pneuma eucaristiarum / Veni vere / Dator eya / Paraclito tripudia*. This was a work composed for four voices, each voice with a different text. One of the texts contained the acrostic “Petrus”, the remaining two the acrostics “Wilhelmi” and “de Grudencz”. Further investigations led Černý to a number of documents which allowed him to sketch a biography of the newly-discovered figure. One of the compositions, recorded in the St Emmeram Codex,<sup>1</sup> provided evidence that he was not only a poet, but a composer as well. Above *Kyrie fons bonitatis*, a work which obviously did not contain an acrostic, the scribe noted the name of the composer, “Magister Petrus Wilhelmi”.

Černý announced his discovery in the journal *Hudební věda*, and then at the international congress *Musica antiqua Europae orientalis* in Bydgoszcz.<sup>2</sup> His research created a great

<sup>1</sup> München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14274, fol. 11v.

<sup>2</sup> Jaromír Černý, Petrus Wilhelmi de Grudencz – neznámý skladatel doby Dufayovy v českých pramenech, *Hudební věda* XII/3 (1975), pp. 195–235; Jaromír Černý, Petrus Wilhelmi of Grudziądz – an Unknown Composer of the “Age of Dufay”, *Musica Antiqua. Acta Scientifica* 4, Bydgoszcz,

deal of interest. Since Petrus came from the Polish town of Grudziądz (Germ. Graudenz), and later studied at the University of Cracow, he was given the label of Polish composer. It was even claimed that some of his compositions contained “strikingly Polish” rhythms of the mazurka. Today, however, we interpret the work and the person of Petrus Wilhelmi somewhat differently. This follows not only from ideological changes, but also from the dynamic progress of research into this composer, research conducted – and this should be emphasised – by musicologists of various nationalities: Poles, Czechs, Germans, Americans. Today we know a great deal more about Petrus than 30 years ago; it is sufficient to mention that the list of his work has grown from about 20 to 40 compositions.<sup>3</sup> And although it is still possible to encounter references to the “Polish composer” Petrus de Grudencz, we see in him, more and more frequently and more and more willingly, a “Central European composer”. We also find it quite obvious that those mazurka rhythms in his compositions are more likely to be the result of applying the principles of Latin metrics than inspiration by Polish folklore.

\*

Petrus was born in 1392 in Grudziądz, which at that time was within the borders of the Teutonic Order State in Prussia, in a region with strong links to Poland. As he himself wrote, he came from a family with a knightly lineage. His father’s name – Wilhelm – might suggest that it was a German-speaking family. In 1418, at the age of 26, which is quite late, Petrus entered the University of Cracow. Seven years later he was graduated “ad gradum baccalariatus in artibus”, and in 1430 – “ad gradum magisterii”. In later documents Petrus Wilhelmi consistently used the title of Master of Liberal Arts, “magister artium”. He was also received into the priesthood; in 1442 he is referred to as a cleric, and in 1452 as the presbyter of the Chełmno (Germ. Kulm) diocese, to which Grudziądz belonged. The oldest sources of Petrus Wilhelmi’s compositions come from the period of his exceptionally prolonged studies. Among them belongs a student’s notebook from Cracow, written in the fifteen-twenties, where we find, among 25 compositions, two Latin songs (cantiones) with the “Petrus” acrostic.<sup>4</sup>

---

Filharmonia Pomorska, 1975, pp. 91–103. Černý also published the works of Petrus: *Petrus Wilhelmi de Grudencz Magister Cracoviensis. Opera musica*, ed. Jaromír Černý, Kraków, PWM, 1993.

<sup>3</sup> Current index of compositions and full bibliography in: Paweł Gancarczyk, Petrus Wilhelmi de Grudencz, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil* 13, 2<sup>nd</sup> edition, Kassel [...], Bärenreiter, 2005, cols 437–439. Among the most recent publications concerning Petrus Wilhelmi the work by Martin Staehelin is of particular importance: Martin Staehelin, *Neues zu Werk und Leben von Petrus Wilhelmi. Fragmente des mittleren 15. Jahrhunderts mit Mensuralmusik im Nachlaß von Friedrich Ludwig*, Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 im deutschen Sprachgebiet 3, Göttingen 2001. It is also worth mentioning that there already exists a reasonably extensive discography of Petrus’s works: first recordings appeared in the early nineteen-nineties (Ensemble Ars Nova / Bornus Consort, Accord 1991; Ars Cameralis / Lukáš Matoušek, Studio Matouš 1993; The Hilliard Ensemble, ECM Records 1995). However, interpretations which deserve special mention are those by Schola Gregoriana Pragensis (various CDs issued by Supraphon).

<sup>4</sup> Kraków, Biblioteka Jagiellońska, MS 2464.



At the University of Cracow the composer must have come into contact with Alexander (1400–1444), a Mazovian prince from the Polish Piast dynasty. The young prince studied there at the department of liberal arts from 1417 and, although he was not awarded any academic title, by 1422 he was nevertheless rector of the university. A year later he was nominated as the bishop of Trent, and he held this office until his death in 1444. What is more significant, Alexander was an enthusiastic supporter of the Council of Basel, as well as a close relative and ally of the German king, and later Emperor, Frederick III.<sup>5</sup> It may have been Alexander's influence which caused Petrus Wilhelmi to be connected with the royal-imperial court. This happened, at the latest, about 1440: a copy of a poem by Petrus, entitled *Pontifices ecclesiarum*, dates from that time. The poem, preserved without the music, is addressed to Frederick III and calls for support for the Council of Basel. However, direct evidence of Petrus Wilhelmi's presence at the court of Frederick is not provided until 1442, when a document dating from that year is issued to him by the royal office. It is a "littera familiaritatis", ensuring safe travel on the roads. We know nothing about Petrus's life in the next decade. He must have joined the community of chaplains of Frederick III during that time, since in a document dating from 1452 he refers to himself as "domini Friderici imperatoris cappellanus". However, it is almost certain that this function did not involve musical duties. He was probably a chaplain in a more general sense and, apart from church services, may have on occasion acted as a royal envoy, as may be suggested by the "littera familiaritatis" just referred to.

There is no doubt that the period spent at the royal-imperial court played a vital part in shaping Petrus Wilhelmi's biography. There, he came into contact with contemporary music, and a circle of educated singers, humanists and politicians. It is enough to mention that, apart from Alexander of Mazovia, that circle included Enea Silvio de Piccolomini (1405–1464), and also the humanist Johannes Hinderbach, later Prince-Bishop of Trent (1465–1486). One might even speculate that one of Petrus's patrons was Piccolomini himself, who was the bishop of Triest from 1447, of Siena from 1449, and then Pope Pius II (from 1462), known for his talent as a poet and his close connection with Poland and Bohemia. Our information about Frederick's cappella is fragmentary. We do know, however, that many Flemish musicians were employed there, among them Johannes Brassart (ca. 1405–1455).<sup>6</sup> *Kyrie fons bonitatis*, which draws on the polyphonic style of Guillaume Du Fay, may provide a trace of Petrus Wilhelmi's activities at the court of Frederick III. It has been preserved in three sources linked to Austria: in the St Emmeram Codex mentioned earlier, and in two Trent Codices (90 and 93).<sup>7</sup>

In about 1450 Petrus Wilhelmi de Grudencz may have appeared in Bohemia. His works achieved great popularity there, dating precisely from the mid-fifteenth century. At that time Petrus probably also went to Silesia, which then belonged to the Crown of Bohemia. Evidence

<sup>5</sup> See Jan Władysław Woś, *Alessandro di Mazovia. Vescovo-principe di Trento (1423–1444)*, Pisa 1994 (2<sup>nd</sup> edition).

<sup>6</sup> See Andrea Lindmayr-Brandl, Brassart de Ludo Johannes, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil* 3, cols 756–758.

<sup>7</sup> Trento, Castello del Buonconsiglio, Monumenti e Collezioni Provinciali, MS 1377 (olim 90); Trento, Biblioteca dell'Archivio Capitolare, MS without call number (olim 93).

for this is provided by fragments from Göttingen, recently described by Martin Staehelin,<sup>8</sup> which are thought to be of Silesian provenance. These contain as many as 16 works with the “Petrus” acrostic, and are the largest collection of his works known to date. However, evidence for the composer’s stay in Silesia is also provided by a document thought to date from 1448. This is a letter from the bishop of Wrocław, Peter Nowak, to the Grand Master of the Teutonic Order, Konrad von Erlichshausen. In his letter the bishop recommends Petrus Wilhelmi for the post of canon at the cathedral in Frombork (Germ. Frauenburg) in Warmia, which at the time was part of the Teutonic Order State. He refers there to a letter of recommendation by Emperor Frederick III. One cannot exclude the possibility that the Emperor’s letter was brought to the bishop by Petrus Wilhelmi himself, which would tie in with the composer’s stay in Wrocław.

However, Petrus did not obtain the post at Frombork for which he applied, in spite of his excellent connections. His candidature seemed quite weak and, in addition, a little late. There were in total as many as three candidates for the canonry at Frombork, some months before Petrus’s application. In the end the post was occupied by Bartolomeus Liebenwald, who belonged to the Grand Master’s close circle. It may have been the case that an attempt was made to recompense Petrus for his disappointment by granting him another prebend. This may have been the way by which he came to be in charge of the Białogarda parish in Pomerania (near Łębork, Germ. Lauenburg), which was also within the boundary of the Teutonic Order State. However, Petrus Wilhelmi was not satisfied with this benefice, because, as can be seen in documents from 1452, he was trying to have it exchanged. He gave as his reason for resigning from the parish the problems in communicating with the local population, made up of Kashubians, who are Pomeranian Slavs in respect of language different from Poles. He also complained about the burden of farming activities, emphasising the fact that he was already aged sixty. The documents referred to show that Petrus Wilhelmi was in Rome at the time of their writing (1452), perhaps in the retinue of Frederick III. To date, this remains the last documented trace of his activities.

\*

The area in which Petrus Wilhelmi de Grudencz worked and lived was thus almost exclusively that of Central Europe. All the sources of his compositions preserved to this day also come from this region. Their distribution on the map, however, looks somewhat different from what one might expect from the composer’s biography. During his life at least a dozen manuscripts containing his compositions had been created: they originate from southern Poland, Silesia, Germany, Austria, Bohemia and Slovakia. The absence of any traces of his work in the areas of Prussia and Pomerania, with which he had quite definite links, is puzzling. However, the majority of the sources containing the composer’s works was written after his death. Characteristically, Bohemian manuscripts dominate among them. One can point in particular to the famous Speciálník Codex, thought to date from the end of the fifteenth century (c. 1485–1500). Apart from more than a dozen compositions by

---

<sup>8</sup> Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Abteilung für Handschriften und seltene Drucke, Nachlaß Ludwig XXX, 1; see Staehelin, *op. cit.* (fn. 3).

Petrus, it also contains an extremely valuable and important repertory of Franco-Flemish polyphony, with works by Josquin des Prez, Jacob Obrecht, Alexander Agricola and many others.<sup>9</sup> A significant number of his compositions can also be found in manuscripts of great importance for Bohemian music, such as the Franus Codex or the Chrudim Codex, both from the early part of the sixteenth century.<sup>10</sup>

Petrus Wilhelmi's compositions were highly popular for a long time after his death, undergoing a variety of adaptations and modernizations. These involved replacing the original, Latin texts with new ones, often in Czech. The changes also concerned the musical layer: modernizing the harmonics, simplifying the metrics, or voice transposition. The works which were most often subjected to such procedures were the songs *Prelustri elucencia* and *Phonicorum ethicorum*, which have been preserved in a number of separate versions. The first of these songs even found its way into two sixteenth-century printed songbooks, first into a Silesian anthology by Valentin Triller, published for the first time in 1555, and then into an anthology from 1561 by a Bohemian teacher Christoph Schweher Hecyrus.<sup>11</sup> No less popular was the second song, *Phonicorum ethicorum*, copied in as many as 16 Bohemian manuscripts, the last being at the beginning of the seventeenth century.

The popularity of Petrus Wilhelmi's works at the beginning of the sixteenth century finds significant confirmation in the use of the melody of one of his works, *Presulem ephebeatum*, as material for building new compositions. We find fragments of *Presulem* in the hymn *Qui pace Christi* by a well-known Silesian composer Thomas Stolzer (1480/90–1526). The same work served as cantus firmus in the recently discovered mass by Heinrich Isaac, which found its way into a manuscript, originating from the area of the Bohemian-Saxon border from the second decade of the sixteenth century.<sup>12</sup> It was copied with a clear indication of authorship (“H. Isac”) and the origin of the melodic material employed, alongside other masses by Isaac, Josquin des Prez and Antoine Brumel. In this way the composition by Petrus Wilhelmi acquired a dimension beyond a local one, becoming part of the great tradition of Franco-Flemish polyphony. Isaac might have become acquainted with *Presulem ephebeatum* during one of his visits to Central Europe: from 1497 he had links with the court of Emperor Maximilian I, the successor to Frederick III; and, in a sense, he himself was one of the successors of Petrus Wilhelmi.

However, in spite of what might be suggested by the case of the *Missa Presulem ephebeatum*, Petrus Wilhelmi de Grudencz could in no manner be classified as a court composer.

<sup>9</sup> Hradec Králové, Muzeum východních Čech, MS II A 7; see Lenka Mráčková, Kodex Speciálník. Eine kleine Folio-Handschrift böhmischer Provenienz, *Hudební věda* XXXIX/2–3 (2002), pp. 163–184.

<sup>10</sup> Hradec Králové, Muzeum východních Čech, MS II A 6 (Franus Codex); Chrudim, Městské muzeum, MS 12580.

<sup>11</sup> See Martin Horyna, Utwory Piotra Wilhelmięgo z Grudziądza w tradycji polifonii późnośrednio-wiecznej w Europie Środkowej a zwłaszcza w Czechach XV i XVI wieku, *Muzyka* XLIX/2 (2004), pp. 21–56 (cf. also: Martin Horyna, Die Kompositionen von Peter Wilhelmi von Grudencz als Teil der spätmittelalterlichen Polyfonie-Tradition in Mitteleuropa und insbesondere im Böhmen des 15. und 16. Jahrhunderts, *Hudební věda* XL/4 (2003), pp. 291–328).

<sup>12</sup> Praha, Národní knihovna České republiky, Hudební oddělení, MS 59 R 5117; see Heinrich Isaac (ca 1450–1517): *Missa Presulem ephebeatum*, ed. Martin Horyna, Praha 2002.

His work was popular in other circles, and did not serve at all to add to the glory of official celebrations. Judging from the provenance of the manuscripts in which it is preserved, it was performed mainly in university circles – Cracow, Vienna and Leipzig. In the second half of the fifteenth century it also entered the repertory of Bohemian literary brotherhoods, active at utraquists' churches. In the sixteenth century some of Petrus Wilhelmi's compositions, by then in their modernized versions, were also being performed in scholastic circles. Thus, his work belonged among the middle classes, people who possessed some musical education, but were not involved in music professionally. Such an audience determines, to some extent, the musical and literary features of Petrus Wilhelmi works. Although, as is shown by *Kyrie fons bonitatis* referred to earlier, he was no stranger to the style of composition formed in leading musical centres of that time, in his works he turned mainly to local traditions. It is because of this feature that we so readily regard Petrus Wilhelmi as the main representative of Central European music of the fifteenth century.

\*

The works of Petrus Wilhelmi de Grudencz can be divided into two main parts. The first of them is constituted by cantiones, i.e., Latin songs for two or three voices, usually characterised by a simple structure and schematic rhythm. As has been demonstrated by Jaromir Černý, these compositions draw on works which were being written in Central Europe at the turn of the fourteenth and fifteenth centuries. However, Petrus Wilhelmi introduced elements of more recent style (e.g. in the harmonic layer), as well as producing original solutions in the form and the metrics of his compositions. The second, fundamental part of his works is constituted by the motets, which belong to the polytextual motet tradition, alive in the Central European region, in particular in Bohemia. Compositions of this type are designed for three to five voices, with the voices being assigned different texts (it was in one such composition that Petrus Wilhelmi encoded his full name). In some motets we find the use of isorhythmic technique, as well as vestiges of the archaic hocket technique.

One of the best known, as well as the most fascinating of Petrus's motets is *Probitate eminentem / Plotidando exarare*, recorded in the famous Silesian collection – Glogauer Liederbuch (1477–1481).<sup>13</sup> This work was composed for four voices, and while two of them are provided with texts, the two remaining ones are textless. The basis of the construction is constituted by the tenor, shaped according to the isorhythmic principles which were typical for the fourteenth century, and were still highly popular in Petrus's times (isorhythmic motets were composed by, among others, Johannes Brassart, referred to earlier). The essence of this technique is, as is known, the repeatability of certain rhythmic schemata (called "talea"), and at times also of melodic schemata (called "color"). In the case of the tenor in *Probitate eminentem* the talea is composed of 11 notes and a pause: the composition repeats the

<sup>13</sup> Kraków, Biblioteka Jagiellońska, Mus. ms. 40098 (olim Berlin, Preußische Staatsbibliothek). The presence of this composition in Glogauer Liederbuch served as the basis for the supposition that Petrus Wilhelmi was the scribe of the manuscript. However, this hypothesis is untenable for a number of reasons, see Paweł Gancarczyk, Uwagi o genezie śpiewnika glogowskiego (ca 1480), *Muzyka* LXIV/3 (1999), pp. 25–40.

schema in this shape as many as 14 times. It is accompanied by a melodic schema four talea in length (i.e., 44 notes), repeated three times in full and once (at the end) until halfway through. The intricate structure of the composition is supplemented by higher voices with two different texts. The texts are panegyrics, extolling the virtues of an Augustine monk from the Żagań (Germ. Sagan) monastery in Silesia, called Andreas Ritter. They talk about his extraordinary piety and nobility, but during musical performance this sense is reversed. This is because the voices complement each other, in the hocket manner, in such a way that when one voice sings “in templo” (in the church), the other adds “raro manet” (rarely visits), and further on: “est devotus” (is pious) - “in tavernis” (in taverns):

### Example 1

64

et in tem - plo est de - vo - tus pro ve - ni - a - que

ra - ro ma - net in ta - ber - nis pro

Petrus Wilhelmi de Grudencz, *Probitate eminentem* / *Ploditando exarare*, bars 64-68  
(ed. by Jaromír Černý)

In this way Ritter is made a figure of fun and in fact, as we learn from contemporary documents, he was not exactly an exemplary character. The chronicle of the Augustine monastery tells us that, while drunk, he entered into a fight with Abbot Martin Rinkenbergh, whom he wounded with a knife during the struggle. He then, driven to desperation, threw himself out of a monastery window thus killing himself. The event took place on 4th March 1480. It is not certain that Petrus Wilhelmi knew Ritter - *Probitate eminentem* was undoubtedly composed earlier and the protagonist changed a number of times. Evidence for this is provided by the second preserved copy in the so-called Lvov fragments (c. 1485-1490), where instead of Ritter's name there appears the name of another person.<sup>14</sup>

Some of the solutions used by the composer are reflected in theoretical-musical writings originating from Central Europe. Of particular significance here are the treatises

<sup>14</sup> Poznań, Biblioteka Uniwersytecka, MS 7022; see Mirosław Perz, The Lvov Fragments. A Source for Works by Dufay, Josquin, Petrus de Domarto, and Petrus de Grudencz in 15<sup>th</sup> Century Poland, *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* XXXVI/1 (1986), pp. 26-51 (cf. also: Mirosław Perz, Fragmenty lwowskie. Źródło dzieł Dufaya, Josquina, Piotra de Domarto i Piotra z Grudziądza w Polsce XV wieku, *Muzyka* XXXIV/3 (1989), pp. 3-46).

dating from the first half of the fifteenth century from Silesia and Mazovia.<sup>15</sup> The authors of these texts, devoted to the theory of mensural music, mention musical forms which, one can suppose, were particularly popular in this area. On the basis of the definitions they employ one could draw the conclusion that some of them were particularly applicable to Petrus Wilhelmi. We thus encounter trumpetum, which consists in imitating the sound of the trumpet (“ad modum tube vel lire”) by using the intervals of the fifth and the octave. Such a solution is employed in at least two cantiones by Petrus: *Presulem eminenciam* and *Preconia etroclita*.

### Example 2

31

gi - gas gi - gas      gi - gas gi - gas      gi - gas gi - gas      ip - se ip - se

Petrus Wilhelmi de Grudencz, *Presulem eminenciam*, bars 31–35  
(ed. by Jaromír Černý)

Central European treatises also mention rotulum, a kind of circular canon. Again, among the works of Petrus we find such rotula, as for example in the already mentioned *Presulem ephebeatum*. Another form based on the principle of imitation is katschetum, the Central European equivalent of caccia, consisting of the tenor and canonically led higher voices. In Petrus’s work we meet one such katschetum, undoubtedly belonging to that form, since it is given that name in the manuscript. This is the four-voice composition *Pantaleon leon* preserved in the fragments from Göttingen referred to earlier.

\*

The works and the person of Petrus Wilhelmi de Grudencz can probably be analysed in a variety of ways. However, whatever approach one takes, it is impossible to disregard his extremely strong links to Central European culture. Evidence of these links is very extensive: we find it in his biography, and in the features of his compositions, which, as far as we

<sup>15</sup> Wrocław Anonymus (Silesia), see Johannes Wolf, Ein Breslauer Mensuraltraktat des 15. Jahrhunderts, *Archiv für Musikwissenschaft* 1/3 (1918), pp. 331–345; Anonymus Boz1 and Anonymus Boz2 (Mazovia), see Elżbieta Witkowska-Zaremba, Mensural Treatises from the Manuscript WaN BOZ 61, *Notae musicae artis. Musical Notation in Polish Sources. 11th–16th Century*, ed. Elżbieta Witkowska-Zaremba, Kraków, Musica Iagellonica, 2001, pp. 487–532.

have been able to discover, were well-known throughout the area reaching as far as Trent in the south, and Frankfurt in the west. Although Petrus was not unfamiliar with the achievements of Du Fay's polyphony, he drew above all on the Central European tradition, not only with regard to music, but also to the content and structure of his poetry.<sup>16</sup> However, the importance of Petrus Wilhelmi lies also in the fact that in the culture of the fifteenth century he represents a unique phenomenon. In any case, we would search in vain for another composer of that time who could be described as a "Central European composer" so decidedly and incontrovertibly.

Fifteenth-century musical manuscripts originating from Central Europe contain quite a few names of composers who might be regarded as local. However, in majority of cases, we have no additional information about them apart from a few compositions (or sometimes even just one). We do not know where they came from, we do not know what happened in their lives, and the paucity of their preserved output does not even allow us to make a competent judgment about it. Such a composer is, for example, Paulus de Broda, the author of two compositions in Glogauer Liederbuch, who, one might guess, came from Bohemia;<sup>17</sup> another one is a composer called Flemmik, known from the Trent and Bohemian manuscripts, who might, perhaps, have been a member of the cappella of Frederick III. Apart from Petrus Wilhelmi de Grudencz we really have very few composers active in Central Europe who present themselves to us as clearly rounded personalities. I would like to draw particular attention to two of them. The first of them is Nicolaus de Radom, born in Poland and active there in the first half of the fifteenth century; the second is Johannes Touront, the Flanders-born chaplain of Frederick III, a composer belonging to the second half of that century. Neither of them, however, is comparable to Petrus Wilhelmi, since both composed in Western European polyphonic style. Nicolaus de Radom was influenced by the works of Antonio Zaccara da Teramo, as well as Guillaume Du Fay (he was employing the modern fauxbourdon technique even before 1440),<sup>18</sup> while Johannes Touront belongs to the first generation of Franco-Flemish composers, in spite of the fact that he worked and was copied almost exclusively in Central Europe.<sup>19</sup> These are very important and prominent composers,

---

<sup>16</sup> The poetry of Petrus Wilhelmi has not been researched as yet. A few remarks on this subject can be found in: J. Černý, Petrus Wilhelmi de Grudencz Magister Cracoviensis (see fn. 2) and Thomas Schmidt-Beste, *Textdeklamation in der Motette des 15. Jahrhunderts*, Turnhout 2003, passim.

<sup>17</sup> Possibly place of his origin could be Český Brod (Broda Bohemicalis). Paulus de Broda is also identified as a Dutch composer Paulus de Rhoda; cf. Thomas Noblitt, Additional Compositions by Paulus de Rhoda?, *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* XXXVII (1987), pp. 49–63 (see pp. 49–50).

<sup>18</sup> See Mirosław Perz, Il carattere internazionale delle opere di Mikołaj Radomski, *Musica Disciplina* XLI (1987), pp. 153–159.

<sup>19</sup> See Martin Kirnbauer, Touront Johannes, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 25, 2<sup>nd</sup> edition, London, Macmillan Publishers Limited, 2001, pp. 660–661. Recent research succeeded in linking Touront with the imperial chapel of Frederick III, see Paweł Gancarczyk, Związki kodeksu Strahov z Austrią i dworem cesarza Fryderyka III, *Muzyka* XLIX/2 (2004), pp. 79–88. The list of Touront's compositions (see Kirnbauer, op. cit.) should be extended by one more mass, which at one time was ascribed to Johannes Ockeghem; see *Missa Primi toni, presumably by Johannes Touront. Missa Quinti toni*, ed. Jaap van Benthem, Johannes Ockeghem. Masses and Mass Sections III, 1, Utrecht 2004.

but composers of international rank. Calling them “Central European composers” would be a misleading, and perhaps even belittling description of their actual status.

I have tried to show that the works and the person of Petrus Wilhelmi de Grudencz have many interesting aspects. His compositions deserve attention not only because of their construction – as in the case of *Probitate eminentem*, or their curious history – as in the case of *Presulem ephebeatum*, but also because of their undoubted aesthetic value. However, the case of Petrus Wilhelmi also has a message for us. He is a composer who enters into the heritage of many countries and nations of Central Europe. I believe he is as much a “Polish” composer – as was claimed years ago – as a Czech, German or Austrian one. His biography and his works define almost perfectly the boundaries of Central Europe, showing that the existence of this region is not just an academic abstraction, but was a real phenomenon in the culture of the fifteenth century.

Translated by Zofia Weaver

PETRUS WILHELMI DE GRUDENCZ (ROJ. 1392) –  
SREDNJEEVROPSKI SKLADATELJ

Povzetek

Pred tridesetimi leti je češki muzikolog Jaromír Černý odkril skladatelja z imenom Petrus Wilhelmi de Grudencz (1392 – po 1452), katerega zdaj poznani opus šteje okoli 40 kompozicij, ohranjenih v okoli 45 virih. Petrus Wilhelmi, ki je bil tudi latinski pesnik, je deloval skoraj izključno na ozemlju srednje Evrope. Rojen je bil v Prusiji (Grudziądz), državi nemškega viteškega reda, študiral je v Krakowu in bil kaplan cesarja Friderika III. Verjetno je, da se je udeležil koncila v Baslu. Bival je tudi na Češkem, v Šleziji in na Pomorjanskem. Petrusove zveze s srednjo Evropo so razvidne iz nekaterih potez njegovih del, ki se nanašajo na lokalne tradicije. Skoraj vsa besedila njegovih kompozicij imajo akrostih »Petrus«. Poleg latinskih pesmi (cantiones) je komponiral politekstualne motete in kanone (rotula). Petrus Wilhelmi postaja vse bolj znan. Izdajajo se nove interpretacije njegove glasbe, o njej nastajajo muzikološke razprave. Še vedno se odkrivajo novi viri. Iz »poljskega« skladatelja postaja srednjeevropski oz. osebnost skupne srednjeevropske kulturne dediščine.



## OD PERFEKCIJE DO MENZURE: FRANCOVA IN VITRYJEVA ZAMISEL RITMA

JURIJ SNOJ

Znanstvenoraziskovalni center SAZU

**Izveček:** Primerjalno branje Francovega traktata *Ars cantus mensurabilis* ter nekdanj Vitryju pripisanega traktata *Ars nova* nazorno kaže prehod od tridobnega, v smislu perfekcij zamišljenega ritma, izpeljanega iz modalnega sistema, k sistemu menzur.

**Ključne besede:** glasbena teorija 13. stol., ritem, perfekcija, menzura

**Abstract:** A comparative reading of Franco's *Ars cantus mensurabilis* and the treatise *Ars nova*, formerly attributed to Philippe de Vitry, illustrates the transition from the ternary, by means of perfect values organized rhythm, to the system of mensurations.

**Keywords:** 13<sup>th</sup> century music theory, rhythm, perfection, mensuration

Iz časa od notredamske polifonije do motetov v interpolirani verziji *Roman de Fauvel* je znano okoli deset latinskih traktatov, ki se bolj ali manj intenzivno ukvarjajo z vprašanji sočasne večglasne glasbe: zlasti z vprašanjem ritma, njegovega notiranja, z vprašanjem spajanja glasov v večglasno glasbeno tvorbo, z določanjem in definiranjem posamičnih večglasnih zvrsti, njihovega izvajanja kot tudi z drugimi glasbenimi vprašanji.<sup>1</sup> Vsebina traktatov 13. stol. ni vedno lahko razumljiva. Nanaša se na okolja, ki jih je zaradi zgodovinske oddaljenosti težko rekonstruirati, in prav zato z današnjega stališča ni vedno jasno, na kaj natančno se posamični pojmi ali opisi nanašajo. Poleg tega je bilo 13. stol. čas naglega razvijanja večglasja in sočasna glasbena teorija je morala kljub naslonu na staro iskati novih poti. Te niso bile povsem usklajene, kar pomeni, da je v glasbeni teoriji 13. stol. prepoznavnih več medsebojno prepletenih tradicij.<sup>2</sup>

Med najvidnejšimi traktati obdobja poznega 13. in zgodnjega 14. stol. sta nedvomno *Ars cantus mensurabilis*, ki ga je spisal Franco de Colonia, Franco iz Kölna, ter traktat *Ars nova*, ki naj bi ga po stari tradiciji zasnoval Philippe de Vitry. Malo je znanega o Francu; pravzaprav le to, kar je o njem povedano v prepisih njegovega traktata. Po enem od teh naj bi bil Franco preceptor viteškega reda sv. Janeza Jeruzalemskega v Kölnu. Ne glede na to

<sup>1</sup> Max Haas, *Die Musiklehre im 13. Jahrhundert von Johannes de Garlandia bis Franco*, *Geschichte der Musiktheorie* 5, ur. Frieder Zaminer, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984, str. 98-101. Navedena razprava predstavlja temeljni pregled glasbene teorije 13. stol.

<sup>2</sup> Nav. delo, str. 92.

domnevo je moral biti Franco v stiku s sočasnim pariškim glasbenim dogajanjem in morda je bil nekaj časa dejaven na pariški univerzi, na kar kaže tudi to, da je pogosto označen kot magister.<sup>3</sup> Njegov spis naj bi po novejših dognanjih nastal ok. 1280.<sup>4</sup> Teoretiki 14. stol. so Franca videli kot najpomembnejšega predstavnika predhodnega obdobja, ki so ga že sami pojmovali kot *ars antiqua*.<sup>5</sup> V primerjavi s Francom je Philippe de Vitry (1291–1361) razpoznavnejša figura srednjeveškega intelektualnega sveta. Bil je diplomat, ki je bil dolga leta v službi vojvode Louisa Bourbonskega (Louis de Bourbon), po njegovi smrti pa na francoskem dvoru. Udeležen je bil v političnem in vojaškem dogajanju časa in se v tem smislu tudi večkrat mudil na papeškem dvoru v Avignonu. Med drugim je bil v stiku s Petrarco, ki mu je pisal dve pismi, zaradi česar je bilo Vitryjevo ime znano italijanskim in drugim humanistom. Zadnje desetletje je preživel kot škof v kraju Meaux. Vitry je znan predvsem kot skladatelj, med drugim kot skladatelj nekaterih motetov interpolirane verzije *Roman de Fauvel*. Poleg tega se mu pripisuje traktat, znan pod imenom *Ars nova*; vendar se je avtorstvo tega traktata izkazalo za vprašljivo. Kot je razvidno tudi iz tu sledeče obravnave, ima traktat dve vsebinsko slabo usklajeni polovici. Iz tega kot tudi iz drugih razlogov, med katerimi je zlasti način njegove ohranitve, je danes uveljavljeno mnenje, da *Ars nova* ni Vitryjevo delo, pač pa okoli 1320 nastala kompilacija, morda delo Vitryjevih učencev, ki v strnjeni obliki predstavlja Vitryjev pogled na glasbo, ritem in notacijo.<sup>6</sup>

Kljub temu, da razvoj glasbene teorije 13. in zgodnjega 14. stol. ni zvedljiv na eno samo premico, predstavljata Francov ok. leta 1280 nastali traktat ter le štiri desetletja mlajša *Ars nova* dvoje razpoznavnih oprijemališč. Njuno interpretativno in primerjalno branje (vsebina sledeče razprave) ilustrativno pokaže razvojni korak, ki ga je mogoče opazovati v sočasnem večglasju; korak, ki v glasbenem zgodovinopisju velja za uveljavitev obdobja *ars nova* in ki je na pragu 14. stol. razločno uveljavil novo glasbeno mišljenje (formulirano kot izsledek razprave).

## I

Kot je razvidno iz pregleda vsebine (gl. tabelo 1), izkazuje Francov traktat *Ars cantus mensurabilis*<sup>7</sup> značilen vsebinski krog: ker razpravlja o menzuralnem večglasju, se začne s predstavitvijo zvrsti menzuralne glasbe (pogl. 1 in 2); a da bi jih lahko natančneje opisal in obrazložil, se mora Franco v osrednjem delu traktata ukvarjati z vprašanji ritma in notacije (pogl. 3–10) ter s teorijo komponiranja (pogl. 11); po obravnavi teh vprašanj, ki jim je posvečeno največ poglavij, se vrne k izhodišču, k zvrstem diskanta in organuma, ki jih nekoliko podrobneje predstavi.

<sup>3</sup> Andrew Hughes, Franco of Cologne, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 9, 2. izdaja, London, Macmillan Publishers Limited, 2001, str. 197–198.

<sup>4</sup> M. Haas, nav. delo, str. 100.

<sup>5</sup> Nav. delo, str. 91.

<sup>6</sup> Margaret Bent, Andrew Wathey, Vitry, Philippe de, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 26, str. 803–805. Podrobneje razpravlja o avtorstvu traktata Sarah Fuller, *A Phantom Treatise of the Fourteenth Century? The Ars nova*, *The Journal of Musicology* 4 (1985/86), str. 23–50.

<sup>7</sup> Uporabljena je bila izdaja: *Franconis de Colonia Ars cantus mensurabilis*, ur. Gilbert Reaney, André Gilles, Corpus scriptorum de musica 18, Rim, American Institute of Musicology, 1974 (*Thesaurus Musicarum Latinarum*: <http://www.music.indiana.edu/tml/start.html>).

**Tabela 1:** Vsebinski pregled Francovega traktata *Ars cantus mensurabilis*

Poglavje	Vsebina
Uvod	Določitev predmeta; namen spisa
1	Definicija menzuralne glasbe in njene zvrsti
2	Diskant in njegove zvrsti
3	Ritmični modusi
4	Znaki za posamične tone
5	Pravila imperfekcije in alteracije
6	Plica
7	Ligature
8	Ligature s plicami
9	Pavze
10	Zapisovanje modusov z ligaturami
11	Konsonance in disonance; delitev diskanta z ozirom na besedilo; teorija komponiranja
12	Copula
13	Hoket
14	Organum

V uvodu Franco pove, da so o enoglasni glasbi zadostno razpravljali drugi filozofi, kot jih označuje, zlasti Boetij, Gvido Areški ter sv. Gregor. Sam se namerava ukvarjati le z menzuravno glasbo; ne iz lastne prevzetnosti, pač pa iz očitne potrebe, da bi poslušalci – tisti, ki razpravljanje o menzuralni glasbi le poslušajo – predstavljeno snov lažje dojeli in da bi bili zapisovalci menzuralne glasbe ustrezno podučeni. O menzuralni glasbi, nadaljuje, je bilo že veliko izrečenega, dobrega in slabega. Sam namerava menzuravno glasbo razložiti v obliki kompendija, v katerega bo sprejel vse, kar je bilo o menzuralni glasbi izrečeno dobrega; slabo bo opustil, lastne ugotovitve pa bo prepričljivo utemeljil.

Prvo poglavje definira menzuravno glasbo in jo deli na zvrsti (»species«). Po Francu je menzuralna glasba tista, ki je merjena z dolgimi in kratkimi časovnimi enotami (»cantus longis brevibusque temporibus mensuratus«). Ker je v definiciji Franco uporabil pojem menzure in pojem časa, mora definirati tudi ta. Čas mu pomeni mero glasu, bodisi dejansko proizvedenega (»vox prolata«) bodisi zadržanega (»vox amissa«), se pravi pavze (»Tempus est mensura tam vocis prolatae quam eius contrarii, scilicet vocis amissae ...«). Ta definicija razločno odmeva znano Aristotelovo pojmovanje časa, po katerem je čas mera gibanja. Tudi za Franca je čas mera gibanja, kar preneseno na glasbo pomeni mera gibanja glasu. Pomenljivo je Francovo pojmovanje pavze kot »zadržanega glasu«. Franco hoče reči, da je pavza enakovreden del glasbe, je prav tako glas oz. sestavni in merljivi del glasu, čeprav je stvarno tišina, se pravi odsotnost glasu kot dojemljivega zvoka. V nadaljevanju Franco pojasni, da je treba v menzuralni glasbi meriti tudi pavze, saj sicer dveh glasov, v katerih bi se pojavljale tudi pavze, ne bi bilo mogoče uskladiti. Poleg časa definira Franco tudi menzuro, a njegova definicija menzure ne pove, kaj je samo merjenje; zdi se, da skuša začrtati pojem glasbene menzure kot določenega vzorca deljenja daljših vrednosti na krajše. Menzura je

za Franca tako zunanja podoba menjavanja dolžin in kračin, kot bi se lahko glasil smiselni prevod njegove nejasne ubeseditve (»... habitudo quantitativa longitudinem et brevitatem ... manifestans.«)

V nadaljevanju poda Franco zvrsti (»species«) menzuralne glasbe (gl. tabelo 2): menzuralna glasba je menzuralna bodisi v vseh svojih glasovih ali pa samo v nekaterih. Francov izraz »mensurabilis simpliciter« v tem smislu ne pomeni »preprosto«, pač pa »enojno« oz. »nesestavljeno« in v vseh svojih glasovih je menzuralen, merjen diskant. Na drugi strani je »mensurabilis partim«, le delno menzuralna glasba, se pravi tista, katere nekateri glasovi niso merjeni. Takšen je po Francu organum. Franco je imel očitno v mislih notredamski organum, bodisi starejši ali mlajši, katerega ritmizirani zgornji glasovi potekajo nad dolgimi toni ustreznega koralnega speva. Oboje se deli dalje: organum je bodisi čisti ali dvoglasni organum (»purum«, »duplum«), s čimer je očitno mišljen starejši, Leoninov notredamski organum, po drugi strani pa se izraz organum po Francu uporablja za katero koli sakralno menzuravno kompozicijo. Diskant, kot ga je Franco definiral že prej, obsega še dve podvrsti: hoket in copulo. O vsem tem namerava Franco razpravljati v nadaljevanju; a ker poteka diskant v ritmičnih modusih, mora spregovoriti najprej o teh.

**Tabela 2:** Francova zvrstna delitev menzuralne glasbe

<b>Musica mensurabilis</b>	
Mensurabilis simpliciter: discantus	Mensurabilis partim: organum
Discantus simpliciter	Organum purum, duplum (proprie)
Oketus	Quilibet cantus ecclesiasticus temporibus mensuratus
Copula ligata non ligata	

Modus je za Franca določeno izmenjavanje merjenih dolgih in kratkih časovnih enot.<sup>8</sup> Sam sicer pravi, da je modus »prepoznanje« prek dolgih in kratkih vrednosti potekajočega glasu (»cognitio soni longis brevisque temporibus mensurati«), s čimer določi modus s strani poslušalca, ki prepozna takšno ali drugačno izmenjavanje dolgih in kratkih vrednosti. Po Francu je le pet modusov:<sup>9</sup> 1. L L L ... ali LB LB ...; 2. BL BL ...; 3. LBB LBB ...; 4. BBL BBL ...; 5. BBB ... V nadaljevanju Franco ugotovi, da so še pred modusi sami glasovi (»voces«), se pravi posamični toni in pavze, ki se zapisujejo z ustreznimi znaki (»notae«), in zato se v naslednjem poglavju posveti znakom za posamične različno dolge tone. Na tem mestu preide Francovo razpravljanje o modusih oz. o ritmu na raven notacije. Njegova zamisel ritma je razvidna tako iz njegovega glasbenoznakovnega sistema.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Modalni sistem je med drugim predstavljen v delu: Willi Apel, *The Notation of Polyphonic Music 900–1600*, Cambridge (Massachusetts), The Mediaeval Academy of America, 1953, str. 220–223.

<sup>9</sup> V nadaljevanju so za vrednosti uporabljene krajšave: L=longa, B=brevis, S=semibrevis, M=minima.

<sup>10</sup> Pregled notacijskih problemov 13. stol. strnjeno podaja M. Haas, nav. delo, str. 137–153; enako Anna Maria Busse Berger, The evolution of rhythmic notation, *The Cambridge History of Western Music Theory*, ur. Thomas Christensen, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, str. 628–639.

Notacijski znak imenuje Franco »figura« ali »nota« in prek figur se podajajo, zapisujejo ritmični modusi. Franco na tem mestu izrecno zavrača, da bi bila vrednost znakov za posamične tone odvisna od ritmičnega modusa, v katerem bi potekal dani glas (»figurae significare debent modos, et non e converso«). Ta trditev pomeni v zamisli ritma in notacije bistveni preobrat, saj postavlja ritmične moduse v podrejeni položaj nasproti prostemu oblikovanju ritma, potekajočega sicer v okviru tridobnih perfekcij.<sup>11</sup> Figure so enojne, tj. znaki za posamične tone, ali ligature, znaki, ki zaznamujejo več tonov hkrati. Osnovna vrednost Francovega sistema je perfektna, tridobna, tri tempuse obsegajoča L. V njej so vse ostale vrednosti. Perfektna se imenuje zato, ker sestoji iz treh tempusov, saj je število tri po Francu od vseh števil najbolj popolno. Imperfektna L sestoji iz dveh tempusov; imperfektna, nepopolna pa je zato, ker ni samostojna, saj mora pred njo ali za njo stati ena B, ki obsega en tempus in s katero tvori imperfektna L tridobno enoto, perfekcijo. B je po Francu bodisi »recta«, »prava«, ali »altera« (»druga«, »podvojena«, »alterirana«), se pravi, da lahko vključuje en sam ali dva tempusa. Podobno je tretja vrednost, S, bodisi »major«, »večja«, ali »minor«, »manjša«, kar pomeni, da vključuje dve tretjini ali pa eno tretjino tempusa.

S tem je Franco že nakazal postopka imperfekcije in alteracije, ki se jima posveča v nadaljevanju, in sicer v obliki vrste pravil: V zaporedju dveh L je prva perfektna; če je med dvema L ena B, je prva L imperfektna ( $LBL=2+1-3$ );<sup>12</sup> če je po prvi L pika, imenovana »signum perfectionis« ali »divisio modi«, je prva L perfektna, B pa imperficira sledečo L, ki postane tako imperfektna ( $L.BL=3-1+2$ ); če sta med dvema L dve B, je prva L perfektna, prva B »recta«, druga pa »altera«; obe B zavzemata tako eno perfekcijo ( $LBBL=3-1+2-3$ ); če je med obema B pika, sta obe L imperficirani, in sicer prva po sledeči B, druga pa po predhodni ( $LB.BL=2+1-1+2$ ); če so med dvema L tri B, je vsaka od treh B »recta«, obe L pa ostaneta perfektni ( $LBBBL=3-1+1+1-3$ ); vendar bi pika tudi v takem primeru lahko spremenila razporeditev: če bi jo postavili za prvo B, bi uvedla imperfekcijo prve L, hkrati pa tudi alteracijo tretje B ( $LB.BBL=2+1-1+2-3$ ); če sledi L serija B, je prva L imperfektna; B so enodobne, a če na koncu pred L ostaneta dve B, je druga od njiju alterirana ( $LBBBBBBL=2+1-1+1+1-1+2-3$ ); če v podobnem primeru na koncu ostane ena sama B, imperficira sledečo L ( $LBBBBBBBL=2+1-1+1+1-1+1+1-1+2$ ). Povsem isto velja po Francu tudi za nižje razmerje med B in S; Franco opozarja, da je zaporedje petih S potrebno razmejiti s piko bodisi v skupino 2+3 ali 3+2 ( $SS.SSS=1/3+2/3-1/3+1/3+1/3$ ;  $SSS.SS=1/3+1/3+1/3-1/3+2/3$ ).

S temi določitvami je Franco podal svojo zamisel ritma: Glasba nujno poteka v smislu perfekcij, tridobnih enot, in sicer na dveh ravneh: na ravni L–B ter na ravni B–S; perfektna L vsebuje tri tempuse, se pravi tri prave B; in prava B vsebuje tri S (manjše S). Dvodobne vrednosti nastopajo le znotraj tridobnih enot: imperfektni, dvodobni L mora slediti B, s katero skupaj tvorita tridobno perfekcijo; alterirana B, ki vključuje dva tempusa, nastopi lahko le za enodobno B, s katero skupaj tvorita tridobno perfekcijo. Isto velja tudi za S: dvodobna, večja S, ki vključuje 2/3 tempusa oz. prave B, nastopi lahko le za manjšo S, s katero skupaj tvorita eno perfekcijo na ravni B–S, en na tri tretjine deljiv tempus. Francov ritmični sistem je prežet z zamisljo perfekcije.

<sup>11</sup> M. Haas, nav. delo, str. 143–144.

<sup>12</sup> Številke označujejo tempuse.

Naslednje poglavje govori o plici. V notacijskem pogledu je plica drobna črtica, dodana bodisi znaku za L, B ali S, in sicer v smeri navzgor ali pa v smeri navzdol. Ton, katerega zapisani znak ima dodano črtico, se razdeli na dva različna tona, od katerih je drugi z ozirom na smer črtice bodisi višji bodisi nižji od zapisanega. Z drugimi besedami je s plico kot črtico označen vrinjeni ton, ki je po višini različen od dejansko zapisanega. Potem ko Franco opiše notacijske oblike plice, pove, da vrinjeni ton, ki ga uvaja črtica, skrajša predhodni ton za svojo dolžino; z drugimi besedami označuje s plico kot črtico opremljeni notacijski znak isti čas, kot bi ga zavzemal, če ne bi imel plice. V pogledu same zamisli ritma plica, nadaljevanje likvescentnih nevm v menzuralni notaciji, torej ne prinaša novosti.

Franco je doslej obravnaval le znake za posamične različno dolge tone. V nadaljevanju se posveti ligaturam,<sup>13</sup> znakom, ki zaznamujejo ritmično različna zaporedja dveh ali več različno visokih tonov. Ligatura je po Francu bodisi »ascendens« bodisi »descendens«; dvigajoča se ligatura je tista, pri kateri je drugi ton višji od prvega, spuščajoča se pa ona, pri kateri je drugi ton nižji od prvega, ne oziraje se na morebitno nadaljevanje. Osnovni merili vsake ligature sta po Francu »proprietas«<sup>14</sup> in »perfectio«, »ustreznost« in »popolnost«. Prvo od obeh se nanaša na dolžino prvega tona ligature, drugo na dolžino zadnjega. Ligatura je »ustrezna«, »cum proprietate«, če je njen prvi ton B; če pa je njen prvi ton L, je »brez ustreznosti«, »sine proprietate«. Vzporedno temu določilo je ligatura »popolna«, »cum perfectione«, če je njen zadnji ton L; če pa je njen zadnji ton B, je »nepopolna«, »sine perfectione«. Tako so možne štiri osnovne kombinacije: BL (»cum proprietate et cum perfectione«), BB (»cum proprietate et sine perfectione«), LB (»sine proprietate et sine perfectione«) ter LL (»sine proprietate et cum perfectione«). Poleg tega obstoji še ligatura z »obrnjeno primernostjo«, »cum opposita proprietate«, pri kateri sta prva dva tona vedno SS. Franco izrecno poudarja, da so vsi srednji toni ligatur (z izjemo drugega tona v ligaturi »cum opposita proprietate«) B in opozarja, da se tisti, ki menijo drugače, motijo.

O tem, kaj natančno pomenijo navedeni izrazi oz. zakaj je ligatura, katere prvi ton je B, »cum proprietate«, zakaj ona, ki se konča z L, »cum perfectione«, in kaj pomeni »opposita proprietate«, Franco ne govori. Na prvi pogled bi se zdelo, da se vsebina teh izrazov nanaša na ritem, ki bi bil tako v nekaterih primerih »popoln« in »ustrezen«, vendar ni tako. V Francovem sistem ligatur je bila vsaka ligatura, ki se je začela z B in končala z L, zapisana s tisto obliko ustrezne ligature kvadratne (koralne) notacije, ki je bila v slednji običajna, in v tem smislu so bile ligature s prvim tonom B in zadnjim L »cum proprietate et perfectione«; če se je prvi ton ligature spremenil v L ali pa zadnji v B, je bilo treba sicer običajno ligaturo ustrezno spremeniti; tako je izgubila svojo »proprietas«, »perfectio« ali pa oboje. To pomeni, da se je pojmovanje »ustreznosti« in »popolnosti« nanašalo le na običajno in v tem smislu pravilno grafično obliko znaka, ne pa na zapisani ritem.<sup>15</sup>

Naslednje poglavje je posvečeno plici v ligaturah. Je zgolj notacijsko in opisuje, kako naj bi se označeval dodatni, vrinjeni ton ob koncu ligature, bodisi nižji ali višji od

<sup>13</sup> Francov sistem ligatur je med drugim opisan v delu: W. Apel, nav. delo, str. 312–315.

<sup>14</sup> O pomenu izraza gl. Wolf Frobenius, *Proprietas*, *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, ur. Hans Heinrich Eggebrecht, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1979–.

<sup>15</sup> M. Haas, nav. delo, str. 142.

njenega zadnjega tona. Sledi obravnava pavz, ki jih je po Francu šestero: za perfektno L, za imperfektno L in alterirano B hkrati (vsaka obsega dva tempusa), za perfektno B, za večjo S (2/3 tempusa), za manjšo S (1/3 tempusa) ter za »finis punctorum«. Kot poudarja Franco, pavza za »finis punctorum« ni merljiva; predstavlja nedoločeno podaljšanje na predzadnjem tonu skladbe oz. temu podaljšanju ustrezno pavzo. Znaki za pavze so navpične črte različnih višin: pavza za B v dolžini enega tempusa zavzema en medprostor; za perfektno L zavzema tri medprostore, za imperfektno L dva; pavza za večjo S je črtica v višini dveh tretjin enega medprostora, pavza za manjšo S pa sega skladno s svojo dolžino le do prve tretjine medprostora.

Franco začenja svojo razpravo o ritmu s predstavitvijo ritmičnih modusov, ki pa jih v nadaljevanju izgubi iz vida. To dejstvo je razumljivo, saj se ritmični modusi v njegovem sistemu perfektnega ritma razblinijo in izgubijo veljavo. Franco se je tega očitno zavedel sam; ob koncu poglavja o pavzah namreč poudarja, da se v enem samem diskantu lahko družijo vsi modusi, saj se zaradi perfekcij, v katerih potekajo, zvajajo na isti osnovni vzorec (»per perfectiones omnes modi ad unum reducuntur«). Francu niti ni več pomembno, kateremu modusu naj se dani diskant pripiše; po njegovem naj bi se pripisal tistemu, v katerem se največ zadržuje.

Za konec razpravljanja o ritmu in notaciji Franco načne vprašanje, kaj je možno spajati v ligature. Opozarja, da se tisti, ki zapisujejo L z ligaturami, zelo motijo; več kot dve L ni mogoče zapisati v isti ligaturi, saj noben srednji ton ligature ne more biti L. Tudi zapisovanje S je omejeno, ko pa je v ligaturi (»cum opposita proprietate«) mogoče zapisati vedno le dve zaporedni S. Vendar naj se po Francu glasovi v odsekih, ki potekajo nad istim zlogom, če le mogoče, zapisujejo z ligaturami. Poglavje se konča z navedbo zaporedij ligatur, ki označujejo petero modusov: prvi modus se npr. zapiše s tritonsko ligaturo »sine proprietate et cum perfectione« (LBL), tej pa sledi serija dvotonskih ligatur »cum proprietate et cum perfectione« (BL). Tako dobimo vrsto LB LB LB .

Potem ko razloži vprašanja ritma, se Franco vrne k diskantu. A ker ta poteka prek konsonanc in disonanc, ker ga uravnavajo konsonance (»quia discantus quilibet per consonantias regulatur«), mora razložiti najprej te (gl. tabelo 3). Pri določanju, kaj je konsonanca (»concordantia«) in kaj disonanca (»discordantia«), je Francu merilo sluh: konsonanca nastane, ko se dva ali več hkrati zvečenih tonov po sodbi sluha (»secundum auditum«) dobro ujameta; po dobesedni Francovi ubeseditvi nastane takrat, ko se hkrati zveneča tona moreta prenašati (»se compati possunt«). Disonanca nastane, ko se po sodbi sluha razhajata (»discordant«).<sup>16</sup> Konsonance so po Francu treh vrst (»species«). Popolne so tiste, pri katerih se dva tona združita tako, da je med njima komaj mogoče zaznati razliko. Taki sta le unisono in oktava. Pri nepopolnih se oba hkrati zveneča tona močno razhajata, vendar si nista v nesoglasju (»non tamen discordant«). Srednje konsonance so po Francovem pojmovanju sredi med popolnimi in nepopolnimi.

<sup>16</sup> O slušni izkušnji kot kriteriju presojanja intervalov v srednjeveški glasbeni teoriji, zlasti tisti, ki izhaja iz dejanske glasbene prakso, gl. M. Haas, nav. delo, 127–128; kot navaja Haas, je kriterij »secundum auditum« v zvezi z glasbeno prakso pojmoval tudi Tomaž Akvinski.

**Tabela 3:** Francova razporeditev intervalov

Species	Concordantia	Discordantia
Perfecta	č1, č8	m2, tritonus, v7, m6
Imperfecta	m3, v3	v2, v6, m7
Media	č5, č4	

Franco deli tudi disonance, pri čemer mu pojem popolnosti pomeni skrajno stopnjo medsebojnega razhajanja. Kot nepopolne disonance razume tiste, ki se na neki način vendar družijo, se na neki način vendar morejo prenašati (»se quodammodo compati possunt«), čeprav so si v medsebojnem nesoglasju (»discordant«). Pri vsem tem se Franco, kot omenjeno, opira na sluh, ki mu je glavno merilo presoje. Razpravljanje o konsonancah se zaključí z ugotovitvijo, da zaporedje nepopolne disonance ter sledeče konsonance dobro zveni, s čimer je že nakazana razprava o spajanju glasov.

V nadaljevanju se Franco vrne k diskantu, ki ga razčleni z ozirom na prisotnost oz. odsotnost besedila v posamičnih glasovih (gl. tabelo 4). Diskant ima besedilo bodisi v vseh glasovih ali pa le v nekaterih. Če v vseh, potem ima nadalje bodisi v vseh glasovih isto besedilo, ali pa v različnih glasovih različna; za slednji primer navaja Franco motet. Z besedilom in hkrati brez njega (tj. z besedilom v nekaterih, a ne vseh glasovih) sta conductus in tisti diskant, ki se z nepravim izrazom imenuje organum (»qui improprie organum appellatur«). Franco nikjer ne razloži, kaj si predstavlja pod tem izrazom, niti ne določi drugih, v tem delu razprave navedenih zvrsti.

**Tabela 4:** Frankova delitev diskanta z ozirom na besedilo

Discantus cum littera		Discantus sine et cum littera
Cum eadem	Cum diversis	
cantilena	motetus	conductus
rondellus		organum (improprie appellatum)
cantus aliquis ecclesiasticus		

Sledi kratka teorija spajanja glasov, komponiranja, način, po katerem nastane diskant (»modus operandi«). Slednji izraz uporablja Franco v nadaljevanju tako za celotno večglasno kompozicijo kot za njen zgornji glas. Z izjemo conductusa, pri katerem zasnuje isti avtor oba glasova, je potrebno po Francu najprej določiti tenor, ki je – razen pri conductusu – že poprej obstoječa melodija (»cantus prius factus«). Diskant (tj. dodani glas) se lahko začne s katero koli od konsonanc; nadaljuje naj se s konsonancami in disonancami, pri čemer naj bi bile na začetku perfekcij le konsonance. Kjer se tenor spušča, naj se diskant dviga in obratno; vendar se lahko mestoma iz lepotnih razlogov (»propter pulcritudinem cantus«) oba glasova hkrati dvigneta ali spustita. Če se tenorju in diskantu doda še triplum ali quadruplum, mora biti kateri koli od njiju napravljen tako, da je na posamičnih mestih v konsonančnem odnosu z enim od ostalih dveh glasov; če disonira z enim, naj konsonira z drugim. Poleg tega naj se tretji in četrti glas gibata vzporedno zdaj s tenorjem, zdaj z diskantom, nikakor pa ne vzporedno le z enim od ostalih glasov. Vsi glasovi morajo imeti enako število perfekcij, pri



čemer je treba enakovredno upoštevati tako dejansko zveneče tone kot pavze. Strogo merjenje se lahko opusti le na predzadnjem tonu, ki more biti zamišljen kot »*organicus punctus*«, kar pomeni, da je lahko nedoločeno podaljšan.

Iz Francovega načina pisanja je razvidno, da je predpostavljal t. i. aditivni način komponiranja: Najprej mora biti pripravljen tenor, ki je z izjemo pri *conductusu* že poprej obstoječi glas. Nastanek *conductusa* se od nastanka drugih zvrsti diskanta loči po tem, da njegov spodnji glas ni že obstoječa melodija, pač pa nova; zasnuje jo avtor *conductusa* in po Francovih besedah naj bo čim lepša (»*qui vult facere conductum, primum cantum invenire debet pulcriorem quam potest*«). Nadaljnji postopek je v vseh zvrsteh večglasja vključno s *conductusom* enak: Tenorju se doda drugi glas, in nastalemu dvoglasju po možnosti še tretji in četrti, pri čemer mora biti vsak voden z ozirom na že obstoječe glasove. V Francovi misli nastaja večglasna kompozicija kot postopno nalaganje glasov.

Francova teorija diskanta, tj. njegova kompozicijska teorija že pojmuje osnovna razmerja vsake polifone kompozicije: določa hkrati zveneče intervale, prepozna začetek perfekcije kot mesto, ki je z ozirom na sozvočnost najbolj občutljivo, uravnava razmerja med smermi gibanja hkrati potekajočih glasov in slednjič posebej izpostavlja začetek in konec kompozicije. Vsa ta razmerja so ostala osnovni okvir, znotraj katerega je potekal nadaljnji razvoj srednjeveškega in novoveškega večglasja.

Zadnja tri poglavja traktata govorijo o posamičnih zvrsteh diskanta: o copuli, o hoketu in o organumu. Kot glasbeni termin je copula v 13. stol. pomenila različne, čeprav med sabo povezane pojme.<sup>17</sup> Francova določitev copule ni povsem jasna: je hitri diskant, za katerega Franco težko razumljivo pravi, da je »*adinvicem copulatus*«, »na obeh straneh povezan«, »na obeh straneh spojen«.<sup>18</sup> Iz nadaljnega razpravljanja je razvidno, da Francu copula pomeni melizem ob zaključku kompozicije, tik pred njenim predzadnjim tonom, torej na poseben način oblikovan zaključni del skladbe. Copula je po Francu bodisi copula z ligaturami ali brez njih (»*ligata*«, »*non ligata*«, gl. tabelo 2). Copula z ligaturami se začne z L, ki ji sledijo ligature BL. Dejansko to pomeni, da se pred koncem diskanta glasbeni tok zaustavi na L, nakar sledi copula, ki traja vse do predzadnjega tona diskanta, ki je lahko nedoločno podaljšan. Vendar, opominja Franco, copula ne poteka v drugem modusu, saj ta na začetku nima L; če pa se v kakem zapisu med L in ligaturo BL pojavi razmejevalna pika, »*divisio modi*«, tako mesto ni copula, pač pa odlomek v drugem modusu. Od drugega modusa se poleg tega, da ima na začetku L, copula loči tudi po tem, da poteka hitreje, tako kot da bi bila zapisana v S in B. Copula brez ligatur je podobna petemu modusu (BBB ...), od katerega se loči po tem, da se ne zapisuje z ligaturami, in po tem, da poteka mnogo hitreje. Franco posebej poudarja, da copula nima besedila, je torej melizem (»*numquam super litteram accipitur*«), in vendar se copula brez ligatur, kot jo imenuje, ne zapisuje z ligaturami. Zakaj se ta zvrst copule ne zapisuje z ligaturami, kljub temu, da poteka v zaporednih, v ligature vezljivih B, Franco ne pojasni.

<sup>17</sup> Fritz Reckow, Edward H. Roesner, Copula, copulation, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 6, str. 417–418.

<sup>18</sup> O problematiki pomena termina gl. Fritz Reckow, Copula, *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, ur. Hans Heinrich Eggebrecht, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1979–.

O hoketu – izmeničnem menjavanju pavz in posamičnih tonov v različnih glasovih – Franco ne pove veliko: poudarja, da ima tudi hoket tenor («cantus prius factus»), kar pomeni, da ga razume kot tehniko, ki jo je po njegovem možno uporabiti v kateri koli zvrsti diskanta; omenja, da je hoket lahko bodisi latinska bodisi kompozicija v govornem jeziku; opozarja, da morajo imeti glasovi v hoketu enako število perfekcij. Hoketno izmenjavanje tonov in pavz v različnih glasovih je po Francu možno na toliko različnih načinov, kolikor je načinov delitve L, B in S.

Za organum, ki sodi v tisto zvrst menzuralne glasbe, ki je le delno menzurirana, Franco izrecno pove, da je možen le nad dolgim ležečim tenorjem; takoj ko bi se tenor začel gibati, bi nastal diskant. V nadaljevanju podaja le še nekaj napotkov za prepoznavanje L in B v organumu. Ti napotki se zelo verjetno nanašajo na starejše zapise organumov, ki še niso bili tako natančni, kot to omogoča Francov sistem. Francovo razpravljanje se končuje s pogosto zaključno formulo srednjeveških kompendijev: kar je bilo povedano o diskantu, notacijskih znakih in organumu, naj zadostuje.

## II

Vitryju pripisani traktat ima drugačno vsebinsko zasnovo kot Francov (gl. tabelo 5).<sup>19</sup> V prvem delu (do vključno 13. poglavja) podaja najosnovnejšo glasbeno teorijo, tisto, ki sodi v področje »musica plana«, in sicer v najbolj splošno razširjeni srednjeveški obliki. Drugi del traktata se začne z utemeljitvijo zviševanja ali zniževanja tonov tonskega sistema (pogl. 14), nadaljuje pa s predstavitvijo novega koncepta ritma z nekaterimi notacijskimi rešitvami, zaradi česar je dobil traktat naslov »Nova umetnost«.

**Tabela 5:** Vsebinski pregled traktata *Ars nova*

Pogl.	Vsebina	Pogl.	Vsebina
1	Določitev predmeta	12	Unisono
2	Intervali	13	Polton
3, 4	Aritmetična osnova teorije intervalov	14	»Musica falsa«
5	Tonski sistem	15	Vrednosti S in M znotraj imperf. B
6	Delitev strune, določitev oktav	16	Označevanje perfektne in imperfektne tempusa
7	»Deli« glasbe	17	Modus in tempus
8	Črtovje	18	Označevanje modusa in tempusa
9	Heksakordi	19	Rdeče note
10	Mutacija	20, 21	Perfektne tempus
11	Definicija glasbe	22, 23	Imperfektne tempus

<sup>19</sup> Uporabljena je bila izdaja: *Philippi de Vitriaco Ars nova*, ur. Gilbert Reaney, André Gilles, Jean Maillard, *Corpus scriptorum de musica* 8, Rim, American Institute of Musicology, 1964 (*Thesaurus Musicarum Latinarum*: <http://www.music.indiana.edu/tml/start.html>).

Kompilator traktata izhaja iz Boetija: glasba je bodisi glasba svetovja, glasba človeka – človeške somernosti – ali pa s sluhom dojemljiva glasba instrumentov vključno s človeškim glasom. Takoj za tem se kompilator traktata, ki se zaveda obsežnosti področja, omeji: ukvarjati se namerava le z instrumentalno glasbo, in sicer le z glasbo monokorda, s čimer misli reči, da ga zanimajo le abstrahirana razmerja med toni, ne pa dejanska glasba v svoji raznovrstni raznolikosti. Sledi nadaljnja omejitev. Obstojijo trije genusi modusov: diatonični, kromatični in enharmonični. Govoril bo le o diatoničnem, tistem, ki pozna samo tone in poltone. Po tej določitvi oz. zamejitvi področja se traktat loti intervalov, pojmovanih kot »species musicae«, kot zvrsti glasbe. Vseh intervalov je 13, od čiste prime, oktave, kvinte itd. do tritonusa, oz. če jih razporedimo v prostor ene oktave, od čiste prime do čiste oktave. Vsak interval je definiran kot ulomek in traktat določa intervale strogo v smislu pitagorejske tradicije: velika sekunda je vedno le razmerje  $9/8$ , kar pomeni, da sistem nima čistih terc ( $9/8 \times 9/8 = 81/64$ ) in da pozna le polton v razmerju  $256/243$  ( $4/3 : 9/8 : 9/8$ ).<sup>20</sup>

Po predstavitvi intervalov sledi njihova utemeljitev. Ker so intervali razmerja, je njihova teoretična utemeljitev v misli kompilatorja traktata istovetna z ustreznimi izračuni, kot jih je poznala srednjeveška kvadrivalna aritmetika. V naslednjih dveh poglavjih se pisec traktata prepusti tako raznim aritmetičnim postopkom, ne da bi intervale sploh omenjal, in prav v tem je vidno, da je bila skladno s pitagorejsko tradicijo vsebina vsakega intervala zanj le njegova aritmetična določitev. V traktatu predstavljene aritmetične operacije služijo ponazoritvi osnovne trditve: vsa številčna razmerja izhajajo iz enote (števila 1) in na podoben način izhajajo vsi intervali iz čiste prime.

Naslednji vsebinski sklop je posvečen tonskemu sistemu oz. v jeziku traktata monokordu. Tudi tu so izhodišče razpravljanja najpreprostejša dejstva: Če se struna (»linea«) skrajša, da višji ton; sredina strune zveni po piscu traktata enako kot cela struna, s čimer je nakazana bližina med primo in oktavo; različni toni naj imajo na monokordu različne oznake, isti iste; da bi na struni dobili vse intervale v diatoničnem genusu, je treba najprej določiti en ton (tj.  $v_2$ ), potem še enega, nato polton itd. do oktave (G A H C – C D E F – G); s tem je izpolnjena prva oktava, prva vrsta (»ordo«); sledi druga, nato tretja, in sicer do dvajsetega tona, šteto od najnižjega; vrsta bi se lahko nadaljevala, vendar zmožnosti človeškega glasu tega ne dopuščajo. Predstavljeni tonski sistem, ki je hkrati tudi običajni srednjeveški tonski sistem, sega tako od G do  $e_2$ .

V nadaljevanju pisec opiše, kako se toni predstavljenega tonskega sistema določijo na monokordu. Pri tem se poslužuje le deljenja strune na polovico (s čimer je mogoče dobiti oktavo katerega koli tona), deljenja na tretjino (s čimer se določi kvinta katerega koli tona) ter deljenja na četrtno (s čimer se določi kvarta). Cela struna mu predstavlja ton G; točka na polovici pokaže mesto tona g, točka na polovici polovice mesto tona  $g_1$ ; na prvi četrtni zavzveni ton C, na točki, ki predstavlja od tod do konca strune polovico, je  $c_1$  itd.

V nadaljevanju kompilator določi in imenuje oktave tonskega sistema: od G do f so nizki toni (»graves«), od g do  $f_1$  so visoki (»acutae«), nad njimi pa oni preko visokih (»superacutae«). Vsak ton ima na monokordu svoj znak (»signum«) in kot je razvidno iz ponazorila, so toni od A do g označeni z začetnimi črkami abecede (A B C D E F G),

<sup>20</sup> O pitagorejski tradiciji v glasbeni teoriji gl. Catherine Nolan, *Music theory and mathematics, The Cambridge History of Western Music Theory*, str. 273–276.

od a do g1 z malimi črkami (a b c d e f g), od tod dalje pa s po dvema malima črkama (aa bb cc dd ee); prvi ton sistema je označen z grško črko gamma, navezujoč se na svojo oktavo G. Vse to je v skladu z običajno teorijo in ne predstavlja ne posebnosti ne novosti. Še v istem poglavju je uveden pojem imen glasov (»nomina vocum«), s čimer je mišljeno heksakordalno zaporedje z nespremenjenim intervalnim sestavom ut-re-mi-fa-sol-la, ki ga je mogoče postaviti na vsak ton G, vsak ton C ter vsak ton F. Pisec jasno loči med znaki, ki jih imajo toni na monokordu, se pravi med imeni tonov tonskega sistema na eni strani, ter njihovimi imeni glasov, tj. funkcijami, ki jih imajo v okviru heksakordalne razdelitve, na drugi.

Za tem je uvedena nova delitev glasbe, tokrat v dele (»partes«), ki naj bi bili štirje: (1) znaki tonov in imena glasov, (2) črte in medprostori, (3) značilnosti (»proprietas«) ter (4) mutacija. O znakih in imenih glasov je pisec pravkar govoril, zato se v nadaljevanju loti zapisovanja tonov v črtovje. Če se črte in medprostori (»linea«, »spatium«) štejejo od spodaj navzgor, se črte ujemajo z neparnimi, medprostori pa s parnimi števili. Toni na črtah so v tem smislu neparni, oni v medprostorih pa parni. Ker je tako, sta vsak četrti in osmi ton v nasprotju s prvim: če je prvi neparni, sta četrti in osmi parna. Pisec traktata tu očitno izpostavlja dejstvo, da je črtovje zamišljeno tako, da je oktava katerega koli tona, zapisanega na črti, v medprostoru, in obratno, kar je na neki način v nasprotju z dejstvom, da nosijo oktave ista imena (iste znake na monokordu: A - a - aa). Zdi se, da je pisca traktata to dejstvo motilo in da ga je skušal premostiti prav s tem, da ga je posebej izpostavil in definiral razmerje med parnostjo in neparnostjo v črtovju na eni strani ter ujemanjem oktav na drugi.

Z značilnostmi, kot bi bilo v tem kontekstu morda najbolje prevesti izraz »proprietas«, so kot tretji del glasbe mišljeni heksakordi, ki jih traktat sicer ne imenuje s tem izrazom. Heksakordi so treh zvrsti (»species«): naravni (po ubeseditvi traktata kar »natura«), mehki (imenovan le »b molle«), ter trdi, kvadratni (označen le kot »b quadratum«). Zvrsti heksakordov pisec očitno določa z ozirom na ton, označen z znakom »B«, ki je mogel biti na eni strani »b molle« ali »b rotundum« (ton B), na drugi pa »b quadratum« (ton H). Heksakord na vsakem tonu F ima ton »b molle« (kot fa) in se temu ustrezno imenuje; heksakord na vsakem tonu G ima »b quadratum« (kot mi) in navedeno ime, heksakord na vsakem tonu C pa je brez tona »B« (brez B in brez H) in je »natura«, naravni. V pogledu pisca traktata temelji torej heksakordalna delitev tonskega sistema na variabilnosti stopnje nad A: heksakordalna vrsta ut-re-mi-fa-sol-la je lahko postavljena tako, da vključuje ton b (na vsakem tonu F), tako, da vključuje ton h (na vsakem tonu G) ali pa tako, da je brez imenovanih tonov (na vsakem tonu C).

Slednji del glasbe predstavlja mutacija, ki jo pisec traktata definira kot menjavo heksakordalne funkcije na istem tonu tonskega sistema, z njegovimi besedami kot menjavo imena glasu na istem znaku. Mutacija je z ozirom na to možna le tam, kjer sta na istem tonu vsaj dve različni heksakordalni funkciji. To pomeni, da ni možna na spodnjih treh tonih sistema: G, A, H, prav tako ne na tonih b in h, saj sta dva različna tona oz. znaka, in slednjič tudi ne na tonu e2. V nadaljevanju pisec izpostavi razmerje med številom heksakordalnih funkcij na danem tonu in številom možnih mutacij. Ton f ima dve funkciji: je fa v heksakordu na c in ut v heksakordu na f; mutaciji sta dve: ton f lahko kot ut mutira v fa in kot fa nazaj v ut. Kjer pa ima isti ton tri različne heksakordalne funkcije, je šest možnih mutacij: ton g

je ut v heksakordu na g, re v heksakordu na f in sol v heksakordu na c; kot ut lahko mutira v re ali sol; kot re v ut ali sol in kot sol v ut ali re. Število možnih mutacij je torej zmnožek števila heksakordalnih funkcij in pri treh funkcijah je število možnih mutacij  $1 \times 2 \times 3$ .

Ni videti razloga, zakaj kompilator traktata šele zdaj uvede topos, s katerim se srednjeveški traktati navadno začenjajo, tj. definicijo glasbe. Glasba je po njem »z resnico usklajeno znanje petja«, kot bi mogli interpretativno prevesti njegovo formulacijo »scientia veraciter canendi«. Vitryjeva naslednja definicija, podana kot razlaga prve, določa glasbo kot dejavnost z določenim ciljem. Po tej je glasba »facilis ad canendi perfectionem via«, »neovirana pot k popolnemu petju«, ki ga glede na prvo definicijo lahko razumemo kot usklajenega z resnico. V nadaljevanju je podana stara nenavadna etimologija besede »musica«, ki naj bi izšla iz besede »moys«, voda, ter »ycos«, znanje, iz česar sledi, da je bila »musica« odkrita ob vodi. Poglavlje o definiciji glasbe je zelo kratko. Pisec traktata ponovi, da pozna glasba 13 zvrsti, »species«, tj. intervalov, in najbrž ga to navede k obravnavi dveh: unisona in poltona.

Unisono je za pisca traktata tisto, kar je v črtovju na isti črti ali v istem medprostoru in kar je označeno z istim znakom. Če se glas z unisona pomakne navzgor ali navzdol, nastane bodisi polton ali ton. Unisono sam po sebi niti ni konsonanca, pač pa je izvor drugih konsonanc (»non est consonantia per se ipsum sed est principium aliarum consonantiarum«). Pojmovanje, da so v unisonu, tj. v enem samem tonu skrite vse ostale konsonance, je v skladu s prej predstavljeno teorijo intervalov.

Bistveno, kar traktat pove o poltonu, je, da ga človek niti ne more niti ne sme deliti oz. mu iskati sredino. V tem smislu naj bi izraz »semitonium« ne pomenil polovice tona, pač pa nepopolni ton, in beseda naj ne bi izhajala iz lat. besede »semis«, pač pa iz besede »semus«,<sup>21</sup> ki naj bi pomenila »nepopoln«. »Semitonium« po piscu traktata tudi zato ne pomeni polton, ker dejansko ne predstavlja polovice tona. To je edino mesto, kjer je nakazana problematika delitve razmerja  $9/8$ , s katero se traktat v poglavju o intervalih sicer ni ukvarjal.

Morda je bilo razpravljanje o poltonu razlog, da se je pisec traktata v naslednjem poglavju posvetil »napačni« glasbi, »falsa musica.«<sup>22</sup> Kot ugotavlja, se v menzuralni glasbi v tenorju lahko pojavi ton h, ki nad sabo nima čiste kvinte. Ker se v večglasju zelo pogosto pojavljajo sočasno zveneče kvinte, se tako pokaže potreba po zvišanju tona f (v fis). Pisec traktata pravi, da bi moral biti peti ton nad h »mi« (ton, ki ima pod sabo veliko terco, ton fis), kar je možno le prek postopka višanja ali nižanja posamičnih tonov, kot ga pozna »falsa«. Musica falsa je torej potrebna zato, da bi bila konsonančna kvinta možna na vsakem tonu tonskega sistema. To pomeni, da jo kompilator traktata utemeljuje z istim razlogom kot avtor traktata *Musica encheiriadis*, ki si je štiri stoletja poprej zamislil poseben tonski sistem, ki je vključeval le čiste kvinte.<sup>23</sup> »Falsa« se označuje z znakoma za b in h, z okroglim b (kasnejšim nižajem) in kvadratnim b (kasnejšim razvezajem), in ko pisec razmišlja o učinkih obeh znakov, opaža simetrijo: uvedba b (nižaja) spremeni v smeri navzdol polton v celi ton (npr. c–h v c–b), v smeri navzgor pa spremeni celi ton v polton (npr. a–h v a–b). Nasprotni učinek ima uvedba

<sup>21</sup> Latinski slovar »Lewis and Short« te oblike ne pozna.

<sup>22</sup> Širši pogled na področje podaja: Brigitte Sydow-Saak, *Musica falsa, Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, ur. Hans Heinrich Eggebrecht, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1979–.

<sup>23</sup> Richard H. Hoppin, *Medieval Music*, New York, Norton, 1978, str. 192.

kvadratnega b: v smeri navzgor spremeni polton v celi ton (npr. e-f v e-fis), v smeri navzdol pa celi ton v polton (npr. g-f v g-fis). Ob koncu poglavja o »napačni« glasbi je ponovno omenjeno, da se motet ali rondellus ne moreta peti brez občasnih zvišanj ali znižanj. To tudi pomeni, da je »falsa« v skladu z resnico (je »vera«); kar pa je v skladu z resnico, zaključuje kompilator traktata, ne more biti napačno. Na tem mestu si bralec traktata lahko prikljče v spomin, da je glasba definirana v njem prav s pojmom resnice: glasba naj bi bila v skladu z resnico, tej zahtevi pa ustreza tudi »falsa«.

Za tem se brez posebnega uvoda ali prehoda začne razprava o ritmu. Kompilator najprej pove, da je v imperfektnem tempusu največ šest M in nadaljuje z delitvijo imperfektne B na različno število manjših vrednosti, in sicer od dveh do šestih. Mera, s katero jih določa, je M: Če se B deli na dve S, obsega vsaka 3 M; če na tri, obsega prva S tri M, druga dve, tretja eno itd. (gl. tabela 6). V tem delu traktata se pojma S in M mešata: izraz »semibrevis« je v smislu Petrusa de Cruce po eni strani rabljen za vse vrednosti, manjše od B, in najkrajša »semibrevis« je v tem smislu »semibrevis minima«, ki velja 1/6 imperfektne B; po drugi strani pa je izraz »minima« samostalnik, ki pomeni pravkar navedeno vrednost. Zanimivo in nenavadno je, da v primeru, ko zavzemata čas treh M dva tona (v jeziku traktata torej dve S), kompilator traktata ne podaljša drugega, pač pa prvega, s čimer dobi ritem, ki je obraten od ritma, ki ga uvaja alteracija (podvojitev druge od dveh istoimenskih vrednosti, npr. podvojitev druge od dveh S med dvema B). Vendar pa nekoliko kasneje omeni tudi možnost, da se M alterira na enak način kot S, kar se dogaja, kot dostavlja, v sodobni glasbi (»secundum modernos«). Več kot šest tonov v imperfektnem tempusu ni možno, razen če nastopijo semiminime, ki jih Vitry na tem mestu izrecno imenuje.

**Tabela 6:** Vitryjeva delitev imperfektnega tempusa na različno število S in M

Brevis	Vrednost S v minimah
2 S	3+3
3 S	3+2+1
4 S	2+1+2+1
5 S	1+1+1+2+1
6 S	1+1+1+1+1+1

Po opisu načina označevanja perfektnega in imperfektnega tempusa pisec nadaljuje z razlago različnih kombinacij (»variationes«) perfektnega ali imperfektnega modusa (kot razmerjem med L in B) s perfektnim ali imperfektnim tempusom (gl. tabela 7), se pravi z razlago štirih menzur na ravni modusa (L-B) in tempusa (B-S). Sam izrecno pravi, da mora o pravkar navedenih kombinacijah govoriti zato, da ga drugi ne bi dopolnjevali, saj se pojavljajo v sodobnih skladbah (»quia in modernis cantibus tam in modo quam in tempore fiat variatio«). Očitno se je zavedal, da so imperfektne menzure nove in da jih prav zato ne sme izpustiti. Pri obravnavi perfektnega modusa je pisec traktata obširen in navaja tudi posamična notacijska pravila; pri predstavitvi samih kombinacij oz. menzur se omejuje na bistvo, vendar za vsako menzuro navede primer skladbe, s čimer je morda skušal podkrepiti trditev, da se v glasbi resnično pojavljajo.

**Tabela 7:** Vitryjeve menzure na ravni modusa in tempusa

Modus perfectus				Modus imperfectus		
Tempus perfectum	B SSS	B SSS	B SSS	Tempus perfectum	B SSS	B SSS
Tempus imperfectum	B SS	B SS	B SS	Tempus imperfectum	B SS	B SS

Za opisom oznak za perfektni ali imperfektni modus in tempus ter za poglavjem o koloraciji, »de notis rubeis«, ki daje vtis eklektične nabirke, se kompilator traktata povrne k tempusu in sistematično razloži svojo delitev (gl. tabelo 8). Tempus je perfektni ali imperfektni in vsakega od teh je mogoče deliti dalje. »Najmanjši« perfektni tempus je tisti, pri katerem ima B tri S; po Vitryju naj bi ga vpeljal Franco, ki ga resnično opisuje v svojem traktatu (kot uvedbo S, gl. str. 117). V srednjem perfektnem tempusu ima S dve M, v velikem pa devet M. Očitno se Vitryjevi izrazi »najmanjši«, »srednji«, »veliki« nanašajo na število možnih tonov. Kot ima perfektni (tridobni) tempus 3 različice, tako ima imperfektni (dvodobni) le dve in Vitry nakazuje med tema dejstvoma notranjo povezavo. Imperfektni tempus je na podoben način kot perfektni bodisi »najmanjši« s 4 M ali večji s 6 M. Zadnji stavek Vitryjevega traktata opozarja, da je »večji imperfektni tempus« podoben »srednjemu perfektnemu«. Temu sledi le še eksplicit z zaključno formulo »Deo gratias«.

**Tabela 8:** Vitryjeva delitev tempusa

Tempus perfectum				Tempus imperfectum		
minimum	S	S	S	minimum	S MM	S MM
medium	S MM	S MM	S MM			
maius	S MMM	S MMM	S MMM	maius	S MMM	S MMM

Kot Francova tudi Vitryju pripisana razprava o ritmu ni povsem sistematična; delitev imperfektne B, s čimer se začne obravnava ritma, je npr. predstavljena pred uvedbo pojmov perfektno, imperfektno, modus, tempus, in podobnih pomanjkljivosti v samem redu razpravljanja bi bilo mogoče najti še več. Bolj kot načrtni prikaz izgleda kompilacija Vitryjevih učenecv kompendijska zbirka trditev, opisov in pravil. Nobeden od obeh traktatov, niti *Ars cantus mensurabilis* niti *Ars nova* sam na sebi ne kaže, da predstavlja in uvaja bistvene novosti.

\*

Očitni razloček med Francovo in Vitryjevo zamisljivo ritma, temeljne danosti glasbe, je mogoče interpretirati v širšem sklopu razvoja pojmovanja glasbenega časa v 13. stol., v razdobju od notredamske polifonije s konca 12. stol. do nastopa ars nove oz. do interpolirane verzije *Roman de Fauvel* na začetku 14. stol. Modalni ritem, ritem notredamske polifonije,

ki predstavlja prvi in izhodiščni sistem merjenega ritma v zgodovini srednjeveške glasbe, je temeljil na predpostavki, da mora kateri koli glas večglasne kompozicije potekati v enem od šestih ritmičnih modusov, se pravi, da mora z večjimi ali manjšimi odkloni ponavljati enega od šestih ritmičnih obrazcev, ki jih je v nekoliko drugačni obliki opisal tudi Franco. Ritem glasu naj bi bil torej določen s pripadnostjo ritmičnemu modusu in ta naj bi bil v misli snovalcev notredamskega večglasja oz. njegovih teoretikov pojmovno pred dejansko ritmično podobo katerega koli glasu. Franco je napravil bistveni korak dalje. Vsi ritmični modusi so bili tridobni – potekali so prek tridobnih časovnih enot – in zaradi tega so bili tudi sočasno poljubno družljivi. Prav to, njihovo tridobnost, je Franco posebej izpostavil; tridobne časovne enote ritmičnih modusov je pojmoval kot popolne, tridobnost je razumel kot pojem perfekcije, popolnosti, delitev dobe na tri krajše časovne enote kot perfektno, popolno, hkrati pa tudi edino možno in nujno. Vendar je šel še dlje; delitev dolge vrednosti na tri krajše ( $L=3B$ ), načelo perfekcije, je prenesel na nižjo raven ( $B=3S$ ). Tako je prišel do zamisli perfekcij na dveh medsebojno povezanih časovnih ravneh; z drugimi besedami bi bilo mogoče reči, da je prišel do takšne zamisli glasbenega časa, ki je bil dvoravenski izraz pojma tridobne perfekcije. Za ritem glasu zdaj ni bilo več pomembno, da bi bil oblikovan v smislu katerega od modusov, in snovalec glasbe naj bi v svoji zavesti ne imel več šestero ritmičnih modusov, pač pa podobo perfekcije, ki naj bi povsem prežemala merjeni čas sočasno potekajočih glasov, merjeni glasbeni čas. A s tem dosežkom se je odprla nova možnost, ki je Franco sam, izhajajoč iz modalnega ritma, še ni mogel videti. Francov sistem je predvideval dve medsebojno usklajeni ravni:  $L - B$  in  $B - S$ ; s tako, večravensko zamisljivo ritma, pri kateri se relativno daljše vrednosti delijo na krajše, se je pokazala možnost, da bi se relativno daljše vrednosti poleg tega, da se delijo na tri, delile tudi na dve krajši vrednosti. Ta korak v razvoju srednjeveškega ritma je bil udejanjen v traktatu, pripisanem Vitryju, kjer je izrecno opisan. Vitryjev sistem pozna tri medsebojno usklajene ravni, pri čemer je vrednosti na vsaki višji ravni kot perfektne možno deliti na tri krajše ali pa kot imperfektne na dve krajši vrednosti. V *Ars nova* so dejansko opisane menzure (»variationes«), različni vzorci deljenja daljših vrednosti na krajše oz. vzorci, ki naj bi določali medsebojna razmerja daljših in krajših vrednosti v dani večglasni kompoziciji. Razvoj ritma 13. stol., razvoj zamisli delitve glasbenega časa, je tako mogoče razumevati kot razvoj od vnaprej postavljenega ritmičnega obrazca na prehodu 12. v 13. stol. do prostega oblikovanja ritma znotraj izbrane menzure stoletje kasneje.

Predstavljeni pogled na razvoj ritma v 13. stol. je izpeljan iz glasbene teorije, ki je nastajala v istem času in okolju kot glasba, na katero se nanaša. Ob tem se zastavlja vprašanje, kaj je bila glasbena teorija 13. stol. do hkrati nastajajoče glasbe. Nakazujejo se trije možni odgovori: 1. Glasbena teorija je zgolj konceptualizirala sočasno glasbeno dogajanje; izvedla je iz glasbe sistem pojmov, njeno teorijo, ki je mogla obstajati kot samostojni miselni sistem. 2. Glasbena teorija je iskala zunajglasbene utemeljitve za izrecno glasbene pojave; z neglasbenimi pojmi se je skušala približati sočasnemu glasbenemu dogajanju in ga razložiti. 3. Glasbena teorija je bila usklajena in izenačena s samo glasbo; v smislu Vitryjeve misli, da je glasba usklajena z resnico, bi to pomenilo, da je snovanje nove glasbe v enaki meri stvar samega glasbenega hotenja kot glasbenoteoretičnega spoznanja, ki tako tudi samo lahko utira nove, še neprehojene poti glasbi. Francov in Vitryju pripisani traktat na vprašanje, kaj je bila teorija v razmerju do glasbe, ne dajeta neposrednega odgovora; dajeta vtis, da je bila vse troje.



## FROM PERFECTION TO MENSURATION: FRANCO AND DE VITRY'S CONCEPTS OF RHYTHM

### Summary

Although there are several directions in the theory of 13<sup>th</sup> century music, Franco's *Ars cantus mensurabilis*, and the treatise *Ars nova* (now considered to be a compilation of Philippe de Vitry's teaching), represent two landmarks in the development of musical rhythm. Franco's starting point was the system of rhythmic modes. He abstracted from it its unifying quality, the perfect (ternary) long, which he understood as an independent value. By transferring the notion of ternary perfection to a lower level of rhythmic organization (breve – semibreve) he established the ternary division of values, considering it the only possible. However, the organization of rhythm on two distinct levels opened up a new perspective, explored by early 14<sup>th</sup> century musicians and theorists. By acknowledging the ternary (perfect) as well as binary (imperfect) division of any value, and by introducing yet another lower level of rhythmic organization (semibreve – minim), the treatise *Ars nova* attests to the formation of a system of mensurations. The development of rhythm in the 13<sup>th</sup> century may thus be summarized and interpreted as a gradual transition from the rigid rhythmic patterns of the modal system to a free rhythmic organization within the various possible mensurations.

***Avtorji***

Alenka Bagarič, magistra muzikologije, sodelavka Muzikološkega inštituta ZRC SAZU. Naslov: Novi trg 2, p.p. 306, SI-1001 Ljubljana. E-pošta: alenka.bagaric@siol.net

Nataša Cigoj Krstulović, doktorica glasbene pedagogike in magistra muzikologije, sodelavka Muzikološkega inštituta ZRC SAZU. Naslov: Novi trg 2, p.p. 306, SI-1001 Ljubljana. E-pošta: natasa@zrc-sazu.si

Paweł Gancarczyk, doktor muzikoloških znanosti, raziskovalec na Inštitutu za umetnost Poljske akademije znanosti, predavatelj na Univerzi kardinal Stefan Wyszyński v Warszawi. Naslov: Instytut Sztuki Pan, Ul. Długa 26/28, PL-00-950 Warszawa, Pojska. E-pošta: pawel\_tg@wp.pl

Jurij Snoj, doktor muzikoloških znanosti, sodelavec Muzikološkega inštituta ZRC SAZU in izr. profesor na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Naslov: Novi trg 2, p.p. 306, SI-1001 Ljubljana. e-mail: snoj@zrc-sazu.si

Radovan Škrjanc, magister muzikologije, glasbeni pedagog na Glasbeni šoli Ljubljana Vič-Rudnik. Naslov: Gradaška 24, SI-1000 Ljubljana. e-mail: radovan.skrjanc@guest.arnes.si

Katarina Šter, diplomirana muzikologinja, sodelavka Muzikološkega inštituta ZRC SAZU. Naslov: Novi trg 2, p.p. 306, SI-1001 Ljubljana. E-pošta: katarina.ster@zrc-sazu.si

***Authors***

Alenka Bagarič, MA - musicology, researcher at the Institute of Musicology ZRC SAZU. Address: Novi trg 2, p.p. 306, SI-1001 Ljubljana, Slovenia. E-mail: alenka.bagaric@siol.net

Nataša Cigoj Krstulović, PhD - music pedagogy, MA - musicology, 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

Paweł Gancarczyk, PhD - musicology, researcher at the Institute of Art of Polish Academy of Sciences, lecturer at Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw. Address: Instytut Sztuki Pan, Ul. Długa 26/28, PL-00-950 Warszawa, Poland. E-mail: pawel\_tg@wp.pl

Jurij Snoj, PhD - musicology, 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 - musicology, teacher at the music school Glasbena šola Ljubljana Vič-Rudnik. Address: Gradaška 24, SI-1000 Ljubljana, Slovenia. E-mail: radovan.skrjanc@guest.arnes.si

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