

*glasbena umetnost pozne
renesanse in baroka
na slovenskem*

janez höfler





*glasbena umetnost pozne
renesanse in baroka
na slovenskem*

janez höfler

ljubljana 1978

Predgovor

Čas pozne renesanse in baroka pomeni v zgodovini glasbene umetnosti na Slovenskem prvo obdobje, ki ga je mogoče zajeti z vsemi pomembnejšimi vprašanji glasbenega ustvarjanja in poustvarjanja, potrebnimi za dovolj plastično glasbenozgodovinsko konstrukcijo. Ko je nastajal moj pogled slovenske glasbene preteklosti (Tokovi glasbene kulture na Slovenskem od začetkov do 19. stoletja, 1970), se je pokazalo, da je gradiva precej in da ga ne bo mogoče izčrpati v splošneje zastavljenem delu. Potrebna je bila posebna monografska obdelava tega razmeroma sklenjenega obdobja. Ko se je pokazala možnost za objavo takšne monografije in ko sem se še intenzivneje spoprijel z raziskovanjem znanega in dotlej še neznanega gradiva, so se moja pričakovanja več kot uresničila: ne le da že znani arhivski in drug repertorij ponuja več, kot bi se mislilo, pokazalo se je še marsikaj novega in pomembnega. Nemudro bi bilo zapisati, da je zdaj to glasbenozgodovinsko obdobje prikazano z vsemi možnimi in potrebnimi odtenki, da je zdaj problematika ohranjenega gradiva že v celoti izčrpana, vendar upam, da v vseh važnih črtah, podprtih z včasih zelo važnimi nadrobnostmi, dovolj trdno stoji.

Knjiga je zasnovana v nekaj poglavjih, ki predstavljajo najpomembnejše kronološke in problemske postaje naše glasbene umetnosti v baroku. Večji del se nanašajo na prestolnico takratne vojvodine Kranjske, na Ljubljano, zlasti v vprašanju glasbenega ustvarjanja pa segajo tudi drugam. Drugo gradivo — in tu gre skoraj samo za arhivsko gradivo o posameznih glasbenikih cerkva in cerkvenih glasbenih kapel drugih slovenskih mest — sem pritegnil le toliko, kolikor je mogoče z njim plastičneje orisati stanje v Ljubljani, drugače pa sem ga puščal ob strani, ker je resnično malenkostne glasbenozgodovinske vrednosti in bi samo obremenjevalo obseg in preglednost knjige. (Za to in za posamezne splošnejše sklepe opozarjam na svoje Tokove glasbene kulture iz leta 1970.) Zdelo se mi je namreč prikladneje, da se z vso potrebno skrbjo in natančnostjo posvetim tistim točkam, ki so dovolj reprezentativne in obenem dovolj zgovorne in glasbenozgodovinsko konstruktivne.

Besedilo je bilo končano jeseni leta 1975. Zahvaliti se moram obema recenzentoma knjige za pomoč pri dokončnem izoblikovanju besedila: univerzitetnemu profesorju dr. Ferdu Gestrinu in pa zdaj že pokojnemu profesorju Rafaelu Ajlecu, ki se je prvi zavzeto lotil teksta od besede do besede in z dragocenimi predlogi in konkretnimi popravki pripomogel k njegovi snažnosti. Zahvala gre tudi založniku, Znanstvenemu tisku Partizanske knjige, ki je omogočil izdajo dela, in to v kar se da bogati in lepi obliki.

Janez Höfler

I. Dejavnost Tomaža Hrena. Glasbeni kapeli ljubljanske stolnice in gornjegrajskega kolegija

V začetku verjetno bolj formalna, a kmalu tudi dejanska vrnitev slovenskih dežel v katoliške okvire je med drugim pomenila tudi gmotno okrepitev tistih tradicionalnih glasbenih institucij, ki jih je bil uspeh reformacije v 16. stoletju potisnil v skromno životarjenje. Pri tem mislimo predvsem na težak položaj tistih pomembnejših šol oziroma glasbenih kapel mestnih cerkva, ki so vztrajale na strani katolicizma, pa jim s protestantizmom naklonjenih mestnih svetov ni dotekalo dovolj denarja za redno delovanje, obenem pa jim je zmanjkovalo primernih strokovnih moči.¹ Najjasneje se je to kazalo pri stolnici v Ljubljani. Na njeno glasbeno delo je škodljivo vplivalo tudi slabo gospodarsko stanje škofije; za takratno raven glasbene reprodukcije v ljubljanski stolnici je zgovorno, da se je v tem času morala odreči tudi sodelovanju instrumentalistov, mestnih piskačev in deželnih trobentačev, ki jim je pripadnost mesta in dežele reformaciji branila, da bi se udeleževali obredij v stolnici.² Podobno je bilo tudi v samostanskih ustanovah, ki jih je vzpon reformacije tako v gmotnem kot tudi v moralnem pogledu še posebej prizadel; temu se niso mogli izogniti niti tako pomembni samostani, kot sta bila šentpavel na Koroškem ali Stična na Dolenjskem.³

Če ugotavljamo, da so se s protireformacijo viri gmotne moči zopet začeli obračati na katoliško stran in s tem neposredno poživljati tudi njeno glasbeno dejavnost, želimo povedati, da je v začetku našega obdobja organizacijsko jedro te glasbene dejavnosti ostalo vendar staro, tradicionalno. V okviru cerkve ga je predstavljala tako imenovana »šola«, že v srednjem veku izoblikovano pedagoško in glasbenopoučevalno telo, ki se je le z nebestvenimi variantami ohranilo pri nas vse do preloma 18. v 19. stoletje. Praviloma so ga sestavljali učitelj, v avtentičnih virih imenovan »magister scholae« oziroma »scholasticus«, »ludimagister« ali preprosto »Schulmeister«, in štirje deški pevci. Učitelj je skrbel, da so se otroci naučili brati, učil jih je latinščine in verouka. Seveda je bilo to njegovo pedagoško delo namenjeno večjemu številu otrok. Štiri med njimi, dečke, ki so bili še posebej nadarjeni in že od vsega začetka namenjeni duhovniškemu poklicu, je moral vzdrževati na lastne stroške. Prav te štiri dečke je tudi glasbeno izobraževal, da so lahko peli v cerkvi. Kaže, da je bila prav glasbena stran najpomembnejša pri njegovem delu in hkrati tudi najpomembnejše javno izkazilo njegove prizadevnosti. V tem smislu se izraža na primer že odlok nadvojvode Ernesta, ko je ta na željo župnika, sodnika, sveta in meščanov v Ljubljani leta 1418 dovolil obnoviti staro župno šolo pri sv. Nikolaju v Ljubljani, da bi se poleg drugih splošno koristnih del namreč tudi »božja služba s petjem in branjem v cerkvi sv. Nikolaja tembolj častno, pobožno in vestno opravljala«.⁴ Poleg imen učiteljev nam obstoj takšne »glasbene kapele« v srednjem veku dokumentirajo volila za večne maše, ki se često sklicujejo na ravno takšno glasbenoreproduktivno zasedbo. Med njimi je tudi darovnica poznejšega cesarja Friderika III. za ljubljansko šenklaško cerkev leta 1444.⁵

Drugo pomembno mesto v cerkveni glasbeni reprodukciji je bilo mesto organista. To je bilo v srednjem veku sicer že znano, a ne tako pogosto, saj so orgle takrat predstavljale še redko razkošje v cerkveni opremi. Zato je razumljivo, da je podatek o kranjskem organistu Vincencu iz leta 1497⁶ razmeroma redka priča o obstoju takšnega glasbenika v slovenskem zaledju. (Primorska mesta so zaradi

¹ Za položaj glasbene umetnosti katoliškega kroga v obdobju reformacije gl. v splošnem A. Rijavca, *Glasbeno delo*, str. 7 ff.

² A. Rijavec, *ib.*, str. 27.

³ A. Rijavec, *ib.*, str. 7 ff.

⁴ Nazadnje objavil B. Otorepec, *Gradivo za zgodovino Ljubljane v srednjem veku III*, Ljubljana 1958, št. 34. Gl. tudi D. Cvetko, *Zgodovina I*, str. 40 f, in J. Höfler, *Tokovi*, str. 16 f.

⁵ Objavil B. Otorepec, *Gradivo II*, št. 94. Gl. tudi J. Höfler, *ib.*

⁶ Gl. A. Koblar, *Drobtinice iz furlanskih arhivov*, IMK III (1893), str. 26.

vplivov iz Italije imela orgle v večjem številu in bolj zgodaj.) V 16. stoletju se je glasbena reprodukcija po slovenskih cerkvah že močno okrepila, tako da organist ni več pomenil izjemne glasbeniške osebe. — Zasedba takšne šole oziroma glasbeniškega telesa se je seveda spreminjala od primera do primera. Kot bomo v nadaljevanju določno pokazali, se je v 17. stoletju pri nas ustalila naslednja praksa: vsaka normalno oskrbovana župnijska cerkev je imela učitelja, organista in štiri deške pevce. Pri pomembnejših in bogatejših cerkvah se je sestava glasbene kapele, če smemo s takšnim splošnim pojmom zaznamovati to cerkveno glasbeno telo, razširila za enega, dva ali več ljudi. Med dodatnimi člani kapele se pojavljata največkrat podučitelj oziroma učiteljev pomočnik, posebej zadolžen za glasbeno poučevanje mladih pevcev, in odrasel moški pevec, tenorist ali basist. Razumljivo je, da so bile razmere za to najugodnejše v ljubljanski stolnici, ki je kot škofijska cerkev potrebovala bolj kakovostno in raznovrstnejšo glasbeno reprodukcijo. Zato bomo prav njej posvetili pretežni del naših strani. Nujni minimum glasbeniške sestave pa so ob ugodnih okoliščinah prekoračili še marsikje druge.

Četudi je o tem ohranjenega malo arhivskega gradiva, je mogoče sklepati, da je ljubljanska stolnica že v 16. stoletju oziroma še pred nastopom škofa Tomaža Hrena imela tri odrasle, nastavljene glasbenike, in sicer učitelja, njegovega pomočnika in organista. Stalno organistovo mesto se je pojavilo razmeroma pozno: okrog leta 1535 je dozorel sklep, da bodo stare orgle, menda še iz časa škofa Žige Lamberga, nadomestili z novimi, lepimi in dobrimi orglami. Takrat naj bi se uredil tudi položaj posebnega organista. Nove orgle so dobili sicer šele leta 1550, vendar je v začetku leta 1536 kralj Ferdinand I. izdal listino, s katero je bilo določeno, naj se ena kanoniška prebenda namenji vzdrževanju organista; ta naj bo duhovnik, nastavlja pa ga naj škof skupaj s kapitljem.⁷ Tako se je z akcijo za postavitev novih orgel leta 1550 pojavil poimensko znani organist Hans, ki je morda istoveten s Hansom Dölllerjem, ki mu je devet let pozneje novi škof Peter Seebach dal v zakup škofijsko posest v Goričanah.⁸ Učitelja je šenklaška šola imela seveda že v srednjem veku, ko je bila še na župnijski stopnji. V zadnji četrtini 16. stoletja je delo šenklaške šole že zaznavno naraslo in učitelj je dobil tudi posebnega pomočnika; v tem času nam arhivsko gradivo postreže celo z nekaterimi imeni. Med organisti sta znana Matija Travnik (pred 1585) in Mihael Lathomus (od 1585 do okoli 1600),⁹ med učitelji Sebastijan Samujen (med 1574 in 1576 ali še pozneje), ki je sledil Abrahamu Kočevanju, ko je šel ta za učitelja v Gornji grad, in je pozneje postal stolni dekan, Matija Feingast (ok. 1582 do 1585), Gregor Dorflinger (od 1588 dalje) in Andrej Hren, brat poznejšega škofa (1590 do 1591), Janez Plehan (1597) in Nikolaj Treuer (1598),¹⁰ med učiteljevimi pomočniki pa neki Gregorius — verjetno Dorflinger (leta 1584)¹¹ in Gašper Maninger (1589).¹² Za Lathoma vemo, da se je izobrazil v graškem kolegiju Ferdinandeum, kjer je bil vsaj leta 1573 med tamkajšnjimi deškimi pevci,¹³ o glasbeniških sposobnostih Matije Feingasta pa govori podatek, da je bil leta 1596 tenorist v graški dvorni kapeli.¹⁴

Drugo pomembno glasbeno poustvarjalno telo v okviru ustanov ljubljanske škofije je bilo pri sostolnici v Gornjem gradu. Tu so ljubljanski škofje v 16. stoletju uredili semenišče za domači duhovniški naraščaj. Po obsegu in zahtevnosti je

⁷ Gl. A. Rijavec, *ib.*, str. 19 f in str. 168 f, op. 7b.

⁸ A. Rijavec, *ib.*, str. 22.

⁹ A. Rijavec, *ib.*, str. 23.

¹⁰ V. Steska, *Organisti*, str. 168 f, in A. Rijavec, *ib.*, str. 24 f; tu le z imenom izpričani Abraham je nedvomno Abraham Kočevar (Kotscheuer), ki se leta 1574 imenuje kot učitelj v Gornjem gradu (prim. I. Orožen, *Das Bisthum und die Diözese Lavant II, Das Dekanat Oberburg, Maribor 1877*, str. 55).

¹¹ V. Steska, *ib.*, A. Rijavec, *ib.*

¹² A. Rijavec, *ib.*; tu zapišan kot »Mainegar«, a gre nedvomno za Gašperja Maningerja iz Novega mesta, ki je bil leta 1589 ob priporočilu ljubljanskega stolnega dekana posvečen v mašnika (gl. NŠAL, PP I/1, za leto 1589).

¹³ Gl. H. Federhofer, *Musikpflege und Musiker*, str. 98.

¹⁴ H. Federhofer, *ib.*, str. 165.

nadkriljevalo šolo pri ljubljanski stolnici. Seveda je tudi glasba imela pomembno vlogo v učnem procesu dijakov in pri obredju v cerkvi, le da nam je o tem manj znanega. Pričakovati je, da sta obe šoli zaradi istega pokroviteljstva med seboj sodelovali, o čemer govore tudi arhivski drobci o gostovanjih šenklavških pevcev v Gornjem gradu,¹⁵ ki so tako prispevali k večjemu sijaju bogoslužja v tamkajšnji stolnici. Namig o kadrovskih razmerah v eni in v drugi instituciji pred nastopom Tomaža Hrena pa nam daje poročilo škofa Janeza Tavčarja leta 1589 papežu Sikstu V. v Rim o stanju v njegovi diecezi. Tavčar pravi med drugim, da v svoji stolnici poleg vikarjev in kaplanov na svoje stroške vzdržuje tudi »učitelja, pevce in šest alumnov oziroma študentov, ki se uče za šolo in za glasbo in poleg tega tudi pomagajo v cerkvi«. (Organista ni navedel, kajti tega je plačeval kapitelj.) V svoji rezidenci v Gornjem gradu pa ima poleg duhovnikov še enega učitelja in v semenišču šestnajst gojencev.¹⁶ Ljubljanska stolna kapela nastopa v primerjavi z gornjegrajsko torej kot bolj profesionalno glasbeno telo, medtem ko so v Gornjem gradu za potrebne slovesnosti verjetno lahko zbrali večje število pevcev in s tem dosegli večji sijaj. V omenjenem poročilu je zanimiva tudi navedba, da je škof na svoje stroške skrbel za tri gojence v jezuitskem kolegiju v Gradcu in še za šest alumnov (verjetno članov graškega Ferdinandeja), ki jim je bila namenjena duhovniška služba v ljubljanski diecezi. Že tedaj so torej obstajale zveze med Ljubljano, graškim jezuitskim kolegijem in njegovemu varstvu zaupanem Ferdinandejem, ki jih dokumentira že omenjeni Mihael Lathomus in so pozneje pozitivno vplivale na rast glasbenega poustvarjanja na Slovenskem.

V glasbeni poustvarjalnosti je iz 16. v 17. stoletje prešel tudi pomemben dejavnik, ki pa ni bil zajet v cerkveni organizaciji. To so bile instrumentalne skupine v službi mesta ali dežele, ki so bile v svojem vsakodnevem delu cehovske narave. Razdeliti jih je mogoče v troje vrst, v mestne piskače, mestne goslače in deželne trobentače.¹⁷ Prvim je v našem arhivskem gradivu mogoče slediti do leta 1537 nazaj, kot cehovsko organiziran korpus pa so v Ljubljani nastopili šele leta 1544; prišli so iz Beljaka in verjetno so bili res tisti, ki jih je po Trubarjevem sporočilu v posvetilu njegove pesmarice iz leta 1567 semkaj povabil župan Vid Khisl.¹⁸ Leta 1571 so se v Ljubljani prvič pojavili tudi mestni goslači. Ti so bili tako kot piskači podrejeni mestnemu svetu, medtem ko je za trobentače skrbela dežela; za leto 1530 je v Ljubljani izpričan prvi trobentač. Pozneje se je njihova skupina povečala na štiri člane, katerih trije so bili trobentači, eden pa pavkist. V redno delo mestne piskaške družine je sodilo stražarjenje na mestnem stolpu in trobljenje ob določenih urah, razen tega pa se je morala udeleževati posameznih mestnih slovesnosti in z glasbo pozdravljati prihod posvetnih in cerkvenih veljakov v mesto. Za to so piskači prejeli iz mestne blagajne redno plačilo. Njihova prvotna dolžnost je bilo tudi sodelovanje na pevskem koru ljubljanske stolnice, čemur pa so se v vzponu protestantizma s soglasjem novi veri naklonjenega mestnega sveta odtegovali.¹⁹ Tako so se, kot smo že zapisali, v stolnici morali zadovoljiti zgolj s petjem in orgljanjem. Piskači so bili na voljo meščanom tudi ob porokah in drugih svečanih dogodkih. Igrali so za ples, in bili zato seveda posebej nagajani. Mestnim goslačem pa so pripadali samo takšni priložnostni posli, kajti mesto jih načeloma ni jemalo v službo; vezani so bili samo na takšen vir dohodkov. Že zaradi tega in pa zaradi navadno šibkejše strokovnosti je bil njihov ugled manjši. Drugače je bilo z deželnimi trobentači. Ti so bili na družbeni lestvici najvišje. Bili so bolj izobraženi in njihovi prvotni nalogi,

¹⁵ A. Rijavec, *Glasbeno delo*, str. 26.

¹⁶ Nemški prevod poročila priobčil A. Jelovšek v *MHVK* 1854, str. 38—40; prim. tudi A. Rijavec, *ib.*, str. 23 in 26.

¹⁷ Za mestne in deželne glasbenike gl. v splošnem D. Cvetko, *Zgodovina I*, str. 92 ff in 203 ff, ter članka A. Rijavca, *Ljubljanski mestni muziki*, *MZ II* (1966), in *Deželni trobentači na Kranjskem*, *MZ III* (1967) (številna druga tu neupoštevana imena prinaša V. Fabjančič, *Knjiga hiš*, tipkopis v Mestnem arhivu, Ljubljana).

¹⁸ D. Cvetko, *ib.*, str. 92.

¹⁹ A. Rijavec v *MZ II* (1966), str. 42.

spremljanju deželnega kneza na vojaških pohodih in signaliziranju, se je kmalu pridružilo sodelovanje v diplomatskih poslanstvih njihovih visokih delodajalcev, pri čemer jim je poleg izobrazbe koristilo tudi znanje tujih jezikov.²⁰ Imeli so slovesen nastop, njihove glasbeniške sposobnosti so bile na razmeroma visoki ravni, tako da jih je — kadar jih pač ni zaposlovala dežela — za razne priložnosti rado najemalo tudi mesto.

Službene obveznosti so mestnim in deželnim glasbenikom v verskih razmerah 16. stoletja narekemale, da so se trdno držali protestantske strani, kjer so jim izkazovali vso naklonjenost in podporo. S krepitvijo protireformacije pa so se zanje začeli slabši časi: moč njihovih zaščitnikov je slabela, zlasti pa so jih prizadejali posebni odloki nadvojvode Ferdinanda. Zadnji piskaški mojster se je jeseni leta 1597 moral umakniti iz Ljubljane na Koroško, kjer se je protestantizem uspešneje upiral uničevalnim protireformacijskim pritiskom. Deželne trobentače so morali kranjski stanovi odpustiti marca leta 1601. Že v nekaj letih se je z novimi ljudmi, prilagojenimi spremenjenim okoliščinam, obnovila tudi ta glasbena dejavnost, četudi je pri tem ohranila tradicionalne delovne okvire.

Kot se bo v nadaljevanju naših izvajanj pokazalo, je v času, ki ga navadno poimenujemo z obdobjem protireformacije, glasbena umetnost tako kot druga umetnostna in kulturna dejavnost potekala v znamenju škofovanja Tomaža Hrena.²¹ Pomembnost vloge te protislovij polne, a — kakorkoli jo že ocenjujemo — izjemne slovenske osebnosti temelji predvsem na dveh zgodovinskih postulatih. Ko se je zaradi izjemnih političnih razmer moč starega visokega plemstva omajala, je ne samo v osrednji Sloveniji, na Kranjskem, ampak tudi onstran deželnih meja ljubljanski škof ostal — ali bolje — postal edini visoki mecen kulturne dejavnosti, edini, ki je mogel vzdrževati dvorjansko raven in s tem omogočiti tisti minimum vrhunske glasbene kulture, ki je bila v tem času v Evropi še vedno v znatni meri vezana na vladarske dvore. Čas rekatolizacije pa kajpak ni bil samo čas vzpostavljanja stanja, ki so ga v verskem pogledu naše dežele imele pred nastopom protestantizma, marveč tudi izgradnje nečesa novega, nečesa, kar se ni moglo več izogniti širokemu napredku duha, ki je po duhovni krizi 16. stoletja prežl dobrišen del Evrope, in ga celo podpiralo. V takšnih zgodovinskih razmerah se je Hren zaradi svoje osebne ambicioznosti povzpел do cesarskega namestnika za notranjeavstrijske dežele in si zaradi svoje silovite verske gorečnosti pridobil tudi zgodovinsko nevhvaležni položaj vrhovnega »reformatorja«
»per Carniolam, inferiorem Stiriam, et Comitatum Cilae ad Dravum usque flumen«. Če upoštevamo, da je ta njegova aktivnost segala tudi na Koroško in po potrebi na Primorsko, pridemo do pokrajinskih okvirov, ki se presenetljivo ujemajo s slovenskim etničnim ozemljem. To pa je nedvomno dodatna narodnostno pomembna razsežnost njegovega kulturnega delovanja, ki sovpada z dejstvom, da je čas posebnega notranjeavstrijskega dinastičnega ozemlja do Ferdinandove izvolitve za cesarja pomenil tudi zadnje obdobje, ko so bile slovenske dežele neposredno združene v ožje ozemlje pod eno vladarsko streho.

Obdobje protireformacije je v splošnem obdobje mnogih notranjih neskladnosti. Protestantizem ni bil niti formalno niti v resnici popolnoma premagan. Eno leto za tem, ko je bil v Ljubljani ustanovljen jezuitski kolegij in ko je prišel Hren na ljubljansko škofijsko stolico, je nadvojvoda Ferdinand ukazal, da morajo v vseh deželnoknežjih mestih in trgih končati s protestantskim bogoslužjem, predikante pa izseliti. Grožnja z izselitvijo je veljala tudi tistim meščanom, ki se niso hoteli vrniti v katoliško vero. To se je zgodilo leta 1598. Njihove plemiške sodeželane pa je takšen ukrep zadel šele trideset let pozneje, leta 1628, ko sta Hrenu ostali še dve leti življenja. Ker je plemstvo ta čas zaradi svojega družbenega položaja še vedno lahko od časa do časa ponudilo reformaciji zatočišče

²⁰ Ilustrativen zgled za to nam posreduje P. Kuret v članku *Štajerski deželni trobentač Jakob Globočnik*, MZ II (1966), str. 26 ff.

²¹ Najpomembnejši vir informacij o Hrenovem življenju in delu ostaja članek J. Turka v SBL, zv. 3.

in tako pomenilo stalen in ne vedno neuspešen vir »okužbe« za svoje okolje, se obdobje te dvojnosti med hotenjem in rezultati protireformacije skoraj natančno pokriva s škofovanjem Tomaža Hrena. — Ni dvoma, da bi bila slika protireformacijskih prizadevanj, pridobljena le na osnovi neslavnih akcij njihovih nosilcev, črno-bela. To je bil čas težkega osebnega opredeljevanja z mučnimi posledicami razklanosti, ki jim je moč najti marsikatero vzporednico v poznejši slovenski zgodovini. Duhovna in prosvetna dediščina slovenskih protestantov njihovim nasprotnikom namreč ni mogla pustiti lahke vesti: ne samo, da so z njenim uničevanjem izginili številni pomembni kulturni sadovi, v splošnem valu izseljevanja vplivnih ljudi iz domovine so od nas odšle tudi številne sposobne in izobražene moči, ki bi veliko prispevale k nadaljnji rasti slovenske duhovne zavesti. Kajti to niso bili le »krivoverci« (»Ketzer«), bili so tudi »celebres haeretic« (tako se o protestanskih duhovnih veljakah Ljubljane izraža nadvojvoda Ferdinand v svoji prošnji jezuitskemu generalu v Rimu za ustanovitev jezuitskega kolegija v Ljubljani²²), »slavni krivoverci« torej, ki so protireformacijo načeloma silili v to, da je morala v svojih prizadevanjih tekmovati z njihovo kulturno ravnijo, pa naj je to hotela ali ne. Nekaj drugega je seveda, kako in v čem se ji je to posrečilo.

Po vsem tem nas ne sme presenetiti, če v Hrenovi kulturni dejavnosti srečamo marsikatero potezo, lastno slovenskim protestantom in nezdružljivo z miselnostjo zrelega 17. stoletja. Kolikor pomeni obdobje protireformacije zaradi uveljavljanja novih duhovnih poti začetek tistega širokega umetnostnega obdobja, ki se razplamti v barok, toliko se še navezuje na dediščino 16. stoletja, in to je mogoče opazovati tudi v glasbeni umetnosti. — Ni napak, če na prvo mesto sestavin v zasnovi Hrenovega kulturnega dela postavimo izrazito naglašen narodnostni moment. Hrenova osebna zapuščina, njegova korespondenca in njegovi dnevniški zapiski, nam v intimnih okvirih pričajo o tej njegovi lastnosti, saj se zdi, da ni izpustil nobene priložnosti, kjer ne bi tako ali drugače oznanjal svoje pripadnosti ljudstvu, iz katerega je izšel, in njegovemu jeziku.²³ »Natio mea« in »lingua nostra slavica« sta bila pojma, ki ju ni pozabil omenjati niti pred visokimi tujimi forumi. V okviru, ki nas tu zanima, se ta Hrenova zavzetost kaže v njegovem delu za slovensko cerkveno petje in v skrbi za krepitev in uveljavitev domačega naraščaja v tistih njegovih institucijah, ki so zajemale glasbeno umetnost. Druga njegova pomembna poteza, v kateri pa se diametralno razlikuje od svojih starih protestantskih tekmecev, je naklonjenost umetnosti: znano je pač, da je protestantska življenjska filozofija v svoji prislovični treznosti jemala umetnost kot nekaj nepotrebne in v določenih okoliščinah celo škodljivega. Težko bi sicer rekli, kako močno je bil Hren intimno povezan z izpovednim potencialom umetnostnega izražanja, vendar kot otrok novega časa ni zanemarjal vnanjega, na množice učinkujočega blišča umetnosti. Žal je od njegove dejavnosti v likovni umetnosti ostalo toliko kot nič, četudi so arhivska poročila o tem sila bogata — dosti bolje ni niti z njegovim književnim delom — tako da smo v tem pogledu omejeni le na bolj ali manj negotovo rekonstrukcijo tega, kar bi lahko imenovali »Hrenov umetnostni krog«. Veseli pa smo, da se je ohranilo tako veliko gradiva o njegovih dosežkih v negovanju visoke glasbene kulture; ne samo, da nam podobno stanje v dokumentaciji ponuja šele iztekajoče se 18. stoletje, slogovno zaznamovano s pretakanjem klasicističnih in klasičnih glasbenih pobud, in nam Hrenova glasbenozgodovinska zapuščina torej pomeni eno redkih oprijemljivih postavk naše glasbene preteklosti, ampak je povezana tudi s širšim kulturnim prostorom. Bogatijo jo marsikateri za glasbeno zgodovino naših zemljepisnih sosed pomembni dokazilni drobc.

Tomažu Hrenu je ob rekatolizacijskih prizadevanjih moralo postati jasno, da je z uveljavljanjem ljudskega jezika v bogoslužje protestantizem dobil v roke uspeš-

²² Prepis v NŠAL, fasc. 4.

²³ Ta Hrenova lastnost, ki jo venomer srečujemo v škofovi arhivski zapuščini, še ni bila predmet posebne razprave. Mimogrede jo ocenjuje tudi J. Turk v SBL.

no sredstvo za razširjanje svojih idej, zlasti v takšnih deželah, kot so bile slovenske, kjer se ljudski jezik še ni bil dvignil do ugledne javne in kulturne ravni. Fragment slovenskega rezponzorija za telovo, ohranjen v nekem gornjegrajskem rokopisu,²⁴ govori, da se je Hren poskušal v uvajanju slovenščine v katoliško liturgijo; vloga in pomen tega fragmenta ostajata nejasna, a zdi se, da je škofa ravno slovensko protestantsko bogoslužje napeljalo v takšno, z vidika katoliške tradicije nezaslišano dejanje, če seveda izvmemo staro glagoljaško prakso; ta je bila Hrenu znana, saj so se med njegovimi kandidati za posvetitve pojavljali tudi ljudje iz Istre, ki jih je osebno izpraševal in ocenjeval njihovo pripravljenost v glagoljaškem branju cerkvenega obredja.²⁵ Pač pa je marsikdaj do nadržanosti znana njegova skrb za pospeševanje domačega cerkvenega petja; to je po srednjeveški navadi in vnovič po določenih tridentinskega koncila sodilo v obredje ob pridigi. Prosto pot je imelo ob raznih ljudskih shodih, zlasti ob romanjih. V Hrenovih zapisih je več mest, ki govore o slovenskem petju, v katerem je škof celo sam prizadevno sodeloval, zlasti v Novi Štifti, Marijini romarski cerkvi pri Gornjem gradu, ki je bila njegova najljubša ustanova. Tako piše na primer, da so v Novi Štifti leta 1604 prebili praznik Marijinega vnebovzeta in so tega dne po odpetih pontifikalnih večernicah od devete ure dalje vso noč posvetili slovenskim pesmim.²⁶ Ko je ob neki drugi priložnosti leta 1616 prišel iz Gradca, kjer je izvrševal posle cesarskega namestnika, v svojo rezidenco v Gornji grad, je zopet obiskal Novo Štifo, kjer je opravil svoje škofovske obveznosti. Tudi tisti večer ni minil brez petja: »In naša duhovščina in mi smo peli slovenske pesmi, prošnje in lavretanske litanije v taistem slovenskem jeziku skupaj z ljudstvom tja do polnoči, ljudstvo pa je pelo vso noč tja do jutra.«²⁷ Vzgojne moči petja v ljudskem jeziku se je Hren dobro zavedal, saj so mu slovenski protestantje dali najprepričljivejši zgled za to, in ga združeval s svojim siceršnjim nagnjenjem do glasbene umetnosti, isto pa je zahteval tudi od svojih duhovnikov. V navodilih za gojence svojega kolegija v Gornjem gradu iz leta 1605 je posebej predpisal negovanje slovenskega petja skupaj z molitvami in Malim Kanizijevim katekizmom (to delo je šele leta 1615 v Gradcu natisnil Janez Čandek). Slovenske pesmi naj pojejo tudi ob procesijah in ob romanjih, »da ne bo vpitja, klepetanja in drugih nekoristnosti«, ki le škodijo namenu takšnih pobožnih shodov.²⁸

Kajpak bi vsi Hrenovi načrti te vrste ostali le na papirju, ko bi ne poskrbel za potrebne pripomočke. Verjetno so gornjegrajski gojenci že ob formulaciji instrukcij iz leta 1605 imeli v rokah nekaj neizogibnega gradiva v slovenščini, katerega obstoj potrjuje škof leta 1608 v svojem poročilu rimski kuriji o stanju dieceze rekoč, da je za zadostitev katoliškemu veronauku prevedel v slovenski jezik »knjige z raznimi molitvami, prošnjami in pesmimi«, kar bo moral še dati v tisk.²⁹ Že tedaj je torej med drugimi književnimi načrti zasnoval tudi pesmarico, katere osnovne črte je razkril, kot je znano, štiri leta zatem svojemu mla-

²⁴ Gl. J. Mantuani, *Ostaneke stare liturgije iz dobe škofa Hrena*, CG LV (1932), str. 97—101 in 136—141. Gl. tudi dalje spodaj.

²⁵ Gl. njegova pontifikalna protokola v NŠAL, PP I/1 in PP I/2; v nadaljevanju citirani PP I/1 se v izvorniku hrani v Metropolitanskem arhivu v Zagrebu, v Ljubljani pa je na voljo prepis F. Pokorna, na katerega se nanašajo naši citati.

²⁶ »Postea decantatae vesperae pontificales ad horam fere noctis nonam tota nox cantibus slavicus data« (PP I/1, str. 90).

²⁷ »Et a nostro clero ac nobis cantus slavici, preces, ac lauretanae litaniae idioma eodem slavico, una cum populo usque ad medium noctis: a populo vero usque mane per totam noctem decantatae« (PP I/2, str. 156). Gl. tudi D. Cvetko, *Zgodovina I*, str. 160, od koder je naš prevod.

²⁸ Gl. I. Orožen, *Das Bistum und die Diözese Lavant II*, Das Dekanat Oberburg, Maribor 1877, str. 57. Št. 7 se glasi: »Cantiones sclavicas et orationes cum Catechismo parvo sclavico per nos facto, frequenter ac diligenter populus aedificetur, et doceatur...«. Št. 8 teh instrukcij govori o petju slovenske pesmi rožnega venca in nadaljuje: »Eadem in processionibus et peregrinationibus cum aliis canticis... adhibeatur, ne fiant garritus et fabulationes cum aliis vanitatibus, quibus fructus peregrinationum piarum destruitur.«

²⁹ »Et ad rite hoc docendi munus, varii orationum, precationum et cantionum libelli, in linguam nostram slavicum sunt a me translati... aliquin concessum fuerit, reddentur, in lucemque prodibunt« (KAL, fasc. 12/5).

demo sodelavcu Janezu Čandku v pismu 10. aprila 1612 v Gradec, kjer je ta kot jezuitski magister študiral teologijo in malo pozneje tudi skrbel za tiskanje škofovega lekcionarja.³⁰ Sporočil mu je, da je pesmarico pripravil za rabo duhovnikov v Gornjem gradu in v Novi Štifti, kjer se ob določenih Marijinih praznikih zgrinja množica romarjev, ki jim prepevanje pesmi služi »v spodbudo in v povišanje pobožnosti njihovih src«, in da zajema iz rimskega brevirja, svetih očetov in še nekega molitvenika z naslovom Hortulus animae. Želel jo je že dati v tisk skupaj z lekcionarijem in Malim Kanizijevim katekizmom, pa se je z njima vred zaradi »brezvestnosti in zanikrnosti duhovnikov«, ki jim jo je bil zaupal v prepisovanje, raztrgala.³¹ Hrenove besede govore vsaj o dvojem: pesmarica je bila res njegovo delo in dal jo je še v rokopisu na voljo za prepisovanje, s čimer so se mogle njegove pesmi še pred natisom razširiti med ljudi. Če jih smemo razumeti dobesedno — kar je spričo njegove zagrete stilizacije sicer vprašljivo — nam tudi povedo, da je moral pravzaprav začeti znova, če je hotel izpeljati svoj načrt do konca. — Hrenova pesmarica, »hymnologium meum slavicum«, kakor jo je škof imenoval, je postala moto njegovih književnih prizadevanj. (Zanje je znano, da jih je želel uresničiti s pomočjo tiskarne, ki jo je kupil na svoje stroške in izročil jezuitom v Ljubljani, a ti niso izdali niti enega dela.) Večkrat jo je omenil v svoji korespondenci, ker ni bila samo njegov osebni deziderat. Spričo zahtevnega bremena, ki ga je moral od jeseni leta 1614 prenašati kot cesarski namestnik v Gradcu, in s tem povezane odsotnosti pa naj bi mu bil v pomoč Čandek, med leti 1613 in 1620 zopet v ljubljanskem kolegiju in, kot kaže, edini med njegovimi ljudmi, ki je mogel njegove zamisli pripeljati do natisa. Okoli leta 1617 je morala biti Hrenova pesmarica že v precejšnji meri gotova. Nekaj prej je rektor kolegija Nikolaj Jagnatovius sicer sporočil škofu v Gradec, da je Čandek zaposlen z drugimi obveznostmi in zato ne bo mogel kmalu »prepisati« njegove pesmarice, se pravi, je urediti za natis — mislil je celo, da bi delo poveril kakšni drugi osebi.³² Iz Čandkovega pisma Hrenu 17. junija 1617 pa izvemo, da je delo pospešeno teklo: sodelavec mu vrača neko pesem o Marijinem oznanjenju, da bi škof dodal štiri manjkajoče kitice, drugo o vnebohodu mu pošilja nazaj z željo, da bi jo še enkrat napisal, kajti zaradi mnogih brisanj v melodiji in v besedilu ne ve prav ravnati. Tu sta še dve pesmi, ki bi ju bilo treba najbrž na novo prepisati, in vprašuje tudi za njuni melodiji. Nazadnje ugotavlja, katerih pesmi oziroma himen še ni dobil od škofa, in teh je skupaj deset oziroma enajst. Ker vemo, da je morala zbirka pokrivati celotno praznično leto — in iz Čandkovega pisma se vidi, da je manjkalo ali pa ni bilo v celoti zastopanih le šest praznikov — si lahko mislimo, da je bila pesmarica že v sklepni fazi. »Če me Vaša Visokost ne bo zadrževala,« obljublja Čandek, »bom himnologij kmalu končal, kajti marljivo napredujem. Kolikor Vam že obveznosti dovoljujejo, prosim Vas, da mi omenjene himne in pesmi čimprej pošljete v Ljubljano.«³³ A usoda ni hotela tako. Škof je bil z delom v Gradcu preveč zaposlen, da bi se posvetil še tistim nekaj pesmim, in pesmarica je še naprej ostala v rokopisu. — Misel nanjo je bila vsekakor še naprej živa, saj je bila nadvse potrebna za utrditev novega pesemskega repertorija med ljudstvom; tudi Hren je venomer upal, da se bo njena izdaja premaknila z mrtve točke. Nanjo so ga spominjali

³⁰ Izvirni prepis NŠAL PP I/3 (prej uvrščen v fasc. 157/39), fol. 50 v-51 v. V celoti ga je objavil V. Steska v članku *Janez Čandik, slovenski pisatelj*, IMK XII (1902), str. 1—12. — O Hrenovi pesmarici v splošno gl. J. Mantuani, *Zgodovinski razvoj slovenske cerkvene pesmi*, Ljubljana 1913, str. 13—15; tudi D. Cvetko, *ib.*, str. 134—135.

³¹ »Ego sane iamdudum et Canisii Catechismum cum eisdem Evangelis, Epistolis et Hymnologio habui prae manibus et cupiebam typis edere ad profectum Patriae Nostrae spiritualem. Sed iniuria et incuria pariter Sacerdotum sibi commendatorum describentium factum est, ut distraherentur et usque modo in lucem non prodirent« (ib.).

³² »Cum P. Tschandik de Hymnologio describendo egi qui occupationum impedimenta quominus tam cito possit fieri; Si Illustriss. a D. V. desiderat curabo per alium describi.« Izvirnik, z 8. maja 1616, v NŠAL, fasc. 4/14 nn.

³³ Izvirnik v NŠAL, fasc. 4/14 oo; ker se je to pomembno pismo dosedanjam raziskovalcem Hrenovega literarnega dela izmuznilo iz evidence, ga v dodatku v celoti objavljamo.

pepeški vizitatorji, tako Sikst Carcanus leta 1620 in leta 1627 nuncij Carlo Caraffa. Carcanus je v vizitacijskem dekretu leta 1621 med škofovimi zadevami posebej zapisal, »naj čimprej poskrbi za izdajo svetih himen, katekizmov in drugih duhovnih knjig v slovenskem jeziku, ki jih je bil prevedel.«³⁴ Vendar je bilo vse zaman. S škofovo smrtjo leta 1630 je bila možnost za prvo tiskano slovensko katoliško pesmarico, časovno navezujočo se na uspešnejša protestantska prizadevanja te vrste, dokončno izgubljena. Natisnjeno cerkveno pesmarico v pravem pomenu besede smo Slovenci dobili šele sto let po Hrenu.

Obravnavano Čandkovo pismo nam v določeni meri razkriva vsebinsko zasnovo tega Hrenovega dela. Vse kaže, da gre v prvi vrsti za novodobno, programsko naravnano pesmarico, ki v prevzemu (in seveda prevodu) celotnih himničnih ciklov iz rimskega brevirja sledi težnjam tridentinskega koncila po negovanju tradicij rimske liturgije. V tem Čandkovo pismo ne le potrjuje Hrenovo napoved iz leta 1612, ampak nas tudi prepričuje, da moramo njegov naziv »hymnologia« razumeti dobesedno. Šele na drugo mesto pa stopajo staro srednjeveško blago, morebitne sposoje iz slovenskih protestantskih pesmaric, kajpak s potrebnimi popravki, in nove pesmi, ki so jih v začetku 17. stoletja prinesle nemške katoliške pesmarice.³⁵ Zanimivo je tudi to, da Hren ni zanemarjal napevov pesmi, četudi pri tem ni mogel biti kdovekako izviren, saj je bil vezan na obstoječe melodije.

Če se Tomažu Hrenu torej kljub zagnanosti ni posrečilo, da bi njegovo delo na področju slovenske cerkvene pesmi našlo pot v tiskarno in s tem doseglo zaželeni učinek, je bil srečnejše roke pri pospeševanju visoke glasbene kulture, ki jo v našem primeru zastopa večglasna vokalna in instrumentalna glasba. Ljubezen do nje si je mogel pridobiti predvsem v času študija na Dunaju in v Gradcu. Kot obetaven mlad mož je mogel najti pot do znanih glasbenikov, ki jih je bilo veliko v habsburških rezidenčnih mestih. V tem je bil pomemben zlasti Gradec. Tu je bila glasba visoko cenjena in nadvojvodska glasbena kapela je bila eno najuglednejših glasbenih teles v Srednji Evropi; ni sicer pričakovati, in to tudi ni arhivsko dokazljivo, da bi kot deški pevec pel v nadvojvodski kapeli ali pozneje, ko je kot gojenec jezuitskega kolegija študiral filozofijo (1573 do ok. 1576) in teologijo (1586 do 1588), sodeloval v tamkajšnjem glasbenem semenišču Ferdinandeju, saj je imel premožne sorodnike in mu to za vzdrževanje med študijem ni bilo potrebno. (Ferdinandejski glasbeniki so namreč redno sodelovali z nadvojvodsko kapelo.) Stike z nadvojvodskimi glasbeniki pa je nedvomno vzdrževal. O tem nam govori drobec iz njegove v rokopisu ohranjene zbirke latinskih pesmi, ki so nastale v njegovem študijskem obdobju in so pozneje zašle v ljubljansko licejsko knjižnico. Zadnja, z zaporedno številko 73, je namreč »Epigramma nuptiale«, ki ga je mladi Hren sestavil za poroko Lovrenca Plavca, »trobentača in muzika« nadvojvode Karla, uglasbil pa ga je nadvojvodov organist Annibale Perini. Številke v kronogramu dajejo letnico 1586.³⁶ Lovrenc Plavec (Plautz),

³⁴ »Curet quamprimum excudi sacros hymnos, catechismos, et alios libellos spirituales in linguam slavonicam a se translatos.« NŠAL, Form. 3, str. 277. Gl. tudi J. Mantuani, *ib.*, D. Cvetko, *ib.* Odobritveni dekret za izdajo pesmarice je Carcanus izdal v Gornjem gradu 5. dec. 1620. Hrani ga KAL, fasc. 12/10.

³⁵ Takšna zasnova pesmarice je razvidna tudi iz stilizacije Carcanovega dekreta s 5. dec. 1620, ki nam daje tudi misliti na Hrenovo popolnoma samostojno ustvarjanje (»... sacros hymnos, quos in officiis divinis pro temporum ac festorum varietate sancta canit Ecclesia, nec non et alias pias, devotasque cantiones, partim a sanctis Patribus, partim etiam a tua [Hrenova] pietate concinnatas...« KAL, fasc. 12/10). (Gl. zdaj piščev članek Nekaj novega o pesmarici Tomaža Hrena, Jezik in slovstvo XXII, 1976/77, str. 97–104.)

³⁶ Celoten naslov pesmi se glasi takole: »Epigramma nuptiale numeris musicis absolutum ab Hannibale N. sereniss. archiducis Caroli organista, in honorem nuptiarum Laurentii Plauz eiusdem principis tubicinis et musicis«. Gl. *Libellus poematum sive carminum variorum generum Thomae Chrönn Labacensis Carniolani L. L. Candidati*, Zgodovinski zbornik X (1897), str. 610 ff oz. 670. D. Cvetko (Zgodovina I, str. 342, op. 94) je po starejši navedbi napačno zapisal, da »omenjeno zbirko zaključuje epigrama na poroko graškega nadvojvodskega organista s hčerko muzika G. Plavca«. Plavčeva nevesta Ana je sicer znana le po imenu.

po vsej verjetnosti slovenskega rodu in tako Hrenu ljub kot rojak, je bil v nadvojvodski službi med leti 1575 in 1590 in so ga cenili kot dobrega glasbenika. Za poroko ga je nadvojvoda nagradil s pivskim posodjem. Po razpustu kapele ob nadvojvodovi smrti leta 1590 je odšel v München.³⁷ Tudi nekaj Hrenovih starejših pesmi iz omenjene zbirke, nastalih med leti 1581 in 1585 na Dunaju, kakor je mogoče presoditi po naslovljencih, je bilo uglasbenih, med komponisti pa se pojavlja neki Capeller, po vsej verjetnosti Matthias Capeller.³⁸

Ko je Hren leta 1588 postal ljubljanski kanonik in leta 1596, malo pred škofovskim imenovanjem, tudi stolni dekan, se je moral srečati z vsakodnevno glasbeno prakso, ki jo je zahtevalo normalno opravljanje slovesnega cerkvenega obredja, kot sta ga terjali stolnici v Ljubljani in v Gornjem gradu. Sledi o tem so se ohranile v njegovi notni zapuščini (obravnavamo jo v naslednjem poglavju). Ukvarjanje s težavami stolne šole in stolne glasbene kapele je tudi sodilo med obveznosti kanonikov, četudi nam o tem ni znanega nič določnejšega. S prevzemom škofovske katedre je Hren seveda prevzel vrhovno in praviloma le načelno odgovornost za vse to, a vendar ni mogel zatajiti svojega naravnega nagnjenja do konkretnih oblik glasbenega dela. Osebo se je zanimal za umetniški razvoj glasbenikov, jih nastavljal in skrbel za njihov glasbeni repertoar. Kot naš najvišji cerkveni dostojanstvenik in pozneje nosilec važnih državnih funkcij je prihajal v stik s pomembnimi tujimi glasbeniki in skladatelji in za darila dobival med drugim tudi razkošne glasbene kodekse. Ni dvoma, da je na ta način prispeval k rasti domače glasbene reprodukcije veliko več, kot bi glede na svoj položaj moral.

Kako je Hrena spremljala glasba ob opravljanju reprezentančnih dolžnosti, razkrivajo njegovi zapiski. Kot je znano, si je škof uspehe in težave na svoji odgovorni poti vestno beležil in nam s tem ohranil razmeroma bogato dokumentacijo o umetnostnih razmerah svojega časa, s tem pa nam je posredno dal v roke tudi ključ za razumevanje njegovega odnosa do umetnosti in tudi do glasbe. Brez tega bi nam bila njegova osebnost in njegov čas veliko manj otipljiva. — Kakor kaže, sta ravno vnani sijaj glasbe in njena moč čustvenega zavzemanja kar najbolj sodila v strukturo k spektakularnosti nagnjene Hrenove osebnosti; v tem se kaže, kot smo ob priložnosti že omenili, kot človek nove dobe, ki je ljubila pompozno razkazovanje svoje ustvarjalske energije. Kadar je poročal o pomembnejših dogodkih, zlasti še, če so bili povezani s slovesnim maševanjem, ni pozabljal poleg drugih navzven učinkujočih nadrobnosti omenjati tudi glasbe, petja in instrumentov, njihovega izbranega in prevzemajočega sozvočja. Tako iz njegovih zapiskov npr. vemo, da je sklepna svečanost ljubljanske škofijske sinode leta 1621, ki ji je prisostvoval tudi vizitator Carcanus, potekala »ob vzklikih, ob zvokih orgel, pavk, trobil in zvonov, v veselju vsega občestva«.³⁹ Leto zatem so v Ljubljani posvetili novega kostanjeviškega opata Mateja — to je bil tudi izjemen politični dogodek, saj si je Kostanjevico še vedno poskušal lastiti oglejski patriarh — in Hren ni mogel mimo kosila, ki je sledilo obredju v stolnici: »Zatem je v škofijskem dvorcu priredil slovesen obed opat Matej za prelate, veljake, duhovnike, plemstvo in muzike, ob zvokih in glasovih trobil, orgel in vseh vrst glasbenikov.«⁴⁰ Posebno močan vtis pa so na škofa napravili dogodki, ko so istega leta v Ljubljani proslavili kanonizacijo petih svetnikov, med katerimi sta

³⁷ Gl. H. Federhofer, *Musikpflege und Musiker*, str. 119.

³⁸ Št. 11: »In coronatione M. Thomae Capeller, harmonice per eius fratrem redditum« (*Zgodovinski zbornik*, str. 621). D. Cvetko, *ib.*, misli, da gre za cesarskega glasbenika po imenu Johannes Andreas Capellis, vendar je po Federhoferju (*ib.*, str. 64) znan neki Matthias Capeller, med ok. 1575 in 1581 pevec na graškem dvoru in študent pri jezuitih, ki ga je Hren mogel osebno poznati. Na Dunaju je študiral že leta 1581. Cesarju je leta 1582 poklonil šesteroglasno mašo in je bil torej tudi komponist.

³⁹ »Cum omnium acclamationibus, in organis, timpanis, tubis, campanorum sonitu, et laetitia universorum« (NšAL, PP I/2, str. 262).

⁴⁰ »Post haec fuit epulum solenne in curia episcopali ab eodem abbate F. Mattheo, praelatis, proceribus, clericis, nobilibus ac musicis exhibitum, in sono ac voce tubarum, organi et omniis (!) generis musicorum« (*ib.*, str. 273; gl. tudi D. Cvetko, *ib.*, str. 171).

bila tudi Ignacij Lojolski in Frančišek Ksaverij. Že tako in tako ni manjkalo študentskih recitacij in petja muzikov, salv iz topov in možnarjev, višek pa je nastopil tedaj, ko je škof prevzel vlogo najvišjega cerkvenega dostojanstvenika: v praznični opravi, ki jo je v svojem poročilu kar preveč samoljubno do nadrobности opisal, se je povzpел na prižnico, kjer je imel slovensko pridigo o kano-nizaciji svetnikov. In nato je svoj govor in celotno proslavo zaokrožil s ponti-fikalno mašo, ki jo je obhajal »ob bučanju orgel in vseh vrst instrumentov v izbrani raznovrstnosti in sozvočju«. ⁴¹

Tudi na potovanjih se Hren ni mogel vedno odreči sijajni privlačnosti glasbe in kazno je, da ga je, če je le bilo mogoče, spremljala glasbena kapela iz ljubljanske stolnice ali pevci iz Gornjega grada. Ko je moral leta 1608 posvetiti novo cerkev grofov Thurnov nedaleč od Bleda, se je z vsem spremstvom plemstva in duhovščine podal na blejski otok; naslednji dan (to je bilo 26. novembra) sta bili v tamkajšnji proštijiški cerkvi dve maši, katerih prva se je pela s koralom, druga pa je bila pontifikalna in jo je spremljalo slovesno figuralno, večglasno petje. ⁴² Hren nam sicer ni ohranil tega, kdo je glasbo izvajal, a mislimo si lahko, da so to bili njegovi pevci. Zagotovo pa so ga domači glasbeniki spremljali leta 1622 na njegovem večdnevem potovanju na Primorsko. V Trstu je tedaj imel še posebej ljubo dolžnost ustoličenja novega škofa Rajnalda Scarlicchija, ki seveda ni mogla poteči brez prazničnega Te Deuma. Po slovesnosti je obiskal škofa in mestne veljake v Kopru in se nato podal v stara romarska kraja nad Trstom, v Štivan in v Barbano pri Gradežu. V slavni Marijini cerkvi v Barbani so se oglasili tudi pevci, za katere je Hren izrecno zapisal, da jih je bil pripeljal iz Ljubljane in iz Gornjega grada. ⁴³ Na poti nazaj v Ljubljano se je ustavil tudi v samostanu v Bistri, kjer je skupaj s spremstvom in svojimi gostitelji praznoval sv. Jerneja. V cerkvi je imel pontifikalno mašo z večernicami, ki so jo odpeli »ob zvokih orgel, trobil in pavk«. ⁴⁴ To so bili pač njegovi muziki, že zategadelj, ker v Bistri kot kartuzijanskem samostanu niso smeli vzdrževati laičnih glasbenikov, zlasti pa ne trobentačev. — Obisk na Primorskem je bil eden redkih Hrenovih potovalnih podvigov, saj je znano, da se je gibal večinoma med Ljubljano in Gradcem. Zato ga je v Trstu presenetila mediteranska sproščenost v javnem nastopanju. Ko se je po končanem obredju pri sv. Justu po mestu razvila procesija, si ni mogel kaj, da ne bi omenil sodelovanja plemiških žena in njihovih hčera v recitiranju italijanskih pesmi ter lepem in predanem petju ob spremljavi instrumentov. To ga je, sodeč po stilizaciji v njegovem poročilu, očitno prevzelo in ga celo pripeljalo do priznanja, da je »ta tržaška procesija s sodelovanjem mnogih pojočih deklic prekašala ljubljansko«. ⁴⁵

Med temi Hrenovimi beležkami, dotikajočimi se glasbene umetnosti, pa je posebej zanimiva tista ob umestitvi ljubljanskega prošta Andreja Kralja leta 1611. Slovesnost je bila nadvse imenitna, kajti škof je tedaj svojega sodelavca, ki je to mesto imel sicer že nekaj let, posvetil v prvega ljubljanskega stolnega prošta v poldrugo stoletje dolgi zgodovini škofije, ki je smel uporabljati pontifikalni znamenji mitro in pastoral. Dogodek je torej zahteval takšno praznično obeležje, kot bi šlo za ustoličenje novega škofa. Hrenu sta pri obredu asistirala novomeški prošt in kostanjeviški opat, med občinstvom sta bila plemstvo in visoka duhovščina, in res ni manjkalo niti glasbe, ki v Ljubljani še ni bila nikoli dotlej tako

⁴¹ »Conscendi Cathedram et concionem lingua vernacula, de hac sanctorum canonizatione, ad populum (plurimum valde) habui, quae finita sacrum missamque solenni de eisdem ritu pontificali, organis interim, omnisque generis musicorum instrumentis rara varietate ac symphonia perstreptibus, concelebravi« (ib., str. 277). Za omembe slovesne glasbe v Hrenovih koledarjih gl. MHVK XVII (1862), str. 19, 89, 99, 102 (dopolnilo gornjemu citatu) in 105.

⁴² NŠAL, PP I/1, str. 237.

⁴³ »... (a) cantoribus nostris Labaco atque Oberburgo mecum adductis« (PP I/2, str. 299).

⁴⁴ Ib.

⁴⁵ »... inter quos complures immistae fuerunt nobiles quoque ac nobiles virgines per com-pita ac plateas variis in locis carmina italica recitantes, et ad instrumenta musica pulcherrime ac devotissime concinentes... processio haec Tergestina, in virginum carmina concentuum multitudine, Labacensem superavit!« (ib., str. 294).

svečana: pač zato, pripominja Hren, ker jo je izvajalo dvoje orgel s prav toliko zbori, pa dodatna trobila z vojaškimi bobni.⁴⁶ O umestitvi Andreja Kralja za prošta s pontifikalnimi pravicami govori še drugo poročilo; tu je rečeno, da so »mašo odpeli s šestnajstimi glasovi in z uporabo dveh orgel, s pavkami in trobili«. ⁴⁷ Iz obeh zapiskov se vidi, da je bila glasba slovesna šestnajstglasna maša z dvema zboroma, ki je na ljubljansko občinstvo delovala tako svečano kot malokatera kompozicija te vrste dotlej. Ohranjeno gradivo pa nam dopušča celo misliti na njenega avtorja: gre za Rajmunda Ballestro (Balaestra), glasbenika graške nadvojvodske kapele.

Nadrobности o tem nam odkriva pismo, ki ga je Hren 24. aprila po veliki noči (Kralja so umestili 25. marca) poslal nekemu staremu prijatelju, jezuitskemu patru Casparju v Gradec.⁴⁸ S pismom mu je škof želel sporočiti, da mu vrača »skupnega prijatelja« Rajmunda Ballestro, ki se je bil udeležil posvetitve in pontifikalnih primicij ljubljanskega prošta pa velikonočnega praznovanja in jim ljubeznivo zložil nekaj del. Obdržal ga bo v najlepšem spominu, kajti mož jim je zapustil »zelo spretno in ljubko napravljeno kranjsko kompozicijo o blaženi Devici Mariji«. Seveda ni pozabil poudariti, da so z njegovo udeležbo tudi Ljubljančani pridobili v katoliški veri in pobožnosti, a vendar se v njegovem pisanju razodeva, kako močan vtis so nanj naredila Ballestrove človeške vrline in njegova velika strokovna usposobljenost. — Glasbenik je torej ves mesec bival v Ljubljani in prepričani smo, da so glasbeno vodstvo ob Kraljevi umestitvi zapupali prav njemu. Oddolžil se jim je med drugim z veličastno mašno kompozicijo. Škof sicer ni zapisal, da bi bila tudi tista šestnajstglasna maša s trobentami Ballestrove delo, a dokaz za takšen sklep imamo v inventarju muzikalij ljubljanskega stolnega kora iz leta 1620, ki v svoji dvanajsti izvorni točki navaja prav takšno v rokopisu ohranjeno kompozicijo (»Missa cum Tubis descripta Raymundi Balestrae a 16«; gl. objavo zadaj, št. 16); pri nas se žal ni ohranila, kakor se ni ohranilo nobeno delo tega inventarija, a sled za njo se vendar ni izgubila.⁴⁹ V času, ki ga je še prebil v Gradcu (leta 1616 je odšel za vodjo škofovske kapele k nadvojvodi Leopoldu v Zabern na Alzaškem), je Balaestra vsekakor ostal dober ljubljanski znanec: leta 1612 ga je stolni kapitelj nagradil za podarjenih »11 glasbenih knjig oziroma kompozicij«, ⁵⁰ kar se gotovo nanaša na njegovo tiskano zbirko *Sacrae Symphoniae* (Benetke 1611), zaznamovano tudi v omenjenem inventarju (št. 19 naše objave), podobno nagrado pa izkazujejo tudi kapiteljski računi za leto 1614.⁵¹

Zgodba o Rajmundu Ballestri zgovorno zaključuje podobo, ki jo imamo o Hrenovi vlogi v pospeševanju visoke glasbene umetnosti tega časa na Slovenskem. Kaže njegovo prizadevanje, da bi naše glasbeno dogajanje podprl in obogatil z vabili tujim glasbenikom večjega formata, obenem pa razkriva njegovo radost, če se je takšen človek lotil tudi besedila v domači mu slovenščini.

Mnogo podatkov nas vodi do ugotovitve, da se Hrenova težnja za kakovostnim glasbenim poustvarjanjem ni omejevala le na tiste institucije, za katere je moral

⁴⁶ »et musica vix umquam Labaci adeo celebri (quippe duobus organis totidemque choris, et admixtione tubarum ac classici timpani continebatur)« (NŠAL, PP I/1, str. 312).

⁴⁷ »inter missam, quae 16. vocibus, adhibitis etiam duobus organis, tympanis et tubis, valde solenniter decantata fuit...« (NŠAL, Form. 5 [prej KF III], str. 361—363; gl. tudi D. Cvetko, *Zgodovina I*, str. 168). V izvorniku je 16 popravljeno v 18, kar pa nas ne sme motiti, saj je poročevalec k prvotnim glasovom bržkone prišel še možne podvojitvene glasove za basso continuo. Takšen postopek srečamo tudi ob sestavljanju ljubljanskega inventarija muzikalij iz leta 1620.

⁴⁸ NŠAL, PP I/3, str. 49, prepis. Pismo ni bilo v glasbenozgodovinski evidenci in ga zaradi pomembnosti v dodatku v celoti objavljamo.

⁴⁹ O Ballestri gl. H. Federhofer, *Eine neue Quelle der musica reservata*, *Acta musicologica XXIV* (1952), str. 32—45, in istega *Musikpflege und Musiker*, str. 145 ff. Njegovi stiki z Ljubljano in njegove kompozicije v omenjenem inventarju Federhoferju seveda niso znane. Naša skladba je ohranjena v Avstrijski nacionalni knjižnici in nosi tam naslov: *Missa con le trombe*.

⁵⁰ KAL, kapiteljske seje 1603—1628, 11. maj 1612 (»Et Raymundo Balaestrae musico archiducali pro XI libris musicis sive compositionibus dono«).

⁵¹ KAL, fasc. 287, pod 1614 (»... dem Reinmundt Balaestra wegen der musica verehrt«).

neposredno skrbeti, to je na glasbeni kapeli v Ljubljani in v Gornjem gradu. Zelel je, da bi sleherno duhovniško mesto v njegovi diecezi zasedel človek, ki bi bil več glasbe in bi s tem omogočil dostojno raven cerkvenega petja v svoji cerkvi. Lahko si predstavljamo, da je Sikst Carcanus le na osnovi takšnega škofovega načrtovalnega dela mogel v svojem vizitacijskem dekretu iz leta 1621 posebej zahtevati, naj se »pri nastavljanju duhovnikov na župnijske le-ti izprašajo v petju, kjer pa so pevci, naj se v cerkveno figuralno petje ne mešajo prazne popevke.«⁵² Kot razkrivajo pontifikalni protokoli, je Hren takšno izpraševanje duhovniških kandidatov za svojo diecezo vodil že pred omenjenim Carcanovim odlokom in posvečencem, če so sodili med njegove varovance, določal prihodnost glede na njihovo glasbeniško usposobljenost; če so bili izjemni muziki, jih je prihranil za službo v ljubljanski stolnici ali v Gornjem gradu. S kandidati je bil večinoma zadovoljen (v protokolu jih je zaznamoval s pridevki »cantor«, »cantor bonus«, »sufficiens cantu« ali »cantor, etiam instrumentalis«, »cantor et instrumentalista bonus«, če so obvladali glasbila, »musices peritus« ipd.), teže pa je bilo, če za glasbo niso pokazali dovolj prizadevanja. Tako je npr. za Matijo Altenbergerja iz Železne Kaple, familiarja v Gornjem gradu, leta 1619 zapisal, da bo zavrnjen, če ne bo napredoval v petju, »kot je sklenjeno za vse naše, ki ne znajo peti.«⁵³ Jakob Doberšerj (Dobershe), retor ljubljanskega kolegija, pa se je moral ob prejetju nižjih redov leta 1620 obvezati, da se bo petja priučil, zakaj bil ga je popolnoma nevešč.⁵⁴ Ilustrativen je zgled Jakoba Stoparja (Stoper) iz Mozirja, ki je bil istega leta posvečen v mašnika. Zanj se je pri škofu kar v dveh pismih zavzela nadvojvodinja Magdalena iz Florence, naj mu preda kanonikat v Kranju ali v Braslovčah.⁵⁵ Hren pa ji je brez pomišljanja odvrnil, da sta obe kanoniški mesti zasedeni in da tudi sicer ne bi bil Stopar primeren za to, ker ne obvlada koralnega petja; pripravljen pa ga je bil vzeti v gornjegrajski kolegij na nadaljnje izobraževanje. V začetku leta 1621 je nesojeni kanonik že zaprosil Hrena, naj ga »ob takem vsega prezira vrednem stanju« pokliče v Gornji grad, da bi se mogel posvetiti glasbi. Ukrep je po vsej priliki zalegel, kajti Stopar si je kmalu zatem pridobil kanoniško mesto v Ljubljani in se povzpел do ljubljanskega mestnega župnika.

Hrenovo organizacijsko delo te vrste odseva tudi v njegovih štipendijskih ustanovah. Leta 1609 je namenil tisoč goldinarjev za eno ali dve štipendiji v seminarju sv. Rogacijana in Donacijana ljubljanskega jezuitskega kolegija,⁵⁶ leta 1620 pa je s prav tolikšno vsoto ustanovil dva alumnata v graškem Ferdinandaju;⁵⁷ v teh primerih mu glasbe za kandidate ni bilo potrebno posebej predpisovati, saj sta se oba zavoda izrecno povezovala z glasbenim delovanjem. Drugače je bilo s štipendijami na dunajski jezuitski nadgimnaziji, za katere je Hren leta 1629 volil tri tisoč goldinarjev. Za kandidate — volilo je veljalo ljudem iz ljubljanske ali gornjegrajske dieceze, pri čemer so imeli prednost škofovi sorodniki — so se mogli potegovati študentje, ki so poslušali najmanj retoriko in so bili sposobni, da v treh ali štirih letih dosežejo akademsko stopnjo. Posebej pa je dodano določilo, kako morajo obvladovati glasbo, da bodo lahko potem, ko bodo posvečeni v duhovniški stan, opravljali božjo službo (»kakor je to navada«) s potrebnim petjem.⁵⁸ Ko sta tri mesece kasneje z bratom Andrejem to volilo z do-

⁵² »In admittendis sacerdotibus ad parochias examinentur etiam in cantu, ubi vero sunt cantores, in cantu figurali ecclesiastico non misceant vanas cantilenas.« NŠAL, Form. 3, str. 253. Poglavlje o petju objavlja v celoti D. Cvetko, *Zgodovina I*, str. 342—343. Za naša izvajanja o Hrenovi prizadevnosti za glasbeno veščo duhovščino prim. tudi prav tam, str. 160 ff.

⁵³ »Ita tum nisi in cantu deinceps prodeat instructor, reicietur. Prout de omnibus nostris cantum ignorantibus, conclusum est.« (NŠAL, PP I/2, str. 229; gl. tudi D. Cvetko, *ib.*, str. 165).

⁵⁴ »Cantum nescit. Obligatur ut addiscat, et admittitur.« (NŠAL, PP I/2, str. 249).

⁵⁵ O tem poroča I. Orožen, *Das Dekanat Oberburg*, str. 43 f. Tam necitirani izvirniki se hranijo v KAL, fasc. 109/20.

⁵⁶ NŠAL, Form. 5, str. 561—563 (in 542—549).

⁵⁷ *Ib.*, str. 546—567.

⁵⁸ »... hoc additio, ut iuvenes illi praesentati etiam musicae utilem adeoque per necessariam

datnimi dva tisoč goldinarji razširila v »Fundatio Chrönniana« na dunajski univerzi, je bilo določilo glede glasbeniške usposobljenosti kandidatov še strožje: za štipendije so se mogli potegovati le »muziki in pevci«. Zakaj kdor je glasbo dotlej zanemarjal, je lahko »v svojo veliko nesrečo in sramoto« spoznal, da bi se je mogel v Ljubljani, v Kranju ali v gornjegrajskem kolegiju »marljivo in hvalevredno« privaditi.⁵⁹

Možnosti za glasbeno izobraževanje so bile torej dane. Ni dvoma, da je v Hrenovem času najpomembnejšo vlogo odigral gornjegrajski kolegij, podobno je bilo praviloma tudi z jezuitskim kolegijem v Ljubljani, a njegova glasbenozgodovinska vloga je zrasla šele v drugi polovici stoletja. Osnove v petju in drugih glasbenih veččinah so mogle dajati tudi stolna šola v Ljubljani in pomembnejše župne šole, ki so nadaljevale srednjeveško tradicijo v združevanju glasbenovzgojnega dela z glasbeno reprodukcijo. Vsekakor pa moramo tudi oba omenjena kolegija razumeti ne le kot vzgojna zavoda, marveč tudi kot vidni središči za negovanje in javno poustvarjanje glasbene umetnosti.

Najpomembnejši ukrep v prizadevanjih za pridobivanje domačega duhovniškega naraščaja in za dvig njegove izobrazbene ravni je bila preosnova in dvig gornjegrajskega učilišča v škofijsko semenišče pod imenom Collegium Marianum, kar je Tomaž Hren moral izvesti takoj po prevzemu škofije.⁶⁰ Leta 1605 je tu ustanovil poseben alumnat za duhovniške kandidate in gojencem natančno predpisal njihov delavnik, v katerem ni pozabil opozoriti na petje slovenskih cerkvenih pesmi.⁶¹ Verjetno smemo ravno s presnovo kolegija povezati tudi postavitev novih, »razkošnih« orgel v gornjegrajski s stolnici, ki so bile nared že leta 1599.⁶² V instrukcijah iz leta 1605 sodelovanje gojencev v koralnem in figuralnem petju sicer ni omenjeno, a je nedvomno, da je prav njim, ki so uživali Hrenov »titulum mensae«, bilo poverjeno glasbeno delo v kolegiju in v cerkvi. Njihovo število ni bilo natančno določeno — navadno jih je bilo osem do devet⁶³ — vsekakor pa zadostno za dostojno in v naših razmerah celo nadpovprečno glasbeno telo, namenjeno v prvi vrsti petju in tudi, kot razkrivajo že navedeni citati iz Hrenovih protokolov, instrumentalnemu muziciranju. Vodstvo takšne glasbene kapele je bilo v rokah človeka iz vrst samih gojencev in se je glede na njihovo fluktuacijo hitro menjavalo. Iz protokolnih formulacij je razvidno, da moramo vodjo gornjegrajske glasbene kapele pojmovati v pomeni standardnega »učitelja« naših župnijskih šol in ljubljanske stolnične šole, torej osebo, ki je združevala glasbeno delo s poučevanjem trivija: tako se ob nazivih, ki se nedvomno nanašajo na glasbeniške dolžnosti (*chorimagister, chori musici magister, chori director, rector musices, musicorum moderator*), pojavljajo tudi takšni, ki govore o njeni šolski dejavnosti (*scholae moderator, ludi litterarii moderator*); zadnje nam daje misliti, da je v kolegiju obstajala tudi šola nižje stopnje za dečke, ki še niso znali brati in pisati. Omenimo lahko, da je bil tudi v pomembnejših glasbenih kapelah, npr. na nadvojvodskem dvoru v Gradcu, njen vodja zadolžen za poučevanje deških pevcev v branju, pisanju in latinščini, četudi mu je včasih v tem pomagal poseben

impendant operam neforte repulsam, quandoque aut promotionis normam patiantur; sed potius ad statum ecclesiasticum promoti, officia divina (prout moris est) cantu peragere possint.« (Ib., str. 567—572).

⁵⁹ »Musicae cum primis per necessariae utilem impendant operam id qui eam ignorantes, magno suo incommodo ac probro sero tamen nimium persentiscunt, prout Labaci, Crainburgi, atque in hac nostra episcopali residentia Oberburgensi, et Collegio Mariano praeteris in idpsum (!) strenue ac laudabiliter exercentur. Nam officia divina ibidem semper in cantu fiunt, volunt ergo fundatores, ut aliorum (exceptis musicis et cantoribus) nemo ad huiusmodi stipendium suscipiatur.« (Ib., str. 550—556).

⁶⁰ Omenja ga že v poročilu papežu Pavlu V. leta 1599 (KAL, fasc. 12/3).

⁶¹ Gl. »Fundatio Alumnatu Oberburgensi 1605«, KAL, fasc. 122/9. Objavil ga je I. Orožen, *Das Dekanat Oberburg*, str. 54—59. Gl. tudi zgoraj, op. 28.

⁶² Gl. omenjeno Hrenovo poročilo papežu Pavlu V. (»In eadem Oberburgensi Ecclesia organum fieri sumptuosum, et organistam«).

⁶³ Tako sam Hren v poročilu rimski kuriji iz leta 1608, KAL, fasc. 12/5 (»pro varietate temporum et necessitate ecclesiarum, aliquin plures, aliquin pauciores«).

»praeceptor in litteris«. ⁶⁴ Takšna nadrobnost je v našem okviru pomembna zategadelj, ker kaže, da so v gornjegrajskem kolegiju kljub višjemu izobraževalnemu tipu zavoda imeli deške pevce, ki so jih mogli s pridom uporabiti za izvajanje zgornjega zbornskega glasu, diskanta. Tudi Hren nam je med drugim ohranil ime nekega slepega Jožefa Speltanusa, umrlega leta 1609, ki naj bi bil vodja tamkajšnjega deškega zbora. ⁶⁵

Prvi znani vodja gornjegrajske glasbene kapele za Tomaža Hrena je Andrej Nepokoj (Nepokaj, 1603—1604, »chorimagister«), poznejši župnik v Celju, ⁶⁶ ki ga je nasledil Janez Tekstor iz Vipave (Textor, 1605—1606, »cantor et scholae moderator« oziroma »ludi litterarii ac chori nostri musici magister«), poznejši vikar v ljubljanski stolnici. ⁶⁷ Za njima nastopi v gradivu večletna praznina, ki sta jo, kot se zdi, pokrivala med leti 1606 in 1609 Florijan Dornacher in med 1609 ter 1611 Janez Posareli. Prvega, po rodu iz Slovenske Bistrice, imenuje Hren ob posvetitvi v mašnika leta 1609 »noster . . . a triennio domesticus, familiaris et scholae Oberburgensis non admodum diligens moderator«: mesto kapelnika je moral torej prevzeti takoj po odhodu Janeza Tekstorja v Ljubljano, to je leta 1606. Za leto 1611 se kot »ludimoderator« v Gornjem gradu pojavlja Janez Posareli, čigar gornjegrajsko dobo lahko prav tako raztegnemo na čas od Dornacherjeve posvetitve v mašnika do nastopa naslednjega znanega vodje glasbenega kora, Martina Caprariusa; slednjega srečamo večkrat in vse kaže, da gre za zelo sposobnega glasbenika. Nižje redove je prejel leta 1613 (»Martin Caprarius Oberburgensis . . . alumnus domesticus, cantor et scholae moderator«), subdiakon je postal leta 1615, leta 1616 diakon in leta 1617 ga je Hren končno posvetil v mašnika. Zatem je deloval kot glasbenik v ljubljanski stolnici. Caprariusu je v Gornjem gradu sledil Jakob Starman iz Kranja (1618: »ludirector . . . et cantor«, 1619: »scholae rector, cantor«, oziroma »chori ac scholae . . . pro tempore director«), ⁶⁸ za njim je tu samo pol leta služil Kamničan Andrej Plošek (Ploshek, 1620), bakalavreus filozofije v Gradcu; naziv v protokolu ga vendar povezuje le s šolskim delom (»ludi litterarii rector«, »ludi litterarii moderator«), čeprav je kot dober pevec in instrumentalist moral sodelovati tudi v glasbeni kapeli (Hren si je zanj zapisal, da je »cantor, etiam instrumentalis« oziroma »cantor et instrumentalista bonus«). ⁶⁹ Verjetno so ga v Gornji grad poklicali le na mašniško posvetitev in za prevzem šole, dokler ne bi po odhodu Jakoba Starmana dobili novega sposobnega glasbenika. To je bil Matija Omerza (Omersa, 1621), ⁷⁰ poznejši ludimoderator v ljubljanski stolnici, čigar glasbeno delo v gornjegrajskem kolegiju se je po vsej priliki raztegnilo na dve leti (leta 1621 je bil Omerza posvečen šele v subdiakona in tedaj se je Hren odločil, »ut . . . cantor et scholae moderator sit suscipitur, atque ordinatur«), do leta 1623, ko je prišel semkaj na nadaljnje duhovniško izobraževanje vodja ljubljanske stolne kapele Jurij Arnož (Arnosh, 1623—1625, »rector musices«). Za njim se kot vodji gornjegrajske kapele imenujeta še Martin Compar (1625, »cantor et scholae hactenus moderator«; tu bržčas že leta 1622, če ga je takrat Hren napačno imel za Matijo) in Janez Rossa (1629, »ludirector«). ⁷¹

⁶⁴ Prim. H. Federhofer, *Musikplege und Musiker*, str. 26. Med 1577 in 1584 je mesto preceptorja »in litteris« zasedel Mihael Eržen (Rosen, Rasen) iz Celja (ib., str. 125).

⁶⁵ D. Cvetko, *Zgodovina I*, str. 166.

⁶⁶ Priča v NŠAL, Form. 1, str. 297—298. Imenuje ga tudi I. Orožen, ib., str. 42 (in V, str. 542).

⁶⁷ NŠAL, PP I/1; v Hrenovih protokolih se gornjegrajski glasbeniki najdejo v zvezi z ordinacijami in praviloma na več mestih. Zato nam zadostuje, da citiramo le ustrezne letnice. — Citirani Janez Tekstor je nedvomno identičen s sinom Jurija Tekstorja, ludimoderatorja v Krki na Koroškem, o katerem govori V. Steska v *Carnioli VIII* (1917), str. 254—255.

⁶⁸ Za Dornacherja gl. PP I/1, za Caprariusa in Starmana PP I/2, za Posarelija pa I. Orožen, *Das Dekanat Oberburg*, str. 55. Leta 1608 je Starman stopil v ljubljanski jezuitski kolegij.

⁶⁹ PP I/2; ob posvetitvi v mašnika (str. 248) beremo: »servavit anni dimidiati per insertitium«.

⁷⁰ Ib.; isti čas se kot »ludirector« imenuje Gašper Rizzi (Ritius) iz Gorice (ib., 1621, str. 257), za katerega se zdi, da je le izpolnil nekajmesečno praznino med Ploškom in Omerzo.

⁷¹ Za vse tri gl. ib.; ko je Arnož leta 1625 postal mašnik, je Hren zanj zapisal: »Labaci antea, postmodum hic Oberburgi scholae ac musicorum moderator« (str. 364). Za gornje-

Poleg teh ljudi se v Gornjem gradu pojavlja še veliko drugih glasbenikov, pevcev in instrumentalistov, ki jih je škof v svojih protokolih zaznamoval z ustreznimi izrazi. Med njimi jih je bilo celo nekaj odličnih muzikov, ki jih pozneje srečamo pri delu v ljubljanski stolnici, npr. Baltazar Wurtzer (Burtzer, med 1614 in 1616) in Janez Planina (med 1621 in 1624), o katerih izjemni glasbeni nadarjenosti govori dejstvo, da sta pred prihodom v Gornji grad delovala v kapeli nadvojvode Ferdinanda v Gradcu, pa Martin Proj (Proy, 1618), Jurij Funtek (Funtik, Funteck, 1619—1620) in Martin Šerkelj (Sherkel, 1620), ki so se kot učitelji in pevci izkazali v ljubljanski stolni kapeli. Njihove formulacije v protokolu pa ne dajo misliti, da so v Gornjem gradu delovali kot kapelniki. Hren jih je dal tjakaj poklicati verjetno le zato, da bi bili v pomoč pri delovanju glasbene kapele in bi s svojimi zmožnostmi prispevali k višji ravni glasbenega poustvarjanja v njegovi rezidenci, čeravno jim hkrati ni naložil tudi vodstvenih opravil. — S takšno delovno strukturo, s takšno usmeritvijo glasbenega dela, ki ga je na eni strani uravnavalo škofovo prizadevanje za glasbeno izobraženim kadrom in na drugi njegova skrb, da bi imel ob sebi svojemu knežjemu položaju primerno in tudi ustrezno oskrbovano glasbeno kapelo, je gornjegrajski kolegij postal vsega upoštevanja vredno žarišče glasbene umetnosti tega časa na Slovenskem. Njegov glasbeni repertorij, ki ga razkriva gornjegrajska zapuščina v Ljubljani — namenili smo mu posebno obravnavo — je bil zahteven in po kompozicijski sestavi na zavidljivi mednarodni ravni. Ni dvoma, da je z glasbenim prakticiranjem postal neločljiva sestavina glasbene razgledanosti slehernega gornjegrajskega alumna. Četudi posvečeni v duhovnike, so se mnogi gornjegrajski študenti še v poznejšem poklicu ukvarjali z glasbeno dejavnostjo, še več pa jih je seveda bilo takšnih, ki so se morali posvetiti duhovniškemu in cerkvenoupravnemu delu po različnih concih Slovenije. Tudi njim je v kolegiju pridobljena glasbena izobrazba koristila, saj so mogli vsaj posredno bdeti nad glasbeno ravni v cerkvah in tudi prispevati k širjenju in utrjevanju splošne glasbene kulture v svojem kraju.

Omenili smo že, da so mnoge personalne niti povezovale glasbeno kapelo ljubljanske stolnice z gornjegrajskim kolegijem. Lahko si predstavljamo, da je po kakovosti kadrovske zasedbe mogla tekmovati z gornjegrajsko glasbeno kapelo, kar pa se tudi brez tega zdi samo po sebi umevno, saj je morala skrbeti za obredje v cerkvi s škofijsko stolico. Važna poteza pa jo vendar loči od njene gornjegrajske vrstnice: imela je poklicno naravo in je tudi v svojem ožjem jedru zajemala ne le iz vrst duhovnikov, ampak tudi laičnih glasbenikov. To ji je med drugim načeloma zagotavljalo bolj stanoviten potek dela, ki so ga zahtevali od vsake posebej dotirane poklicne glasbene ustanove.

Ob nastopu Tomaža Hrena je delo ljubljanske stolne šole in njene glasbene kapele krojila podobna usoda kot v glavnini 16. stoletja. Tedaj so jo prizadele celo neke nepredvidene okoliščine: ko so pri jezuitih začeli z malo šolo, je za stolniško šolo zmanjkalo učencev — po pedagoški plati pač ni mogla tekmovati z njimi — in s tem je zmanjkalo tudi pevcev za glasbeno kapelo. Zato se je Hren, sklicujoč se na želje ustanoviteljev ljubljanskega jezuitskega kolegija, leta 1604 obrnil na jezuitskega generala v Rimu, da bi kolegijem rektorju ukazal, naj njegovi patri vendar pridejo v stolnico na pomoč pri poučevanju dečkov; ti so cerkvi potrebni zato, da bi se »božja služba s petjem večernic, maš, v procesijah in pogrebnih sprevodih ter ob drugem obredju« opravljala še naprej v skladu s starimi določili. Tudi kanoniki vse češče mrmrajo, ker ni šolnikov in ker petje propada.⁷² Dopustil je, da imajo jezuiti na šoli vso oblast, da lahko celo jemljejo zmožne učence na kolegij v nadaljnji pouk, samo da ne bi trpela šola pri sv. Nikolaju, »njen glasbeni študij in znanje v petju, brez katerega nobena cerkev ne more shajati«.⁷³ Ta neljubi spor z jezuiti razkriva, da je bila za

grajske glasbenike prim. tudi D. Cvetko, *ib.*, str. 166.

⁷² Osnutek pisma, datiran z 20. julijem 1604, v NŠAL, fasc. 4/14 s. Prim. tudi D. Cvetko, *ib.*, str. 168.

⁷³ »S. Nicolai schola et in ea musices studium ac canendi scientia, sine qua Ecclesia Dei

škofa poglavitna naloga stolne šole še vedno oskrbovanje cerkve z glasbo, in to se mu je zdelo tako odločujoče, da je bil celo pripravljen napraviti kompromis. — Glasbeno delo v stolnici je torej še vedno imelo tradicionalni šolski okvir. Kot kažejo neka določila stolnega kapitlja iz leta 1611, se ni spremenila niti struktura glasbeniških mest. Tega leta je moral kapitelj v posebnih točkah opomniti dekana na njegovo osnovno nalogo, na nadzor nad stolniškimi osebjem, ki so ga sestavljali vikarji, leviti, glasbeniki in zakristan, to je ljudje, ki so tako ali drugače oskrbovali obredje v cerkvi.⁷⁴ Iz teh točk lahko sklepamo tudi na stolniško glasbeno sestavo: glasbena kapela je tako kot v 16. stoletju imela tri nastavljene glasbenike, učitelja (kapitelj ga ob tej priložnosti imenuje »cantor sive ludimoderator«), organista in učiteljevega pomočnika (»succentor«). Prvega je nastavljal škof po nasvetu kapitlja in z njegovo vednostjo, drugega pa je sprejemal kapitelj z vednostjo škofa in mu dajal polno kanoniško vzdrževalnino. (To določilo je veljalo še od odredbe kralja Ferdinanda leta 1538.) Tako je imel organist z osemdeset goldinarji rednega letnega plačila, ki ga izkazujejo kapiteljske računske knjige,⁷⁵ ugledno mesto med stolnimi kanoniki. Za vzdrževanje sukcentorja pa je moral slej ko prej skrbeti vodja kapele.

V prvem in drugem desetletju Hrenovega škofovanja je ljubljansko stolno kapelo vodil Matija Kolar (Collar), verjetno identičen z učiteljem istega imena, ki je v letih 1591 in 1594, ko se v krstnih maticah pojavlja kot oče, skrbel za glasbo v ljubljanski križevniški cerkvi;⁷⁶ kot stolničnega ludirektorja ga imenuje Hren v svojih protokolih leta 1606, 1608, ko je posvetil njegovega sina Jurija v diakona, in 1611.⁷⁷ V letih 1612 in 1613 je posel stolničnega ludimoderatorja opravljal Lenart Marius, bakalavreus filozofije, za katerega vemo po njegovih vlogah na magistrat za plačilo in podporo:⁷⁸ leta 1612 je prosil, naj mu nakažejo denar »za opravilo, ki ga je imel v cerkvi v čast mestnega sodnika« in pri katerem so sodelovali tudi pevci — prejkone gre za slovesni obred ob izvolitvi novega mestnega sodnika — leta 1613 pa se je na magistrat obrnil s prošnjo za podporo, ki jo je utemeljil med drugim s tem, da mora plačevati še kantorja (tj. sukcentorja) in da mu mnogo postranskega zaslужka jemljejo razni učenci, ki sami skrbe za sestavljanje figuralnega zbora. Približno isti čas je za stolničnimi orglami sedel organist Janez Filling (Fillinger, najkasneje od leta 1604 do 1615, ko je bil že pokojen).⁷⁹ Sukcentorji so se menjavali hitreje: Gašper Herbst (Hörbst, 1606), Janez Novak (1606—1609),⁸⁰ Jeremija Peinauer (1610), znan zopet po svoji prošnji na ljubljanski magistrat za podporo,⁸¹ in Matevž Fux (1613);⁸² Herbst in Novak sta bila klerika in bivša gornjegrajska alumna. Leta 1615 je stolno kapelo vodil Caharija Murmayr,⁸³ v tem času omenjen tudi kot oče v krstnih maticah.⁸⁴ Pri delu se po vsej priliki ni izjemno izkazal.

essere non potuit.« Ib. Podobno pismo je Hren poslal v Rim tudi komisarju Jakobu Serra (gl. KAL, fasc. 89/4).

⁷⁴ Gl. KAL, kapiteljske seje, 11. junij 1611.

⁷⁵ Za primerjavo navedimo, da je graški nadvojvodski organist leta 1596 dobil 240 goldinarjev plačila (H. Federhofer, *ib.*, str. 266), leta 1619 pa 360 goldinarjev (pomožna organista pa vsak po 264 goldinarjev, *ib.*, str. 271).

⁷⁶ Prim. A. Koblar, *Ljubljancani 17. stoletja*, IMK X (1900), str. 204. Koblar ga imenuje organista, v krstni matici pa je zapisan kot »ludirector« (prim. tudi A. Rijavec, *Glasbeno delo*, str. 10 in 166).

⁷⁷ NŠAL, PP I/1, str. 136, 209 (tu imenovan kot Nikolaj) in 317.

⁷⁸ Gl. J. Gruden, *Šola pri sv. Nikolaju in ljubljansko nižje šolstvo po reformacijski dobi*, Carniola VI (1915), str. 1—21, str. 6 f; tudi D. Cvetko, *ib.*, str. 173.

⁷⁹ KAL, fasc. 288/1, računske knjige za leto 1604, 1613 in 1615 (»Herrn Villing selligen organisten«). Tu se izdatki za stolnične glasbenike redno beležijo, vendar pa so le izjemoma povezani s konkretnim imenom.

⁸⁰ Za Herbst a gl. NŠAL, PP I/1, str. 136, za Novaka *ib.*, str. 268 (1609: »trium annorum Labaci ad S. Nicolaum cooperator et succentor in scholis«).

⁸¹ Gl. J. Gruden, *ib.*; potrjuje ga kapiteljski račun (KAL, fasc. 288/1, 1610: »Jeremiae succentori«).

⁸² KAL, fasc. 288/1, 1613 (»Mathes Fux untermaister bey St. Nicol«).

⁸³ *ib.*, 1615 (»Dem Schuelmaister Zachariasen Murmayr«).

⁸⁴ A. Koblar, *ib.*, str. 212 (ima ga zopet za organista, tako tudi D. Cvetko, *ib.*).

28. novembra 1615 so kanoniki na seji razpravljali o tem, ali naj ga odpuste ali pa mu dajo možnost, da se poboljša — v čem, ni sporočeno.⁸⁵ 15. aprila 1616 je stolniški ludimoderator zopet prišel na dnevni red kapiteljske seje in tedaj je bilo rečeno, naj bi svoje mesto prepustil lastnemu pomočniku.⁸⁶ V stolnici so ga verjetno še nekaj časa morali trpeti, dokler niso za novega stolniškega ludimoderatorja pridobili dotedanjega vodjo gornjegrajske glasbene kapele Martina Caprarius. Ob svojih primicijah — v mašnika je bil posvečen marca 1617 — je Caprarius že zasedal novo delovno mesto,⁸⁷ na katerem mu lahko sledimo še nadaljnji dve leti do njegove smrti.⁸⁸ Kapiteljska računska knjiga navaja za leto 1620 že drugega pevovodjo, Martina Proja, ki ga je dve leti pred tem Hren pohvalil kot dobrega pevca (bil je tudi iz ugledne kranjske sodniške družine),⁸⁹ vendar z njim v stolnici niso bili zadovoljni in so ga oktobra 1621 odstavili.⁹⁰ Na njegovo mesto je prišel Jurij Arnož, s katerim tudi ni bilo dosti več sreče, zakaj Hren ga je že konec leta 1622 na veliko nejevoljo kapitlja poklical v Gornji grad.⁹¹ Škof se je ljubljanskim kanonikom oddolžil s tem, da jim je v zameno poslal gornjegrajskega pevovodjo Matija Omerzo (v Ljubljani omenjen v letih 1625 in 1626).⁹² Pod Hrenom sta stolno kapelo vodila še Filip Jakob Iden (Ithenus, nastopil oktobra 1627)⁹³ ter končno Valentin Pistorius (od leta 1628 dalje), ki je pred tem v stolnici pet let opravljal dolžnosti sukcentorja.

Za Janezom Fillingom so v ljubljanski stolnici v tem času igrali trije organisti, od katerih sta dva, kot kaže, kanonike celo v zadostni meri zadovoljila. To sta bila Volbenk Oberegger (Oberecker, vsaj od 1618 do začetka 1624)⁹⁴ in Mihael Sušnik (Shushnik, od julija 1627 do 1633),⁹⁵ medtem ko se Matija Schallacher, omenjen tam leta 1626, v tej službi ni mogel kdovekaj izkazati.⁹⁶ Med sukcentorji

⁸⁵ KAL, kap. seje (»De scholae moderatore mutando vel emendando«).

⁸⁶ KAL, kap. seje (»... ut bonum habeat ac sibi quaerat succentorem sequi.«).

⁸⁷ J. Gruden, *ib.*, str. 10.

⁸⁸ KAL, fasc. 122/4 (pobotnica z 11. febr. 1618: »Schulmaister Merten Khaprarius«) in KAL, fasc. 290/1 (dvoje pobotnic iz 1618 in 1619: »Martinus Caprarius Ludirector«).

⁸⁹ NŠAL, PP I/2, str. 20.

⁹⁰ KAL, kap. seje, 8. okt. 1621 (»Martinus Proy: ludirector heteroclitus depositus«).

⁹¹ *ib.*, 18. dec. 1622 (»Georgius Arnosh scholae praefectus paulo post nequiter aufugit«). Za njegova namestnika sta bila predlagana Caharija Murmayr in neki »tubicenista Gallus Hänsel«; ta je morda tisti »Hans du Lion«, ki je enkrat aprila 1620 sodeloval v cerkvi pri petju in instrumentalni glasbi in se nato obrnil na škofa za žito (KAL, fasc. 115/7).

⁹² *ib.*, seji z dne 5. dec. 1625 in 16. apr. 1626. — Kapiteljske seje teh let razkrivajo, da med stolniškimi oficialiji niso vladali zdravi in prijateljski odnosi. Prihajalo je do medsebojnega obračunavanja. Po škofijski sinodi leta 1621 je Jurija Funtka doletela najstrožja kazen, popolna izključitev iz dieceze. Med 1625 in 1626 se je s škandali odlikoval zlasti Baltazar Wurzer. Zdi se, da je bil glavni vzrok za to v nenaklonjenosti generalnega vikarja Adama Sontnerja do glasbenikov in do vseh, ki so kakorkoli uživali Hrenovo podporo. (Ne smemo pozabiti, da je stolničnega pevovodjo nastavljal Hren sam, medtem ko je nadzorstvo nad glabenim korom imel stolni dekan.) 16. aprila 1626 so stolniški glasbeniki obljubili kanonikom, da se bodo poboljšali. Ob tej priložnosti se imenujejo Matija Omerza kot ludimoderator, Valentin Pistorius kot sukcentor (»similiter sevir volunt sed moniti de suis defectibus«) ter organist Matija Schallacher (»will auch vleyssig dienen und seine defectus emendieren«). Zanimiva je tudi omemba iz leta 1622, da pri zakristanu Adamu prepevajo italijanske popevke (»Clamores fieri maiores apud Adamum etiam cantari italicos cantus, spagnoletici«).

⁹³ Njegova obligacija v KAL, fasc. 38/6.

⁹⁴ KAL, fasc. 290/1 in 89/1 (pobotnici, 1618 in 1624), A. Koblar, *ib.*, str. 213 (krstne matice, 1619 in 1620). Za njegovega naslednika se je že 10. maja 1623 (zaman) ponudil neki Janez Presečnik (NŠAL, fasc. 4/26; gl. o tem D. Cvetko, *Zgodovina I*, str. 174), za katerega vemo, da je leta 1627 orglal v Gornjem gradu (H. Federhofer, *Unbekannte Dokumente zur Lebensgeschichte von Isaac Posch*, *Acta musicologica XXXIV/1962*, str. 78, op. 2, iz nam nedostopnega gornjegrajskega arhiva v Gradcu). Iz kapiteljskih sej 1621—1658, fol. 13 v, je razvidno, da je bil Oberegger aprila 1624 že med pokojnimi, začasno pa je za orgle sedel vikar Andrej Plošek.

⁹⁵ KAL, kapiteljske seje 1621—1658, fol. 27, 39 v in 51, ter KAL 288/1, obračunske knjige 1630—1634 (za leto nazaj).

⁹⁶ KAL, kapiteljske seje 1603—1628, 29. febr. in 16. apr. 1626 (gl. zgoraj op. 92). Ima ga tudi A. Koblar, *ib.*, str. 224 (v krstnih maticah 1632), kar pa se ne more nanašati na aktualno stanje.

pa so se zvrstili Peter Ocepek (1617) in Janez Planina (1618—1621),⁹⁷ oba stolniška levita in pozneje vikarja, pa Valentin Pistorius (1621—1628; leta 1623 so ga izrecno namenili za poučevanje figuralne glasbe)⁹⁸ in Marko Vicarin (Vicari, 1628 do 1629),⁹⁹ katerega osnovno opravilo so bili posli stolniškega vikarja. — Podoba glasbeniške strukture ljubljanske stolnice, kakor nam jo razkriva arhivsko gradivo, z imeni organistov, pevovodij in njihovih pomočnikov, vsekakor ni izčrpana. Že v dosedanjih omembah smo mogli opazovati, kako se je sukcentorsko mesto povezovalo s stolniško nižjo duhovščino, z mestom vikarja ali celo levita, najnižjega stolniškega duhovnika; pri tem pa moramo opozoriti na dejstvo, da so se med stolniškimi leviti in vikarji tudi sicer pojavljali glasbeno izobraženi absolventi gornjegrajskega kolegija. Za Janeza Plehana, ki je po pevovodski službi v ljubljanski stolnici (1597) študiral v Gornjem gradu (leta 1600 je prevzel vse tri višje redove) in postal stolniški vikar, vemo, da je za rabo stolnega kora prepisoval note.¹⁰⁰ Med kapiteljskimi izdatki je več mest, ki dajo misliti na to, da so se vikarji po potrebi udeleževali petja skupaj s pevovodjem in njegovimi muziki.¹⁰¹ Med znanimi stolničnimi vikarji in leviti so bili izraziti glasbeniki Janez Tekstor, Gašper Herbst, Florijan Dornacher, Janez Planina, Baltazar Wurtzer (Planina in Wurtzer sta postala kanonika in Planino je škof še leta 1629, ko je ta priporočil sukcentorja Marka Vicarrija za posvetitev v subdiakona, imel za »muzika«¹⁰²), Jurij Arnož in sam Marko Vicari (1630—1631). V stolnici sta bila redno nastavljena po dva levita in dva vikarja, zatorej so za slovesnejše priložnosti mogli zbrati pet do šest odraslih pevcev. Tem moramo prišteti še deške pevce, diskantiste, za katere je skrbel učitelj in jih zato v arhivskem gradivu praviloma ne najdemo. Po novem letu 1622 so bili trije, in sicer mladi Vicari (Vicarin), Ingenuin Pilkho in Mihael Sušnik (Shusnik); zanje vemo po prošnji, ki so jo 3. januarja tega leta poslali škofu Hrenu za obleko in hrano.¹⁰³ Lastnih instrumentalistov ljubljanska stolnica ni imela. Četudi so stolnični glasbeniki obvladovali ne samo en instrument, je bila njihova vloga pri obredju zaradi njihovega majhnega števila načeloma omejena na petje in orgljanje. (Tudi Carcanov vizitacijski odlok za stolnico iz leta 1621 predvideva le petje in orgljanje.) Tisti primeri praznične glasbe, ki jih srečujemo v Hrenovih zapiskih in ki se povezujejo s trobili in pavkami, pa pomenijo le slovesne izjeme, ki segajo preko redne sestave stolne glasbene kapele. V takšnih primerih lahko mislimo na združevanje ljubljanskih in gornjegrajskih glasbenikov, a tudi glasbenikov drugih ljubljanskih cerkva in ne nazadnje na najem mestnih in deželnih muzikov. Mestni piskači so ob redkih, vendar rednih praznikih igrali tudi v stolnici: to je bilo za vnebohod, za dan posvetitve cerkve in za stolničnega zaščitnika Miklavža. Za to so iz kapiteljske blagajne prejemali stalno nagrado, včasih pa še izredno podporo, kot npr. leta 1608, ko so se jim zaradi razglasitve žalovanja za umrlo nadvojvodinjo dohodki silno zmanjšali.¹⁰⁴ Z denarnimi podporami se jih je spominjal tudi škof Hren.¹⁰⁵ Včasih so v stolnici gostili tudi posamezne zunanje glasbenike, tako leta 1607 Jurico »trobentača« iz Novega mesta, leta 1620 dva

⁹⁷ Za Ocepka gl. NŠAL, PP I/2, str. 189 (1617) in 206 (1618): »egit aliquandiu succentorem in schola St. Nicolai, postea levitam«, za Planino ib., str. 265 (1621): »ultra triennium, nec non scholae S. Nicolai succentor«.

⁹⁸ KAL, kap. seje 1603—1628, 30. marec 1623 (»Valentinus in figurali, senior in choralis cantu et scholae praecipit« — »senior« se v tem primeru verjetno nanaša na vikarja seniorja, ki je bržčas moral zapolniti vrzel v šolniškem mestu).

⁹⁹ NŠAL, PP I/2, str. 431.

¹⁰⁰ KAL, fasc. 288/1 (izdatek 1603: »Herrn Hannsen Plechan umb das er etliche responsoria samt psalmen, Venite exultemus, hat abnotiert und einpinden lassen...«).

¹⁰¹ Npr. ib., 27. maja 1604, za Miklavževo 1607, 29. dec. 1613. Gl. tudi podobno suplikacijo vikarjev in levitov skupaj z glasbeniki v KAL, fasc. 89/1 (1624).

¹⁰² NŠAL, PP I/2, str. 431.

¹⁰³ KAL, fasc. 38/5.

¹⁰⁴ KAL, fasc. 288/1 (1608).

¹⁰⁵ Npr. 2. febr. 1626 (MHVK XVII, 1862, str. 104).

»cesarska muzika« in še nekega Hansa iz Lyona ter leta 1624 nekega Georga Schwarza, ki bi utegnil biti isti kot deželni trobentač Jurij Schwarz.¹⁰⁶

Za glasbeno življenje v Ljubljani so torej poleg stolniških glasbenikov skrbeli tudi drugi ljudje. Marsikatero njihove zunanje manifestacije imajo splošno vrednost in se ne navezujejo izrecno na dispozicije obdobja, ki mu posvečamo to poglavje. Izhajajo bolj iz stalnih družbenih in kulturnih normativov mesta, kakršnim je podlegala tudi Ljubljana. Tako je nedvomno z mestnimi in deželnimi glasbeniki, katerih delovna praksa se je bila že izoblikovala in se je v 17. stoletju vsekoli nadaljevala. Njihov delokrog se je delil na privatno območje aristokracije in premožnejših meščanov ter na sodelovanje v javnih dogodkih mesta in dežele. Med takšne dogodke šteje tudi izvedba Te Deuma ob raznih svečanih priložnostih, tudi leta 1616, ko je Ljubljano obiskal nadvojvoda Ferdinand, ki se je vračal v Gradec po beneški vojni.¹⁰⁷ Med posebne, v protireformacijskih momentih pogojene prireditve pa sodijo procesije, ki se navezujejo na razvoj glasbenogledališkega poustvarjanja baroka in je zato zanje prikladnejše, če jih obravnavamo pozneje, tako kot mestne in deželne muzike.

V obdobju protireformacije je nove vidike glasbenega dela odprlo tudi ustanavljanje jezuitskih kolegijev s specifično, iz mednarodne organizacije reda izhajajočo delovno strukturo. Glasbenozgodovinski pomen jezuitskega kolegija v Ljubljani, pravno ustanovljenega leta 1597, se otipljivo razkriva šele v vzponu 17. stoletja, v desetletjih Hrenovega vladanja pa se kažejo za to prepotrebni začetki. Omenili smo delovanje patra Janeza Čandka v realizaciji Hrenove pesmarice; slovenska pesem je bila tačas v kolegiju pogosta, zlasti ob božiču, in tedaj so se gojenci poskusili tudi v večglasnem petju, tako vsaj leta 1606.¹⁰⁸ Večglasno petje, bržkone s sodelovanjem instrumentov, se je glasilo tudi takrat, ko so dijaki obiskali kolegijsko rezidenco v pleterskem samostanu.¹⁰⁹ Ljubljanski kolegij je imel številne dobrotnike, ki so ga bogatili s premičninami in nepremičninami ter skrbeli za štipendijske ustanove revnim dijakom. Redno organizovsko mesto v kolegiju in v cerkvi sv. Jakoba je omogočil Nikolaj Čandek, kvestor nadvojvode Ferdinanda za deželo Štajersko, z volilom tisoč goldinarjev,¹¹⁰ za primerne instrumente pa se je zavzel stiški opat Jakob Reinprecht: leta 1610 je kolegiju kupil manjše prenosne orgle, imenovane regal, leta 1626 pa so po njegovi smrti, če smemo tako razumeti pisano sporočilo, iz njegovih sredstev postavili nove velike orgle v cerkvi.¹¹¹ Druge manjše orgle je kolegiju oskrbel leta 1616 tudi komendator križnikov v Ljubljani Markvard.¹¹² To prvo, utrjevalno obdobje jezuitskega reda na Slovenskem je zastavilo tudi razvoj gledališke dejavnosti, ki se je skozi 17. stoletje vse odločneje uveljavila v povezovanju glasbenega poustvarjanja z odrskim uprizarjanjem.

¹⁰⁶ KAL, fasc. 288/1 (1607, 1620) ter cit. suplikacija v fasc. 89/1 (1624). Za Hansa iz Lyona prim. zgoraj, op. 91, za Jurico in Schwarza A. Rijavca v MZ III (1967), str. 37.

¹⁰⁷ Poročilo o tem obisku nam je ohranil Hren v NŠAL, PP I/2, str. 161.

¹⁰⁸ Gl. *Historia annua Collegii Lab. Soc. Jesu*, rokopis v AS, 180 r, str. 22, 50, 53 itd. Za leto 1606 je sporočeno: »Venusta carminum slavivorum recitatione & cantuum varietate nec non symphonia musica infantem Christum pueri in die Natalis Domini concelebrarunt« (ib., str. 50). Ponovno preverjanje mesta, ki naj bi govorilo o slovenskem petju ob posvetitvi cerkve sv. Jakoba leta 1615 (gl. npr. avtorjeve *Tokove*, str. 38), je pokazalo, da gre slej ko prej za slovensko pridigo (v istem viru, ib., 180 r; besedico »canticum« je namreč mogoče pravilneje brati kot »canticum«).

¹⁰⁹ Gl. ib., str. 68 (»cantantibus suis symphoniaciis«). Vendar je termin »symphonia« še vedno nejasen, kajti mogel je pomeniti tudi čisto instrumentalno glasbo (takšne so npr. Viadanove »Sinfonie«, ki jih navaja tudi ljubljanski inventarij muzikalij iz leta 1620). V jezuitskem gradivu srečamo termin v takšni zvezi leta 1640 (*Historia annua*, str. 166 f, »symphonia magna«).

¹¹⁰ Gl. *Historia seminarii Labacensis*, rkp. v NUK, ms. 156, fol. 12. Kar sem o Nikolaju Čandku zapisal v članku o Janezu Krstniku Dolarju (*Kronika XX*, 1972, str. 82), je grob lapsus.

¹¹¹ *Historia annua*, str. 68 in 119.

¹¹² Gl. tudi A. Koblarja v *Izobraževalni knjižnici III*, Kranj 1914, str. 39.

Poleg stolnice in jezuitov je bila v Ljubljani vsaj še ena pomembnejša šolska institucija, ki ji upravičeno smemo prisoditi določeno vlogo v glasbenem življenju mesta. To je bila šola nemškega viteškega reda v Križankah. Njeni pevci so leta 1598 sodelovali v slavnostih, ko je Hren v nekdanji protestantski špitalski cerkvi sv. Elizabete prvič bral mašo, in tedaj se je škof o njih izrazil zelo pohvalno.¹¹³ Kot smo že zapisali, je križevniške pevce v letih 1591 in 1594 vodil Matija Kolar, za leto 1611 pa je kot ludirektor v nemški cerkvi znan Gregor Vidmar.¹¹⁴

¹¹³ A. Rijavec, **Glasbeno delo**, str. 10.

¹¹⁴ A. Koblar, **Ljubljančani 17. stoletja**, str. 234.

II. Gornjegrajska glasbena zbirka in inventarij ljubljanskega stolnega kora iz leta 1620

V času, ko je ljubljansko škofovsko stolico zasedel Tomaž Hren, je bilo glasbeno ustvarjanje Srednje Evrope v znamenju razkroja tistega vodilnega pojava evropske glasbene renesanse, ki ga pogosto poimenujemo z ne docela ustreznim pojmom »nizozemske polifonije«. Leta 1594 je zatisnil oči bavarski dvorni kapelnik Orlando di Lasso. Četudi je Lasso kot srednja evropska glasbena osebnost druge polovice 16. stoletja združeval širok spekter kompozicijskih večšin glasbenega kozmopolita — življenjska usoda ga je namreč tako kot marsikaterega njegovega belgijskega rojaka popeljala najprej v Italijo in šele zatem zopet nazaj na sever — mu pripada predvsem pomen zadnjega stebra v poldrugo stoletje dolgem razvoju »nizozemske polifonije«. Razumljivo je, da je bil njegov umetnostni vpliv močan, da je izoblikoval širok krog učencev in naslednikov, in po njegovi smrti je München še nekaj časa ostal ne le važno srednjeevropsko glasbeno središče, marveč tudi odporna postojanka »nizozemskega« glasbenega izražanja. Drugo, zaradi kulturnopolitičnega pomena še važnejše zatočišče nizozemskih glasbenikov v Srednji Evropi je bil nemški cesarski dvor s svojo dvorno kapelo na Dunaju oziroma v Pragi: mesto cesarskega dvornega kapelnika se je po ugledu kosalo z vodstvom papeške Sikstinske kapele v Rimu. V tem času ga je zasedal Lassov sodeželan Philippus de Monte (umrl leta 1603), ki je imel ob sebi vrsto kompozicijsko uspešnih rojakov in z njimi nadaljeval dediščino, ki jo je zapustilo Lassovo delo.

Druga polovica 16. stoletja se v evropski glasbeni umetnosti kakopak ni izneverila in se tudi ni mogla izneveriti veliki nizozemski tradiciji, vendar bi bilo napačno v njej iskati le takšno enostransko slogovno usmeritev. Razvoj domače italijanske glasbe je pustil sledove tudi v mednarodni sferi, če smemo pri tem opozoriti na krepitev homofonije in na iskanje zvočnih učinkov v večzborju. Tudi uspešna rast subjektivno pretanjenega madrigala, ki je postal preskusni kamen slehernega v Italiji izšolanega glasbenika, in ne nazadnje prodor poljudnih in lahkotnih italijanskih canzonett in villanell, sta pustila v glasbenem ustvarjanju Srednje Evrope določeno, dotedanjo homogenost muzikalnega izražanja razkrajaajočo plast. Prave moči za slogovni premik v barok pa ta ustvarjalnost ni imela. Literarno-glasbene predstavnice konvencije, ki jih je posredoval klasični humanizem, razkrojenost glasbene forme, artizem v prepletanju in izrabljanju posameznih komponent glasbenega stavka, ki je priznana lastnost vseh zadnjih stopenj posameznih umetnostnih obdobj — vse to se je izražalo v značilni razslojenosti glasbe, ki kaže mnoge vzporednosti s splošno kulturno in umetnostno smerjo evropskega manierizma tega časa. Ne preseneča nas, da je ravno praškemu dvoru odljudnega čudaka Rudolfa II. (1576—1612), ki ni okoli sebe zbiral le vodilnih likovnih in literarnih manieristov svojega časa, marveč tudi alkimiste, astrologe in podobne kuriozne osebe, pripadla vloga zadnjega pomembnega čuvarja tako pogojenega glasbenega »manierizma«.¹

Drugačna je bila podoba našim deželam bližnjega in za nas pomembnejšega notranjeavstrijskega dvora v Gradcu, ki ga je v Hrenovem času vzdrževal nadvojvoda Ferdinand (1596—1619), poznejši cesar Ferdinand II.² Gospodarske in kulturne zveze z jugom, ne le zaradi nadvojvodovih protireformacijskih prizadevanj, so omogočile Gradcu in podrejenim deželam tesen umetnostni stik z Italijo. Graški dvor je že pod nadvojvodo Karlom (1564—1590) pritegnil med vodilne glasbenike poleg Nizozemcev tudi Italijane: Annibale Padovano, prej organist v Sv. Marku v Benetkah, se leta 1567 v Gradcu imenuje kot »obrister musicus« instrumentalistov in leta 1574 že kot vodja kapele. Leta 1581 mu je

¹ Temeljno delo o cesarski dvorni kapeli tega časa ostaja A. Smijers, *Die kaiserliche Hofmusikkapelle von 1543—1619*, Studien zur Musikwissenschaft VI—IX (1919—1922).

² Monografijo o graški nadvojvodski kapeli podaja H. Federhofer, *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof*, Mainz 1967.

na tem mestu sledil Benečan Simone Gatto. Ob Karlovi smrti leta 1590 je dvorna kapela imela že krepak delež italijanskih glasbenikov, med katerimi sta bila tudi oba organista, Francesco Rovigo in Annibale Perini, pod Ferdinandom pa se je do vodje kapele povzpел Pietro Antonio Bianco. — Nenehne zveze nadvojvodske kapele z Italijo in njeno stalno oplojevanje z italijanskimi glasbeniki so Gradcu lajšale spremljanje italijanskih razvojnih novosti. Motili bi se seveda, če bi v graških Italijanih videli ustvarjalce velikega formata; njihov glasbeno-umetnostni pomen je znatno manjši od dela marsikaterega njihovega nizozemskega sodobnika, da ne omenimo tako velikih osebnosti, kot sta bila Orlando di Lasso ali Philippus de Monte. V Gradcu pa so ustvarili vsega upoštevanja vredno italijansko podružnico, ki je že v prvem desetletju novega stoletja sprejela prve razvojne dosežke baroka. Njen manifestativni prispevek k evropskemu dogajanju je izšel nekoliko pozneje: to je bila zbirka zgodnjebaročnih koncertantnih motetov z generalnim basom, imenovana *Parnassus musicus Ferdinandaeus*, ki jo je leta 1615 v Benetkah izdal dvorni pevec Giovanni Battista Bonometti.³ Kajti pravo prizorišče dogajanja je bila slej ko prej Italija, tu je prišlo do tistih kompozicijskih prizadevanj, ki so se izkazala v zastavljanju, izpeljevanju in utrjevanju baročnega glasbenega izraza. Posebno rodovitna tla za presnovanje cerkvene glasbe so dajale Benetke. Tu je že v prvi polovici 16. stoletja prišlo do večzborja, ki samo po sebi sicer še ni pomenilo premika v barok, je pa z izkoriščanjem slikovite zvočnosti v nasprotnem postavljanju dveh ali več zborov nakazalo nove muzikalne razsežnosti, ki so jih skladatelji ob iztekanju stoletja znali že s pridom izrabiti. Med njimi sta se izkazala zlasti Andrea Gabrieli (ok. 1510—1586) in njegov nečak Giovanni (1557—1612), oba organista pri Sv. Marku v Benetkah, ki je tedaj postal hram baročnih glasbenih novosti. Spremembe so se pojavile na več ravneh, v razdruževanju izvajalskega telesa v samostojne vokalne in instrumentalne skupine, v vpeljevanju drznih kromatičnih postopov in intenziviranju harmonske izrazne lestvice, ne na koncu v pritegovanju solističnega pevskega glasu in orgel. Čisti instrumentalni glasbi je tedaj tudi v cerkvi pripadlo enakovredno mesto kot vokalni, instrumenti so se začeli predpisovati, postali so »obligatni«, kar je začrtalo pot baročni instrumentalni glasbi. Med deli obeh Gabrielijev kaže opozoriti na njuno skupno zbirko *Concerti di Andrea et di Giovanni Gabrieli . . . per voci et stromenti* (1587), v kateri so kompozicije, vokalni moteti, še brez predpisanih instrumentov — ti so igrali z glasovi »colla parte«, njihova izbira pa je bila svobodna —, in na Giovannijev tisk *Sacrae Symphoniae* (1597), ki mu je drugi del z istim naslovom sledil šele po skladateljevi smrti leta 1615. Že prve Giovannijeve *Sacrae Symphoniae* vsebujejo predpisan instrumentarij. Ob vokalne kompozicije in latinske motete stopa vrsta samostojnih instrumentalnih skladb, canzon in sonat, ki jim moramo v razvoju zvrsti posvetiti vso pozornost.

Na področju posvetne glasbe je madrigal doživljal podobno usodo kot cerkvena glasba, le da je bil ujet v bolj subjektivne, komorne okvire. Usodnejši pa so bili poskusi na področju gledališke glasbe. V krogu florentinskih aristokratov Bardi-ja in Corsija je leta 1594, v smrtnem letu Orlanda di Lassa in Giovannija Pierluigija Palestrine, prišlo do izvedbe prve opere v evropski zgodovini. Opera se sicer ni ohranila, vendar je mogoče iz ponovnih florentinskih poskusov iz leta 1600 izluščiti njen glavni razvojni prispevek: to je poleg gledališkega okvira, ki je postal torišče nove glasbene zvrsti, izoblikovanje pevskega recitacijskega sloga. V tej dramatski presnovi pevskega glasu je prvo mesto pripadlo besedi, njenemu vsebinskemu pomenu in njeni čustveni predstavi. Pevski glas je bil podprt le s tako imenovanim generalnim basom, bassom continuo, namenjenim za akordske instrumente klavičembalo, lutnjo, harfo in podobno in zapisanim le z basovsko linijo ter številčnimi znamenji za akorde, ki jih je izvajalec improviziral v skladu z dogajanjem v besedilu oziroma na odru. Ni pa pomen poskusov na opernem področju samo za razvoj te nove zvrsti, marveč tudi prav v

³ Gl. H. Federhofer, *Graz Court musicians and their contribution to the 'Parnassus musicus Ferdinandaeus' (1615)*, *Musica disciplina IX* (1965).

uveljavitvi in utrditvi tega recitacijskega pevskega sloga s solističnim petjem ob spremljavi bassa continua. Ta novost je kaj kmalu zajela še druge glasbene zvrsti. Leta 1600 se je pojavila v madrigalu oziroma v samostojni pesmi (Giulio Caccini, zbirka *Le Nuove Musiche*, Firenze) in je spodbudila razvoj oratorija (Emilio Cavaliere, *Rappresentazione di Anima e di Corpo*, Rim), dve leti pozneje doživela zmagoslavje v koncertantnem motetu (Lodovico Grossi da Viadana, *Cento concerti ecclesiastici*, 1602). Harmonsko krepko izoblikovani basso continuo, ki ga je poznal že Giovanni Gabrieli, pa je tudi v tistih glasbenih zvrsteh, ki recitativnega solističnega glasu niso mogle sprejeti vase, postal energično ritmično in harmonsko gibalo. To velja predvsem za tradicionalni monumentalni motet za mnogo glasov in pa seveda za vso instrumentalno glasbo. Če k temu prištejemo še razvoj instrumentalne plesne glasbe in glasbe za solistične instrumente z bassom continuum ter solistične glasbe za akordske instrumente, je geneza zgodnjebaročnega stilnega izražanja v glavnih potezah izčrpana.

O glasbenem repertoriju v času protestantizma na Slovenskem je zelo malo sledov. Bogato je pač gradivo za slovensko protestantsko enoglasno pesem, za tako imenovani slovenski protestantski koral, ki ga dokumentirajo tiski že od Trubarjevega katekizma iz leta 1550 dalje. Zanj je znano, da je v pretežni meri nastajal v naslonu na nemškega, v njegovem okviru pa je dobilo pravično mesto tudi nekaj slovenskih srednjeveških pesmi, v besedilu prirejenih za protestantsko rabo.⁴ Kajpak ni nikakršnega dvoma, da se slovenski reformatorji niso ogibali večglasne figuralne glasbe, ki se kaže v šolskih redih latinskih šol in v dispozicijah nove liturgije.⁵ Kadar jih niso vezali ideološki, ali bolje, praktični liturgični momenti, verjetno niso mogli skriti širokogrudnosti pri izbiri svojega repertorija. Vsaj za muzikalije iz bogate knjižnice Adama Bohoriča je mogoče reči, da jih je sestavljalo veliko raznovrstnih glasbenih zbirk oziroma posameznih kompozicij, med katerimi niso manjkala ne francoska ne italijanska posvetna dela, chasoni, madrigali in villanelle ipd. Ko je Bohorič leta 1582 svojo knjižnico ponudil v odkup deželnim stanovom in pri tem izrazil željo, da bi njene note poklonili stanovski šoli v Ljubljani, je zapisal, da jih sestavljajo »večinoma tiskane, deloma pa tudi pisane, za 8, 7, 6, 5, 4 in 3 glasove, latinske, nemške, italijanske, francoske in tudi kranjske, ki so jih ljubko in umetelno zložili najslavnejši stari in novi skladatelji in se lahko prav dobro uporabljajo ne samo v cerkvi, ampak tudi pri drugih zabavah in slavnostih . . . in to tudi na najrazličnejših instrumentih«. ⁶ Kaj določnejšega pa žal ni mogoče reči, kajti zbirka se ni ohranila in njen nadrobnejši popis tudi ni znan. Tudi drugi viri za ugotavljanje stilne usmeritve glasbene prakse na Slovenskem v času reformacije niso nič bolj zgovorni, če izvzamemo kompozicijsko delo Saksonca Wolfganga Stricciusa, ki je med leti 1588 in 1592 služboval kot kantor na ljubljanski stanovski šoli. Pričakovati je, da njegova dela za ljubljanskega bivanja niso ostala samo na papirju, in ta čas je dal v Nürnbergu tiskati eno svojih zbirk nemških pesmi, »*Neue Teutsche Lieder mit vier Stimmen*« (1588). V njegovem ustvarjanju prevladuje mednarodno obarvan akademski glasbeni stavek, tu in tam pa se skladatelj vendar ni mogel upreti modnejšim italijanskim kompozicijskim prijemom, ki so z večzborjem in z lahkotnejšo italijansko villanello prodirali iz Italije v Srednjo Evropo.⁷

Nekoliko konkretnješe sklepe nam v tej zvezi ponujajo stiki, ki so jih deželni stanovi ali posamezni ta čas protestantsko usmerjeni kranjski velikaši gojili s

⁴ Gl. J. Čerin, *Pesmi slovenskih protestantskih pesmaric, njih viri in njih poraba v reformacijskih časih*, Zbornik matice slovenske X (1908) — Trubarjev zbornik; Z. Kumer, *Predreformacijsko izročilo v slovenskih protestantskih pesmaricah in poznejšem razvoju*, Slovenski etnolog XIII—XIV (1960—1961); J. Höfler, *Tokovi*, str. 26 ff.

⁵ D. Cvetko, *Zgodovina I*, str. 110 ff, A. Rijavec, *Glasbeno delo*, str. 45 ff, 57 ff in passim, in J. Höfler, *ib.*

⁶ D. Cvetko, *ib.*, str. 119 f, in A. Rijavec, *ib.*, str. 139 f.

⁷ Monografijo o Striccijevem ustvarjanju je prispeval J. Sivec, *Kompozicijski stavek Wolfganga Stricciusa*, Razprave SAZU VII/3, Ljubljana 1972.

posameznimi tujimi skladatelji, med katerimi jih je bilo celo nekaj evropsko pomembnih. Največkrat gre za posvečanje skladb (kranjskim deželnim stanovom je med drugim tržaški lutnjist in mestni glasbenik Giacomo Gorzani leta 1567 posvetil neke »Carmina«, za kar je dobil ustrezno plačilo),⁸ ki so se v nekaterih primerih ohranile v tisku. V ustreznih dedikacijah srečamo najpogosteje imena iz družine bogatih, iz veletrgovskih in podjetniških vrst izhajajočih, gospodarsko in kulturno aktivnih fužinskih graščakov Khislov. Skladatelj, ki so jim posvečali svoje tiskane zbirke, je cela vrsta, med njimi so Giacomo Gorzani (1561, 1570), Claudio Merulo (1574), Pietro Antonio Bianco (1582), Matthia Ferrabosco (1585), Philippe de Duc (1586), Angelo Barbato (1587), Lodovico Balbi (1589) in pozneje, že v 17. stoletju, tudi Romano Micheli (1615).⁹ Mislimo si lahko, da je ta glasba našla pot tudi do ljudi, ki jim je bila posvečena. Večina teh zbirk vsebuje italijanske madrigale in canzonette, njihovi avtorji so delovali v Italiji ali na katoliško usmerjenem nadvojvodskem dvoru v Gradcu. Slovenska reformacija je pač morala na široko odpreti vrata nemški protestantski glasbeni kulturi, ki je prihajala k nam predvsem preko liturgije in šolstva, toda tudi če ne bi bilo drugih, nam že samo ti podatki govore o resnici, da versko prepričanje slovenskih protestantov praktično ni pomenilo pregraje med glasbeno prakso tega časa pri nas in v katolicizmu vztrajajočo Italijo.

Tako nam s prepričljivo dokumentaricnostjo o slogovni strukturi glasbenega postvarjanja postreže šele Hrenov čas. Šele to obdobje nam prinaša gradivo, ki je dovolj bogato in dovolj zgovorno, da nam omogoča zanesljivejše in daljnosežnejše sklepanje. Na eni strani ga sestavlja zapuščina glasbenih tiskov in bolj praktični rabi namenjenih glasbenih rokopisov v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani. Tem muzikalijam se v istem hranišču pridružuje nekaj reprezentančnih, kaligrafsko napisanih kornih knjig. Na drugi strani pa nam vso to konkretno notno zapuščino dopolnjujejo beležke iz ohranjenega inventarija muzikalij, ki jih je ta čas imela v lasti ljubljanska stolnica.

Provenienca skupine glasbenih tiskov, ki tvorijo najstarejši fond sedanjega glasbenega arhiva Narodne in univerzitetne knjižnice, obsegajoč izdaje iz let 1554 do 1615, ni posebej izpričana. V splošnem je mogoče zapisati samo to, da so tiske uporabljali za škofa Tomaža Hrena.¹⁰ Iz osebne škofove lastnine izvira vsaj obsežna zbirka z naslovom *Evangelia dominicorum et festorum dierum* (Nürnberg 1554—1556), ki nosi na naslovnem listu diskantnega zvezka geslo »Terret labor aspice praeium« ter lastniško zaznambo »Sum Thomae Chrönn Decani & Eccl(es)iae Labacen(sis)«. Hren je s svojim podpisom odlikoval tudi altovski zvezek zajetnega tiska *Novus thesaurus musicus*, ki ga je uredil Pietro Giovannelli (Joannellus, Benetke 1568); zaznamuje ga poseben kulturno-politični pomen, saj ga je njegov urednik posvetil habsburški hiši in v njegovem petem delu objavil vrsto motetov posameznim članom vladarske hiše v čast. Le z geslom pa se je škof zapisal na prvi list basovskega zvezka motetne zbirke Blasiusa Amona (1582). Sicer pa je tudi na drugih straneh teh treh tiskov in drugih zbirk tega fonda mogoče najti različne marginalije spod Hrenove roke. Škof je zaznamoval skladbe, ki so se mu zdele dobre, in popravljaj tiskarske napake. Razumljivo je, da je bilo mogoče odkriti napako v notnem tekstu glasbenih tiskov, ki sestojijo iz posameznih glasovnih zvezkov in ne iz partiture — in med takšne sodi obravnavana skupina —, samo v živi izvedbi kompozicije. To pa je že samo po sebi zadosten dokaz za sklepanje, da so muzikalije v glasbeni praksi resnično uporabljali, da je

⁸ A. Rijavec, *ib.*, str. 115.

⁹ A. Rijavec, *ib.* in dalje, ter J. Höfler, *O nekaterih slovenskih skladateljih 16. stoletja*, *Kronika XXIII* (1975), str. 87—94.

¹⁰ O vsem tem in nadaljnjem prim. D. Cvetko, *ib.*, str. 141 ff, in A. Rijavec, *ib.*, str. 146 f. Bibliografske podatke prinašajo *Glasbeni rokopisi in tiski na Slovenskem do leta 1800. Katalog* (sestavila J. Höfler in I. Klemenčič), Ljubljana 1967.

pri tem sodeloval tudi Hren sam, in to že tedaj, ko je bil samo ljubljanski stolni dekan.¹¹

Zbirka je torej povezana s Tomažem Hrenom. Uporabljati so jo morali v ljubljanski stolnici ali v gornjegrajskem kolegiju. Iz lastniških zaznamb različnih rok (gl. op. 11) pa je mogoče določneje reči, da so bili starejši tiski v Ljubljani ali v Gornjem gradu že pod Hrenovimi predhodniki in so zatem prešli v njegovo last, škof pa jih je kmalu nato predal skupaj s tistimi, ki jih je na novo priskrbel, gornjegrajskemu kolegiju, kjer so bili v rabi tamkajšnje šole in tamkajšnjih pevcev.¹² Pa tudi sicer lahko ljubljansko stolnico izključimo, zakaj v nasprotnem primeru bi zbirka verjetno ostala »in situ«, njeni posamezni tiski pa bi se v celoti znašli v inventariju iz leta 1620. (Med devetnajstimi tiski v Narodni in univerzitetni knjižnici, ki jih je mogoče združiti v ta fond, srečamo le tri v omenjenem inventariju, in sicer G. Gabrielija, L. Marenzia in mogoče Cypriana de Rore, gl. objavo št. 20, 148 oz. 149 in 154. Vsi ti pa so bili dovolj znani in so jih mogli imeti pri nas v več izvodih na več krajih.) Tako je pač mogoče, da so muzikalije z nekaterimi rokopisnimi zvezki vred prišle enkrat pozneje, morda za reforme cesarja Jožefa II. v osemdesetih letih 18. stoletja, z drugo zapuščino iz Gornjega grada v staro licejsko knjižnico v Ljubljani, ki sestavlja izvorno jedro sedanje osrednje slovenske knjižnice.

Za podobo glasbenega poustvarjanja v Hrenovem času ta zbirka ni preveč povedna. V pretežni meri je usmerjena v standardni renesančni repertorij 16. stoletja, ki ga ne razodevajo le še globoko v tem stoletju izdana dela (prva knjiga napolitan B. Donata, 1556, *Novus thesaurus musicus*, 1568, *Evangelia*, 1554 do 1556, O. di Lassa *Magnificat octo tonorum*, 1567, njegove *Lekcije iz Joba*, 1567, njegove peteroglasne *Sacrae cantiones*, 1579—1586, Cypriana de Rore *Madrigali cromatici*, prva knjiga, 1562), marveč tudi poznejši tiski, ki so le ponatisi (Madrigali L. Marenzija, 1596, druga knjiga nove izdaje Palestrinovih maš, 1599) ali pa nove izdaje starejših skladateljev, ki jih je njihovo ustvarjanje vezalo na preteklost (četveroglasni psalmi Mattea Asole, 1597, njegovi osmeroglasni psalmi z magnifikatom, 1599, *Liber sacratissimarum cantionum* Blasiusa Amona, 1582, Ph. de Monte *Sacrae cantiones*, prva knjiga, 1596, Regnartove maše iz 1602, celo Lamberta de Sayve *Sacrae Symphoniae*, 1612). Med aktualne skladatelje časa, ne da bi ga s tem seveda hoteli označiti za napredno usmerjenega, smemo šteti Girolama Lambardija z njegovimi četveroglasnimi antifonami (1600), skladatelja, ki se je vztrajno držal Palestrinove tradicije, četudi je ustvarjal v prvih treh desetletjih novega stoletja. Zanimiv pa je Giovanni Gabrieli s svojo zbirko *Sacrae Symphoniae* (1597), ki v izrabljanju melodičnih in harmonskih možnosti

¹¹ A. Rijavec, *ib.*, je dopustil možnost, da bi se ta ali oni tisk tega fonda uporabljal pri nas že pred Hrenom, vendar se je izrazil, da dokazi o tem, kdaj so prišli na Slovensko, manjkajo. Razpravljajoč o stilni podobi katoliškega kroga v obdobju protestantizma je zapisal naslednje: »Skromni rezultati katoliških glasbenih prizadevanj v času reformacije ne dopuščajo, da bi navedeni tiski, katerih navzočnost na slovenskem ozemlju povrh vsega časovno ne moremo povsem natančno razmejiti, mogli služiti kot neposreden dokaz stiline orientacije katoliškega okvira zadnjih desetletij 16. stoletja.« A takšno sklepanje je pre nagljeno. Motetna zbirka Blasiusa Amona (1582) ima na izvirnih usnjenih platnicah vseh štirih ohranjenih zvezkov vtisnjene naslednje besede: »Dem hochwirdigen Firsten vnd Herrn Johann Bischoffen zu Laybach etc. Firtili: Durchl. etc. Rath / Meinen gnedigen Herrn.« Gre torej za posvetilo škofu Janezu Tavčarju. Lassove *Sacrae lectiones* (1567) imajo na notranji strani zadnjih platnic, skupni vsem privezanim tiskom, podpis »Michael Petritschsch« ter letnico »M d l x x i i i i« (1574). Obstaja torej možnost, da so jih uporabljali že pod škofom Konradom Glušičem. Globoko v 16. stoletje sega tudi *Novus thesaurus musicus* (1568), ki jo je imel v lasti neki Adamus Sobalitsek že leta 1569. Postavke omenjene Rijavčeve teze bi se torej morale revidirati.

¹² Lassove *Sacrae cantiones* (1579—1586), iz lastništva Tomaža Hrena (»R. mi Labacens.«), imajo v zvezku Quintusa zapis »Partes Schole (!) Oburburgensis (!)«. Z Gornjim gradom so povezana tudi naslednja imena: Simon Jurs. 1618 / Die 12. martii (Discantus Lassovih *Sacrae lectiones*), Scherckhl (tenorski zvezek Amonovih motetov), Andreas Ploshik 1609 (Cantus Joannelijeve zbirke), Joannes Textor (Bassus iste zbirke) in Štrukl (Regnartove maše 1602). Juršič in Plošek sta se podpisala, preden ju je Hren s posvetitvijo odslovil iz Gornjega grada. Štrukljevega podpisa iz leta 1635 (prim. D. Cvetko, *ib.*, str. 141) pregled izvornika Regnartovih maš 1602 ni potrdil.

glasbenega stavka, kot smo uvodoma zapisali, stoji na pragu baroka. Manj znana sta Sebastian Erthel z osmeroglasnim magnifikatom (1615) in Christoph Strauss s prvo knjigo motetov za pet do sedem glasov (1613), oba predstavnika nove generacije nemških skladateljev, ki so se previdno približevali baročnim novostim.¹³

Kot smo omenili, lahko tem tiskom pridružimo še nekaj rokopisnih zvezkov, ohranjenih prav tako v ljubljanski Narodni in univerzitetni knjižnici. Gre za tri le s po enim glasovnim zvezkom ohranjene zbirke cerkvenih kompozicij, ki so jih neznani pisci sestavili s prepisovanjem iz najrazličnejših tiskanih not in verjetno tudi iz drugih rokopisov. Prvo zastopa altovski zvezek (ms. 207), ki vsebuje antifone, himne in motete za četvero do osmero glasov. Drugi dve sta bili namenjeni mašnim kompozicijam in sta se ohranili le s tenorskim zvezkom (ms. 284 in ms. 285). V motetni zbirki je zastopanih prek trideset skladateljev druge polovice 16. stoletja, pretežno Italijanov in pa tistih Nizozemcev, ki so delovali na habsburških dvorih. Močno sta zastopana Orlando di Lasso, z osmimi skladbami, in Constanzo Porta, s petimi skladbami. Glasbenozgodovinska podoba tega zvezka je torej tradicionalno renesančna. Taka sta tudi oba mašna zvezka, le s to razliko, da sta tako ali drugače usmerjena izključno na sever. Drugi teh zvezkov ima kar pet maš Orlanda di Lassa, z eno mašo pa so zastopani Christian Hollander, Jacobus de Kerle, Johann Lochenburger (Lockenburg) in Philippus de Monte; medtem ko sta Lasso in Lockenburg delovala v bavarski dvorni kapeli v Münchnu, se Hollander, najstarejši med njimi, Kerle in Monte povezujejo s cesarsko dvorno kapelo na Dunaju in v Pragi. Zvezek ms. 284 pa je v glavnem posvečen Johannesu de Cleve. Skladatelj ima tu trinajst maš, katerih velika večina ni bila nikoli natisnjena in je tu ohranjena celo v unikat.¹⁴ Kompozicije so v ta zvezek mogle priti le s posredovanjem iz kroga okoli komponista; ker je bil ta med leti 1564 in 1570 dvorni kapelnik nadvojvode Karla II. v Gradcu, kjer je ostal še do leta 1576, je pojav teh maš v našem zvezku razumljiv, čeravno ni nujno, da bi bile prepisane že v tem času. Poleg Johannesu de Cleve sta v zvezku predstavljena z eno kompozicijo še Jakob Regnart in Annibale Padovano, oba habsburška glasbenika, prvi na Dunaju in v Pragi, drugi od 1564 do smrti leta 1575 v Gradcu. K tem trem z roko napisanim glasovnim zvezkom moremo v istem hranišču pristeti še en glasbeni rokopis, ms. 232, ki poleg v koralni notaciji zapisanih antifon in drugih liturgičnih spevov vsebuje še pet četveroglasnih maš Orlanda di Lassa. Ker na dveh straneh razmeroma majhnega formata združuje vse štiri glasove, je bil verjetno namenjen manjšemu številu pevcev. Morda so ga uporabljali le za šolski pouk, o čemer bi mogli govoriti tudi tamkajšnji koralni spevi.¹⁵

Za te rokopisne zvezke lahko torej rečemo, da je bil njihov namen predvsem praktičen. Drugače je s šestimi velikimi kornimi knjigami v Narodni in univerzitetni knjižnici (ms. 339 do 344), ki z velikostjo, bogato vezavo in kaligrafsko pisavo že na zunaj razodevajo reprezentančen karakter.¹⁶ Zaradi istih okoliščin je tudi prvotno hranišče teh knjig mogel biti le Gornji grad. Dve med njimi nosita osebni pečat Tomaža Hrena: na notranji strani platnic mašne zbirke ms. 341 je prilepljen list s škofovim grbom, njegovim geslom »Terret Labor Aspice praeium« ter imenom »Thomas Ep(iscopu)s Laba(c)en(sis)«, knjigo

¹³ NUK hrani tudi popoln *Opus musicum* Jakoba Gallusa. Vendar ta ne sodi v obravnavani fond, kajti sem je prišel šele iz zveznega zbirnega centra leta 1949.

¹⁴ Gl. H. Federhofer, *Musikpflege und Musiker*, str. 66 ff (pisec se tu sklicuje tudi na disertacijo G. Gruberja, *Beiträge zur Geschichte und Kompositionstechnik des Parodie-magnificat in der 2. Hälfte des 16. Jhs.*, Gradec 1964, str. 206 f).

¹⁵ To je tisti rokopis, ki hrani fragment slovenskega rezponzorija za telovo (gl. op. 24 zgoraj). V aklamacijah na fol. 12 v je poleg škofa Hrena in nadvojvode Ferdinanda omenjen tudi papež Klement VIII. (vladal med 1592—1605), kar postavlja njegov nastanek v čas med 1599 in 1605.

¹⁶ D. Cvetko, *ib.*, str. 142 ff, tudi J. Höfler, *Iz zgodovine glasbene renesanse na Slovenskem: Hrenovi rokopisi*, Naši zbori XIX, 1967.

litanij ms. 344 pa je škof dobil osebno v dar, kot govori posvetilo na prvi strani.¹⁷ Litanije je zbral in prepisal Georgius Kuglmann, Tomažu pa jo je podaril njegov sin Karel. Prvo ime je najtesneje povezano z nadvojvodsko kapelo v Gradcu, kajti gre za njenega basista in kopista Georga Kuglmannna, ki so ga v kapelo sprejeli leta 1579. Kot pevec je tu deloval do leta 1604, ko so ga zaradi starosti upokojili, ostal pa je še vedno aktiven kot prepisovalec not. Umrl je enkrat med leti 1613 in 1616.¹⁸ Za Kuglmannna je mogoče tako po arhivskih podatkih kot po ohranjenih primerkih rokopisov ugotoviti, da je s svojim delom zalagal precejšen krog srednjeevropskih imenitnikov, ne samo v Gradcu, kjer je bil njegov najodličnejši odjemalec nadvojvoda Ferdinand, marveč tudi drugod, do koder je osebno ali z vplivi segala nadvojvodova družina; pomembno je tudi, da je bil s sadovi njegove roke obdarjen tudi jezuitski kolegij v Gradcu (ms. 82, 89 in 97 Univerzitetne knjižnice v Gradcu). V ljubljanski zbirki sta spod Kuglmannove roke poleg litanarija ms. 344 še korni knjigi ms. 339 in ms. 343.¹⁹

Ti podatki nam pomagajo natančneje datirati nastanek naših kodeksov: spisani so bili nekako v prvem desetletju 17. stoletja. (Kuglmannova aktivnost v tej smeri je potekala med leti 1602 in 1613). Tudi litanarij ms. 344 je bil bržkone končan že nekaj let pred tem, ko ga je kopistov sin Karel podaril Tomažu Hrenu, le da verjetno še ni bil namenjen določeni osebi ali ustanovi ali pa ji vsaj še ni bil odposlan. — Vsebina teh knjig se omejuje na liturgično rabo. Poleg maš so tu tudi magnifikati, himne in psalmi. Samo maše imata zbirki ms. 340 in ms. 342; v zadnjem sta le dve kompoziciji te vrste za petero glasov, Simona Gatta *Missa super Scarcio di doglia* ter Jakoba Regnarta *Missa super Fit porta Christi*, prvi pa je zajetnejši in vsebuje dvanajst mašnih kompozicij osmih skladateljev, in sicer tako, da si po vrsti slede kompozicije glede na število glasov. Najprej sta z osmeroglasnimi mašami zastopana Annibale Perini in Orlando di Lasso, za njima so štiri šesteroglasne maše (C. Antegnati, B. Spontoni, Ph. de Monte, O. di Lasso), pa še štiri peteroglasne (A. Padovano, S. Gatto, dvakrat Ph. de Monte) in končno sta tu še dve četrteroglasni (O. di Lasso in J. de Cleve). Navedena skladateljska imena nas zopet vodijo na sever. V ms. 340 se kar po trikrat pojavljata Orlando di Lasso in Philippus de Monte, znamenita predstavnika ugašajoče in takrat že konservativno delujoče nizozemske glasbene renesanse, ki se je sicer ponašala z ugledom vrhunskega mednarodno pomembnega akademskega muzikalnega izražanja; de Monte je, kot smo tudi že zapisali, od leta 1568 do smrti leta 1603 užival najvišje glasbeniško mesto v Srednji Evropi, mesto vodje cesarske dvorne kapele. Druge v obeh mašnih zbirkah navedene skladatelje pa razen Constanza Antegnattija, slavnega orglarja in organista iz Brescine, in Bolonjčana Bartolommea Spontonija srečamo tako ali drugače povezane z nadvojvodsko kapelo v Gradcu. Kompozicije same nam v veliki večini primerov ponujajo tip tako imenovane parodne maše, že v prvi polovici 16. stoletja uveljavljene kompozicijske zvrsti, ki je za model jemala že obstoječo večglasno skladbo, posvetni madrigal, chanson ali nemško pesem, ali pa latinski motet.

V knjigah ms. 339 in 341 se mašnim kompozicijam pridružujejo magnifikati. Kodeks ms. 339 je urejen tako, da so najprej zapisani magnifikati — teh je šest, in sicer en peteroglasen in pet šesteroglasnih —, slede pa jim maše, od četrteroglasnih do takšnih z osmero glasovi; skupaj jih je osemnajst. Sestava kompozicij je bolj pisana, ob ljudi, ki so delovali v Avstriji in Nemčiji, stopa precejšnje število doma ustvarjajočih Italijanov, med katerimi je celo vodja Sikstinske kapele v Rimu, Giovanni Pierluigi da Palestrina, ki je v obravnavanih šest

¹⁷ »Illustrissimo et Reverendissimo Principi D[omi]no D[omi]no Thomae Ep[iscop]o Labacensi nec non Serenissimo Ferdinando Archiduci (!) Austriae 2. a Consiliis, et eiusdem Excelsi Regiminis Locumtene[n]ti meritissimo. D[omi]no et Principi suo Clementissimo. Hunc Litaniarum librum à Georgio Kuglmanno Bassista propria manu scriptum atq[ue] post se relictu[m] humillime obtulit. Filius eius Carolus Kuglmann J. V D. Anno 1616.«

¹⁸ H. Federhofer, *op. cit.*, str. 95 ff.

¹⁹ H. Federhofer, *ib.*; G. Gruber, *ib.*

zbirkah zastopan sicer le s to kompozicijo, leta 1570 izdano peteroglasno mašo na stari znameniti napev *L'Homme armé*. Vendar so tudi tu »severnjaki« obdržali določeno prednost: s po dvema kompozicijama se pojavljajo Lasso, Monte in v Gradcu nekaj let delujoči Francesco Rovigo. V ureditvi ms. 341 se pojavlja v primerjavi z ms. 339 tale sprememba: izmenoma si sledita po ena maša in po en magnifikat in vedno tako, da terjata oba enako število glasov. Na čelu stojita deseteroglasni kompoziciji, neka Regnartova maša in neki Lasso magnifikat, nato se vrste po istem zaporedju deveteroglasne, osmeroglasne, šestoglasne in na koncu peteroglasne kompozicije. Že magnifikati v ms. 339 sodijo v vrsto parodnih magnifikatov, to je kompozicij, ki so jih zajela podobna oblikovna načela kot parodne maše, a je njihova pogostnost izpričana šele v iztekanju 16. stoletja.²⁰ V našem ms. 341 je glasbenoumetnostna funkcija parodnega magnifikata prepričljivo pokazana v takšnih primerih, ko si sledita maša in magnifikat, oba skomponirana na isti model. Tako je z Lassovo šestoglasno mašo *Deus in adiutorium* in njegovim istoimenskim šestoglasnim magnifikatom (fol. 119 oz. 133), pa s podobnima kompozicijama graškega Italijana Pietra Antonia Bianca na model *Percussit Saul* za osmero glasov (fol. 71 oz. 80). Tudi v nekaterih drugih primerih je mogoče slutiti, da sta maša in njej sledeči magnifikat krojena po istem modelu, četudi se to iz naslovov ne vidi.

Zelo obsežen in po kompozicijskih tipih zelo bogat je iz dveh volumnov sestavljeni ms. 343. Vsebuje osmeroglasne dvozborske kompozicije, in sicer tako, da so glasovi prvega zbora zbrani v prvem volumnu, glasovi drugega zbora pa v drugem volumnu rokopisa. Zbirka ima na splošno bolj zamotano, a tudi bolj liturgično vezano naravo. Uvaja jo obsežen del psalmov, sledijo mu magnifikati, nato himne, sklenjata pa jo dve maši. Pozornost vzbujajo predvsem psalmi, katerih avtorji so štirje Italijani, in sicer Giulio Belli, Bartolommeo Spontoni, Andrea Feliciani in Camillo Cortellini. Feliciani ima samo en psalm, *Laudate pueri Dominum*, drugi trije pa so zastopani s popolno, liturgično sklenjeno vrsto, ki je tudi ustrezno temu naslovljena: »Psalmi ad vespervas in totius anni solemnitatibus« (Belli), »Psalmi in primis vespervis« (Spontoni), »Psalmi ad vespervas in totius anni solemnitatibus« (Cortellini); ti so bili verjetno v celoti prepisani iz znanih starejših natiskov.²¹ Tudi med magnifikati je opaziti večje število Italijanov in čeravno ne manjkajo imena, znana iz prejšnjih zbirk, nas preseneča njihov kompozicijski tip: ne gre več za parodični magnifikat, marveč za strožjo obliko, deloma vezano na koralni recitacijski način, ki ga ima magnifikat v okviru enoglasnega gregorijanskega liturgičnega petja. V naslovu se to često kaže z navedbo cerkvenega tonskega načina, npr. *Magnificat octavi toni* C. Cortellinija ali pa *Magnificat secundi toni* O. Colombanija. Tudi Orlando di Lasso in Lambert de Sayve sta tu zastopana s takšno kompozicijo: prvi ima *Magnificat sexti toni*, drugi *Magnificat secundi toni*. Maši, katerih avtorja sta florentinski skladatelj Pietro Lappi in zopet Lambert de Sayve (njegova maša je za štirinajst glasov), razodevata podobno strogost. Sta sicer parodičnega tipa, vendar njuna modela nista posvetni skladbi, marveč latinska motela (*Jubilare Deo* pri Lappiju in *Exaudi nos* pri Lambertu de Sayve).

Vsebinsko podoba zbirke ms. 343 zaokroža cikel himen, katerih izvorni naslov — »Hymni per totius anni circulum iuxta ritum Sanctae Romanae Ecclesiae« — pojasnjuje, da so nastale po rimskem obredju, ki je, mimogrede rečeno, po tridentinskem koncilu v 16. stoletju izpodrinil vse lokalne rabe. Avtor teh kompozicij je Francesco Stivori (Stivorio). Skladatelj je večino svojega življenja sicer prebil v rodni Italiji, v starosti pa je bil imenovan za dvornega organista nadvojvode Ferdinanda v Gradcu; tu mu je mogoče slediti v letih 1602 do 1605.

²⁰ Gl. tudi G. Gruber, *Magnificatkompositionen in Parodietechnik aus dem Umkreis der Hofkapellen der Herzöge Karl II. und Ferdinand von Innerösterreich*, *Kirchemusikalisches Jahrbuch* LI (1967), str. 33—60.

²¹ Ustrezni Bellijev tisk navaja tudi inventarij ljubljanskega stolnega kora iz leta 1620; ker je omenjen basso continuo, gre za poznejšo izdajo iz leta 1607 ali 1615. Prva izdaja je izšla leta 1596 (gl. našo objavo, št. 47).

Da bi ta cikel himen kdaj doživel natis, se ne ve, prejkone pa je vendar ostal v rokopisu. In če se spomnimo, da je naš ms. 343 kompiliral ravno Georg Kuglmann, je njegova neposredna zveza z Gradcem še jasnejša, razen tega pa nam Stivoriјеvo graško obdobje, ko so brčkone nastale te himne, potrjuje tudi časovni okvir naše zbirke in posredno vseh šest tu obravnavanih glasbenih kodeksov. Korna knjiga ms. 343 je torej sestavljena iz psalmov, magnifikatov in himen, dodani pa sta še dve maši. Na dlani je, da so ju uporabljali za slovesne večernice po rimski katoliški liturgiji, ki so obsegale psalme, antifone, himne in magnifikat. Če so nadaljevali z mašo, so že v samem kodeksu imeli na voljo dva primerka takšnih kompozicij. V tej zvezi pa je posebno zgovoren izbor italijanskih avtorjev za psalme, ki je na videz v nasprotju z izvorom tega in drugih kodeksov in z njihovo siceršnjo slogovno usmeritvijo. Poudariti moramo, da so psalm kot glasbenoliturgično obliko — tu ne gre za besedila iz psalmov v okviru drugih oblik oziroma moteta — gojili pravzaprav le v Italiji, in dasiravno so tudi tuji, v Italiji delujoči skladatelji na tem področju ustvarili neprekosljiva dela (omenimo naj samo zbirko *Salmi spezzati* Adriana Willaerta iz leta 1550), je negovanje večglasnega liturgičnega psalma, največkrat oprtega na liturgični recitativni »tonus«, ostala italijanska posebnost. Tako se v našem kodeksu, nastalem v kulturnem območju nadvojvodskega Gradca, srečujemo z dvema glasbenozgodovinskima karakteristikama dobe: nedvomno imamo opraviti z zavestnim protireformacijskim dejanjem, ki ga razkriva zunanji, v slovesni glasbeni obliki razviden naslon na katoliško liturgično prakso, in s prevzemom italijanskega repertorija te vrste, zakaj domačih kompozicij za uresničenje takšne zahteve ni bilo in jih spričo severnjaške tradicije tudi ni moglo biti. — Podobno lahko ocenimo tudi Stivoriјev cikel himen, pa v kodeks prepisane magnifikate, ki sledo strožjim zahtevam po naslonu na gregorijanske tonovske načine in njihove recitativne obrazce. Ne na koncu nam spričo mnogih parodičnih kompozicij prejšnjih kodeksov strožjega duha razkrivata tudi obe maši, ki se v izbiri modela ogibljeta posvetnih kompozicij in tako ustrezata razpoloženju tridentinskega koncila, ki je parodiranje posvetnih napevov v cerkveni glasbi strogo zavrnil. Duhu tridentinskega koncila pa končno sledi tudi celotni kodeks.

Podobne ugotovitve kot kodeks ms. 343 nam ponuja tudi litanijarij ms. 344. Avtorji so le štirje. Med temi je s štirimi Marijinimi antifonami zastopan Orfeo Vecchi (Vecchio), leta 1604 umrl glasbenik iz Milana, litanije pa izvirajo spod peres treh italijanskih skladateljev, delujočih v Gradcu: to so Pietro Antonio Bianco (Bianchi), Simone Gatto (Gatti) in Francesco Rovigo. Ti so bili v Gradcu že pod nadvojvodo Karlom. V knjigi je vsega skupaj petnajst deseteroglasnih litanij, katerih glasbeni stavek je podobno izoblikovan kot pri psalmih iz prejšnjega kodeksa, zakaj njihova glasbenoliturgična funkcija je bila podobne narave.²² — Naša skupina kodeksov nam torej ponuja repertorij, ki je zadostoval za dnevno bogoslužje, za maše, za večernice in za litanije. Po zunanji izvedbi ga odlikujeta širokopoteznost in reprezentativnost. Po izvajalski praksi je zanj značilno, da je zapisan v obliki kornih knjig, torej ne po posameznih glasovnih zvezkih, marveč tako, da so na dveh odprtih straneh kodeksa zbrani vsi glasovi kompozicije in da so zatorej morali pevci peti skupaj v strnjeni skupini. Odtod tudi velikost knjig oziroma njihovega notnega in besednega teksta. V primeru psalmov iz ms. 343 smo videli, da so bili v celoti prepisani iz tiskov, in bi se torej zdelo bolj praktično in ceneje uporabljati kar natisnjene glasovne zvezke, ki gotovo niso bili kakšna redkost, kot pa naročiti takšen dragocen kaligrafski prepis. To pa potrjuje našo oceno, da te korne knjige niso služile zgolj praktični rabi, marveč, da so tudi po zunanji strani prispevale k slovesnosti cerkvenega obredja.

²² Gl. J. Roth, *Die mehrstimmigen lateinischen Litaneikompositionen des 16. Jahrhunderts*, Regensburg 1959, passim. Naše pri Rothu nenaštete kompozicije se repertoarno pokrivajo z graškim ms. 97 v graški univerzitetni knjižnici. Prim. tudi H. Federhofer, *op. cit.*, str. 23 f, op. 6.

Tretji, glasbenozgodovinsko posebej zanimiv vir o glasbeni reprodukciji Hrenovega časa na Slovenskem, je popis glasbenih tiskov in rokopisov, ki so jih leta 1620 hranili v ljubljanski stolnici.²³ Kot lahko beremo v opombi na prvotnem zadnjem, danes spodaj odtrganem listu seznama, sta ga po škofovem naročilu 16. oktobra 1620 sestavila kanonik Gašper Bertogna (Bertogna, Berthonia) in vikar Baltazar Wurtzer (Burtzer). Muzikalije je svojčas prevzel dekan Mihael Mikec, spravili pa so jih v novo zakristijo, kjer naj bi bile, kot piše v omenjeni opombi, škofu na razpolago. Inventarij je dobil še poseben ovojni list, na katerem je posebej sporočeno, da je nastal v dvojniku, katerega en izvod je dobil magister Pavel Widmayr, kanonik in čuvar škofijskega arhiva, drugega pa so dali v sam arhiv.²⁴

Že na prvi pogled se razkriva, da inventarij v stanju, v kakršnem je sedaj, ni nastal naenkrat.²⁵ Prav lahko je iz njega izluščiti izvorno, sistematično sestavljeno in skrbno napisano jedro, na katerega se slej ko prej nanaša v opombah sporočeni datum. Opisane muzikalije so tu razporejene v več oddelkov, ki jim načeljujejo maše (»Missae«). Slede moteti (»Sequuntur Motecta sive sacrae Cantiones«), za njimi se vrste koncertantni moteti z generalnim basom (»Cantus Concertati cum basso generali«), psalmi in magnifikati, madrigali, instrumentalne skladbe (»Canzoni absque textu«) in nazadnje posamezne z roko napisane skladbe (»Cantus Chartacei«; vse to do št. 134 oziroma 136 naše objave). Sestavljalca sta predvidevala, da bo treba pozneje ta popis dopolnjevati z na novo kupljenimi ali priskrbljenimi notami in sta v ta namen za vsakim oddelkom pustila nekaj praznega prostora. Vendar se nista držala tega premišljenega reda in sta z vpisi nadaljevala po nepopisanih listih ne glede na to, za kakšno zvrst gre pri novi muzikaliji. Vpisi so seveda vseskozi skopi v primerjavi z izvirnimi naslovi popisanih muzikalij. Večinoma se omejujejo na ime skladatelja in na splošno označbo dela, pri natisnjenih muzikalijah manjka v celoti impressum oziroma ime založnika ter kraj in letnica natisa. Vendar je s pomočjo splošnih bibliografskih repertorijev, ki nam jih ponuja starejša in novejša muzikološka leksika, mogoče za dovršen del popisanih not ugotoviti njihove polne naslove in druge za ta repertorij zanimive glasbenozgodovinske podatke, se pravi, jih identificirati s konkretnimi, znanimi glasbenimi deli. Za strukturo nastajanja tega inventarija je pomembna zlasti letnica njihove izdaje oziroma natisa, ki pomeni neoporečen »terminus post quem« za vpis v inventarij, pri čemer ima določeno vlogo tudi časovni razmak med natisom in nabavo muzikalije oziroma vpisom. Če si s tega vidika ogledamo izvorno jedro inventarija, opazimo, da je večina določljivih glasbenih tiskov izšla nekako do leta 1610. Od skupno 132 tako ali drugače zapi-

²³ Inventarij je javnosti predstavil D. Cvetko v člankih *Ein unbekanntes Inventarium librorum musicalium aus dem Jahre 1620*, Bericht über den siebenten musikwissenschaftlichen Kongress 1958, Kassel 1959, in *Ein unbekanntes Inventarium librorum musicalium*, Kirchenmusikalisches Jahrbuch VIII (1959), ter v *Zgodovini I*, str. 146 do 155. Gl. tudi istega *Stoletja slovenske glasbe*, Ljubljana 1964, str. 67–71, ter *Histoire de la musique Slovène*, Maribor 1967, str. 79–81.

²⁴ »Inventarium librorum Musicalium a quondam R. D. Decano Michaeli Mikez acceptorum et in Nova sacristia repositorum. 16. 8bris 1620.«, fol. 1; »Gasparus Bertogna Canonicus Labacensis, ex speciali Ill.^{mi} et R.^{mi} sui Gra.^{mi} D. ordinarii mandato, cum R.^{do} D.^{no} Balthasare Wurzero Cathedralis vicario sibi adiuncto hos infra scriptos cantus conscribi curavit, et in nova superiori sacristia relictis sunt, ad praefati Ill.^{mi} et R.^{mi} sui dispositionem. Datum ut supra.«, fol. 6 (D. Cvetko je, *ib.*, kanonikov priimek napačno bral kot Bertossa). — Glasbena zbirka se je torej hranila v leta 1616 sezidani zgornji zakristiji, namenjeni stolnemu arhivu (gl. J. Veider, *Stara ljubljanska stolnica*, Ljubljana 1947, str. 36 f), zanjo pa je skrbel dekan kot nadzornik stolnega glasbenega kora. Nastanek obravnavanega popisa pa moramo slej ko prej pripisati dejstvu, da so morali po smrti dekana Mihaela Mikca preveriti stanje zaupane mu glasbene zbirke. Omenimo naj, da so konec leta 1620 nadzorstvo nad glasbenim korom poverili komaj posvečenemu Mihaelu Šerklju (NŠAL, PP I/2, str. 248).

²⁵ Pisava inventarija razkriva Baltazarja Wurzerja (prim. npr. njegovo lastnoročno prošnjo za kanoniško mesto iz leta 1620 v KAL, fasc. 109/12; mož se je sam dosledno podpisoval kot Burtzer), ni pa vedno tako vestna kot na začetnih straneh. Zapis na fol. 6 ter vpise št. 233 do 236 je prispeval Bertogna (primerke njegove pisave hrani mdr. KAL, fasc. 89/1).
•Ovitek je napisal Tomaž Hren.

sanih enot (če ne upoštevamo dodatnih vmesnih vpisov št. 1, 87, 135 in 136 naše objave), pa jih je devet, za katere je mogoče reči, da so izšle pozneje. Najmlajši zapis so *Fantazije* Gabriella Pulitija iz leta 1618 (št. 74), iz leta 1615 sta Pulitijeva zbirka *Lunario Armonico* (št. 78) in zbirka koncertantnih motetov Alessandra Grandija (št. 60); tudi primerek Caccinijeve opere *L'Euridice* (št. 79) so v Ljubljani po vsej verjetnosti imeli šele v beneškem ponatisu iz leta 1615, saj je malo verjetno, da bi prišel k nam izvirni florentinski natis iz leta 1600, ki se povezuje z razmeroma elitnim krogom florentinske Camerate. Od najmlajše natisnjene muzikalije do nastanka inventarija sta torej pretekli dve leti. Zanimivo je tudi, da po vsej priliki prvi dodatni vpis po 16. oziroma 17. oktobru 1620 (št. 1 naše objave) še vedno zaznamuje že pred nastankom inventarija izdano zbirko, maše Gregorija Zucchinija iz leta 1618.

Celotni inventarij obsega preko tristo zapisanih enot in tako pomeni njegov prvotni del šele slabo polovico vsega gradiva. Za nadaljnje vpise je jasno, da si niso sledili postopoma in sproti, marveč naenkrat, ko se je pač nabralo dovolj not. Glede na jakost črnila in na naravo pisave je mogoče ugotoviti, da se je to zgodilo trikrat, pri čemer so se gostile zbirke novejšega datuma. Druga skupina vpisov obsega enainpetdeset enot (št. 137 do 187 naše objave) in v njej so že natisi po letu 1620: *Musicalische Tafelfreudt* Izaka Poša (1621), *Censure Mutia Effrema* mlajšega (1622), *Psalmodia* Francesca Eredija (1623), *Sacri concerti* Pietra Lappija (1623) ter motetna zbirka Amadea Freddija (1623). Tretjo skupino sestavlja nekaj več kot šestdeset enot (št. 200 do 265) in tu nastopa nasproti petim, v dvajsetih letih izdanim tiskom druge skupine že osem takšnih enot (Banchieri 1622 in 1623, Marini celo 1624, Bondioli 1622, Turini 1621, Ghizzoli 1623 in Lappi 1621). Četrta skupina vpisov (št. 266 oziroma 267 do 312) ima spričo mnogih ponovitev in očitnih izpopolnjevalnih zaznamb starega repertorija iz 16. stoletja manj enotno podobo, vendar novosti niti tu ne manjkajo (Dillen 1622, Lambardi 1623 in Finetti 1622). Če upoštevamo, da so v Ljubljani potrebovali določen čas, preden jih je kakšna novo izdana zbirka dosegla — v prvem delu inventarija je ta znašal, kot smo videli, od dveh do pet let — lahko zapišemo, da so zadnje zaznambe v inventariju nastale enkrat v drugi polovici tretjega desetletja, torej v zadnjih letih škofovanja Tomaža Hrena.²⁶ Preden se podamo v ocenjevanje glasbene zbirke ljubljanske stolnice, naj omenimo še del inventarija, ki se očitno sekundarno vriva med osnovno gradivo. Med št. 187 in 200 naše objave je v izvorniku ostalo nekaj praznega prostora, ki ga je nekdo izrabil za dodaten vpis, pri čemer prosti del lista ni zadostoval, kajti zaznambe je moral močno stisniti in jih celo postaviti drugo ob drugo v dve vrsti, česar v glavnini inventarija ni. Nad skupino je postavljena opazka »ad scholam Valentinus accepit«. Gre kajpak za Valentina Pistoriusa, ki je moral za potrebe šole priskrbeti določene note. Skladbe oziroma glasbene zbirke žal niso zapisane tako, da bi se dale časovno natančneje opredeliti — po vsej verjetnosti gre za glasbo, časovno starejšo od izvirnega jedra inventarija. Tudi ni zapisano, kakšna je bila tedanja Pistorijeva funkcija. Če je bil še sukcentor, in tedaj je moral v prvi vrsti skrbeti za mlade pevce (leta 1623 je bil, kot smo videli, določno namenjen poučevanju figuralne glasbe), se je to moralo zgoditi pred letom 1628, ko je postal pevovodja. V tem primeru bi ta letnica pomenila zgornjo časovno mejo za dokončno izpopolnitev obravnavanega inventarija. — Enkrat po letu 1620, bržkone ob prvi razširitvi z novimi muzikalijami, so pregledali tudi celotni arhiv in preverili stanje glede na inventarij. Ob tej priliki so zaznamovali nastale spremembe, ali natančneje, v inventariju so zaznamovali tiste muzikalije, ki jih ni bilo mogoče več najti, nekajkrat pa so tudi zapisali, da manjka poseben zvezek z generalnim basom, imenovan »partitura«, ki bi po mnenju pregledovalcev moral biti poleg drugih glasovnih zvezkov.

Glasbena zbirka ljubljanske stolnice razkriva v svoji strukturi naloge, ki jih je

²⁶ Zaradi pomembnosti objavljamo inventarij v celoti v dodatku knjige. Zaporedne številke vpisov so dodane in ne stojе v izvorniku.

opravljala stolna kapela. Razumljivo je, da je bil pretežni del notnega gradiva posvečen cerkveni glasbi, ki jo pokrivajo v inventariju navedene maše, moteti in psalmi. Ne sme pa nas presenetiti, da so tedaj v stolnici hranili tudi mnogo posvetne glasbe, zastopane z madrigali in canzonettami. Kapela je bila kajpak namenjena tudi škofovi osebni rabi in je skrbela tudi za zasebno in javno muziciranje izven cerkve, v čemer med glasbenimi telesi svoje vrste ni pomenila nikakršne izjeme. Zaradi tega nam njen izvajalski repertorij ponuja razmeroma celovit vpogled v glasbenorepertoarne razsežnosti tega časa pri nas.

Kar nam po pregledu ohrajenih muzikalij iz Gornjega grada v stolniškem inventariju najprej vzbudi pozornost, sta njegova obsežnost in pisanost, se pravi, veliko število najrazličnejših bibliografskih enot. Druga splošna ugotovitev je, da ima zbirka izrazito aktualno naravo. Že v prvotni zasnovi popisa je jasno navzoča zunanja manifestativna zgodnjebaročna nota, in sicer v tem, da sta med posameznimi oddelki koncertantnemu motetu z generalnim basom in instrumentalni glasbi, ki ju v gornjegrajski zbirki ni, posvečeni posebni rubriki. A tudi sicer se znotraj raznih oddelkov in v okviru raznih drugih glasbenih form kažeta preusmeritev v zgodnji barok, ki jo simptomatično uvaja tisk *Sacrae Symphoniae* Giovannija Gabrieli (št. 20 naše objave), in skoraj popolna opustitev retrospektivno ubranih Nizozemcev s preloma stoletja, ki imajo v gornjegrajskih kodeksih tako pomembno besedo. Edina izjema je Lambert de Sayve, pa še ta se že oplojuje z južnjaško zvočnostjo. Če ocenjevanje našega inventarija poprimemo s te strani, potem nas začudi resnica, da je bila tu med skladatelji, delujočimi na nadvojvodskem dvoru v Gradcu, odprta pot le tistim, ki so bili italijanskega rodu ali pa so v slogovnem izražanju korakali vstric z njimi. To so predvsem Simone Gatto, Pietro Antonio Bianco, Georg Poss, Raymund Ballestra ter Giovanni Priuli in Giovanni Valentini, zadnja nadvojvodska kapelnika v Gradcu. V splošnem je opazna močna proitalijanska usmerjenost repertorija. Z italijanskimi skladatelji prihaja v zbirko celoten formalni in stilnoizraznostni diapason glasbenega ustvarjanja tega časa, zlasti na cerkvenem področju, in ji v primerjavi z gornjegrajskimi kodeksi podarja aktualno svežino.

Tako lahko ugotovimo, da je v zbirki nakazana praksa *bassa continua* vseskozi izpeljana. Tudi v tradicionalni mnogoglasnosti, npr. v osmero in večglasnih mašah, motetih in psalmih, ki jih zastopajo zlasti Pietro Lappi, Giulio Belli, Raymund Ballestra in Giovanni Croce, niso mogli mimo tega tehničnoizvajalskega in stilnega momenta in v tej zvezi je zanimivo, da je v inventariju navedenih nekaj tiskov, ki so šele v poznejših, v stolnici hranjenih izdajah dobili zvezek z generalnim basom (prim. št. 2, 8 in 47 ter 256 naše objave). Pravi pomen *bassa continua* pa se seveda skriva v koncertantni glasbi za solistične glasove. Najbolj znane in značilne zglede za to vrst nam s koncertantnimi moteti za enega, dva, tri ali štiri glasove ponujajo Agostino Agazzari (1607), Antonio Cifra (1609) in Giovanni Battista Finetti (1611—1622), medtem ko zbirka Amadea Freddija *Motecta unica voce decantanda* (1623) vsebuje samo motete za en glas, zapisane v sistemu dvoglasne partiture s petim glasom in bassom continuom, kakor jo je v posvetni glasbi uveljavil Giulio Caccini s svojo zbirko *Le Nuove musiche* (1601).²⁷ Pri tem seveda ne smemo pozabiti, da je zgodnjebaročna zasnova solističnega koncerta navzoča tudi v mnogih drugih cerkvenih zbirkah in kompozicijah našega inventarija (npr. G. Zucchini, št. 1, H. Pfendner, št. 35, in drugi v tem oddelku, G. B. Bonometti, št. 148, P. Lappi, št. 157, itd.).

Naj je tisti del inventarija, posvečen posvetni vokalni glasbi, ali določeneje, italijanskemu madrigalu, privlačen zaradi svoje laične nevezanosti, v primerjavi s cerkveno glasbo je prej konservativen kot ne. Tu ne gre toliko za relativno zgodnji natis ustreznih zbirk — nekateri madrigali segajo v osemdeseta ali celo sedemdeseta leta 16. stoletja nazaj, ne glede na to, da so jih v Ljubljani mogli imeti v mlajših ponatisih — kolikor za ohranjevanje bolj ali manj tradicionalne rene-

²⁷ V jedru našega inventarija so takšne partiture, na čelu s Caccinijevo opero *Euridice*, zbrane pod št. 80 do 84.

sančne glasovne strukture. To velja tudi za najbolj znana imena, kot so npr. Andrea Gabrieli, Luca Marenzio ali celo Carlo Gesualdo da Venosa. Zato kaže toliko bolj poudariti pomen tistih nekaj enot našega inventarija, ki se s koncerntantno obravnavo glasov včlenjujejo v vrsto solističnih madrigalov, ki jo je bila sprožila Caccinijeva zbirka *Le Nuove musiche* (1601): v prvotnem jedru je navedena zbirka Alessandra Grandija *Madrigali concertati a due, tre e quattro voci per cantar e sonar* (1615), pozneje se ji pridružujejo B. Mutis da Cesana (1613), B. Barbarino (1616) in pa pomembni, že v celoti v baročnem duhu ustvarjeni zbirki *Madrigali . . . con alcune sonate* Francesca Turinija (1621) in *Musiche di camera* Biagia Marinija (1624); obe zadnji sta v usvajanju instrumentalna in v približevanju baročni solistični kantati najnaprednejši vokalni zbirki našega inventarija. — Če v Ljubljani tedaj še niso imeli omenjene programske naravnane Caccinijeve zbirke madrigalov in arij, pa so se lahko pohvalili s partituro skladateljve opere *L'Euridice* (1600 oziroma 1615), pri čemer ostaja vprašanje, če so jo tudi scensko izvedli.²⁸ H gledališko zasnovani glasbi lahko v našem inventariju prištejemo še v določeno zgodbo povezana madrigalna cikla *Vivezze di flora e primavera* (1622) in *Barca di Venetia per Padova* (1605 oziroma 1623) Adriana Banchierija, ki jima pritiče bolj kulturno kot pa glasbenozgodovinski pomen, saj črpata še iz izraznostne zakladnice tradicionalnega renesančnega madrigala. Banchieri je v našem inventariju tudi sicer pogost skladatelj.

Zanimive so tudi navedbe čiste instrumentalne glasbe. Oddelek, ki ji je posvečen, ima v naslovu zapisano *Canzoni absque textu* (canzone brez besedila), nakazujoč s tem njen izvor v vokalni glasbi. Poleg takšnih canzon (G. Valentini, A. Banchieri, A. Mortaro, P. Bottaccio) so tu zastopane še druge sorodne zvrsti, ricercari, capricci in sonate, katerih glasbeni stavek še ni toliko izdiferenciran, da bi se dale terminološko natančno opredeliti. V inventarju so še znane »simfonije« Lodovica da Viadana (1610).²⁹ Opozoriti moramo tudi na Pulitijevo zbirko *Fantasia et capricci* (ok. 1618), eno prvih, ki vsebuje skladbe za en solistični instrument z basom. V inventariju je dalje tudi nekaj orgelskih in didaktičnih tiskov. Med pomembne inovatorje orgelske glasbe 16. stoletja spadata Claudio Merulo da Correggio (orgelske maše, 1568, ter postumno izdani druga in tretja knjiga ricercarov, 1607 in 1608)³⁰ in Andrea Gabrieli (orgelski ricercari 1595 ali 1596). Zgodnji barok pa predstavljajo le učne knjige B. Bottazzija, G. B. Rossija (1618) in pa izredno popularna zbirka *L'Organo suonarino* A. Banchierija (1605).

Ob takšni številčnosti in tehtnosti italijanskih skladateljev stopajo avtorji nemškega rodu občutno v ozadje. Razumljivo je, da od sicer bogate nemške vokalne glasbe praktično ni v zgodovinski perspektivi pomembnejšega protestantskega dela. Morda smemo v zaznambi »Germanicae cantiones« ob Erasmu Widmannu videti skladateljve *Geistliche Psalmen und Lieder* (1604, št. 200). Če to velja, potem si lahko njihov pojav v ljubljanski stolnici razložimo le z resnico, da je Widmann ob koncu 16. stoletja deloval kot protestantski kantor v Gradcu, kjer se je v glasbenopoustvarjalnem pogledu odlikoval z dokajšnjo naklonjenostjo do kvalitetne katoliške glasbe.³¹ Z idejnega vidika manj problematična je nemška posvetna glasba, ki se naslanja na stil lahkotnega italijanskega poznorenesančnega vokalnega balletta (Matthäus Odontius 1612, Melchior Franck 1615 in Johann Stephan 1619) in s tem povezuje oba glasbenogeografska pola. Medtem

²⁸ Prim. tudi D. Cvetko, *Zgodovina I*, str. 154. Gl. tudi v nadaljevanju.

²⁹ D. Cvetko (op. cit., str. 150) je v izvorniku bral »Sinfonia« namesto »Sinfoniae« (št. 254) in prišel do sklepa, da gre samo za eno skladbo iz omenjene zbirke. Tudi prvi zadevni zapis, pod št. 14, je v množini (cum Symphoniis Ludovici Viadanae).

³⁰ D. Cvetko (ib., str. 152) misli, po analogiji z Merulovo prvo knjigo ricercarov, da je šlo za glasbo za petje ali za instrumentalno muziciranje. Dejstvo pa je, da imata obe knjigi tudi v naslovu zaznambo »intavolatura d'organo« — torej nesporno napovedujeta le glasbo za orgle!

³¹ Prim. H. Federhofer, *Die Musikpflege an der evangelischen Stiftskirche in Graz (1570—1599)*, Jahrbuch der Gesellschaft für die Geschichte des Protestantismus in Österreich LXVIII/LXIX, Dunaj 1953.

pa nemški avtorji katoliške cerkvene glasbe izhajajo iz pridobitev Giovannija Gabrielijskega (Christian Erbach, Raymund Ballestra, Johann Stadlmayr) ali pa se že izdatno poslužujejo solističnega concertata (Heinrich Pfendner, 1614). V primerjavi z njimi samostojnejše in mikavnejše je tisto kompozicijsko ustvarjanje na polju instrumentalnih plesnih stavkov, ki pomeni pripravljanje avtohtonega razvoja nemške instrumentalne glasbe, ansambelske suite (Michael Praetorius z neugotovljivim tiskom, Konrad Hagius z zbirko *Neue musicalische Intradan, Pavanen, Gaillardan, Passamezzan, Courant und Uffzüg*, 1617).³² Pridružuje se mu tudi Izak Poš z zbirko *Musicalische Tafelfreudt* (1621). V splošnem pa tudi tu manjkata npr. takšni znani imeni, kot sta Johann Hermann Schein ali Samuel Scheidt, ki sta odločilno sooblikovali nemško instrumentalno glasbo zgodnjega baroka.

Usmeritev glasbenega repertorija ljubljanske stolnice pod Tomažem Hrenom k svežim sadovom italijanskega glasbenega ustvarjanja in skoraj zavestno zane-marjanje nemškega severa sta torej očitna. V primerjavi z gornjegrajsko zbirko je razvidna tudi osvoboditev od vplivov nadvojvodskega središča. Upoštevanje tega spoznanja nas vodi k ugotovitvi, da sta posredi samostojno prizadevanje ljubljanskih ljudi na tem področju in njihov lastni, po kakršnikoli naj si že bo poti pridobljeni glasbeni okus. Za potrebno primerjavo nam je na voljo nekaj podobnih sočasnih inventarjev bližjih mestnih in cerkvenih središč, ki nam ob vseh stičnih točkah z Ljubljano vendar razkrivajo nekoliko drugačno repertoarno sliko. Tudi inventarji krške stolnice iz leta 1622,³³ mestne župne cerkve v Beljaku iz leta 1626³⁴ in nekdanjega dvornega glasbenega arhiva v Gradcu, sestavljen šele leta 1672,³⁵ pričajo o sorodnem proitalijanskem razpoloženju glasbenikov in njihovih predstojnikov in o pomanjkanju aktivnega odnosa do sočasnega ustvarjanja na Nemškem, a hkrati ne zakrivajo določenih razlik. Graški inventarij sega z zapisanimi deli v drugo desetletje 17. stoletja — najmlajše muzikalije so izšle leta 1615 —, navaja tudi aktualnejše italijanske skladatelje, kot so Leone Leoni, Agostino Agazzari in Gabriello Puliti, vendar zgodnjebaročnih koncertantnih motetov za malo glasov ne vsebuje, z izjemo v Gradcu natisnjene zbirke domačega Heinricha Pfendnerja. Znatno več je tudi nemške vokalne glasbe (npr. tudi H. L. Hassler, Christoph Demantius in P. Sartorius), medtem ko instrumentalna glasba popolnoma manjka. V krški stolnici se posvetne vokalne glasbe nikakor niso izogibali, saj so imeli na voljo precej italijanskih madrigalov in canzonett, a z razliko od Gradca tu nemških pesmi ni. V znatni meri so že navzoči tudi tiski s koncertantnimi moteti (mdr. L. Viadana s kar tremi zbirkami, Finetti, Pfendner, Agazzari itd.), kar daje temu inventariju občuten zgodnjebaročni karakter, dasiravno koncertantnega madrigala ne srečamo in tudi instrumentalna glasba je zastopana le z eno samo, razmeroma konservativno zbirko Adriana Banchierija (1607). Glasbeni arhiv beljaške župne cerkve nam v primerjavi s krškim ponuja dokaj skromnejšo podobo. Omejuje se le na cerkveno vokalno glasbo in v svojem sodobnejšem delu le na znani in popularni prispevek Lodovica Viadana. Navzoča sta seveda tudi H. Pfendner in I. Poš s svojo zbirko *Harmonia concertans* (1623). Beljaški arhiv so po letu 1626 še izpopolnjevali. Oskrbeli so se z nekaterimi sveže izdanimi tiski, vendar z manj odločno zastavljeno problematiko (A. Grandi, *Salmi à otto brevi*, 1629, in *Messa & Salmi concertati a 3 voci*, 1630, C. Milanuzzi, *Messe à 3 concertate lib. I*, 1629). Prizadevali so si torej, da bi bili na tekočem z novostmi v sosednji Italiji, a vse kaže, da jim je bila ljubša razvojno bolj umirjena ter izvajalsko in interpretacijsko ne prezahtevna glasba.

Inventarji takšnega tipa, kot so omenjeni trije iz Gradca, Krke in Beljaka, ne

³² D. Cvetko (ib., str. 151) je v izvirmiku napačno bral »Musicalische Introduction«.

³³ Gl. H. Federhofer, *Italienische Musik am Hofe des Fürstbischofs von Gurk, Johann Jakob von Lamberg (1603—1630)*, Collectanea historiae musicae II, Firenze 1957.

³⁴ Gl. istega *Das Musikleben in Villach, 900 Jahre Villach*, Neue Beiträge zur Stadtgeschichte, Beljak 1960.

³⁵ Isti, *Musikpflege und Musiker*, str. 289 ff.

morejo povsem zadostovati za sklepanje o repertoarju te ali one glasbene kapele. Vprašamo se lahko, če je vsako kupljeno delo res prišlo do izvedbe, na drugi strani pa se moramo zavedati možnosti, da je kapela uporabljala tudi muzikalije, ki so bile v osebni lasti glasbenikov in jih zato inventarji ne morejo zajemati. Na kaj takšnega moramo v prvi vrsti misliti v primeru Gradca, ki je vendarle zaposloval glasbenike in skladatelje z določenim osebnostnim profilom, katerih repertoarno obzorje je gotovo presevalo naravo in sestavo omenjenega inventarija dvornega arhiva. A kaj takega je konec koncev mogoče pričakovati tudi v Ljubljani, in zatorej se nam vsaj na tej dokumentacijski ravni ljubljanski inventarij kaže kot dovolj zanesljivo glasbenozgodovinsko gradivo. Njegova bogata raznovrstnost in naprednost — tu smo opozorili na navzočnost instrumentalne glasbe in zgodnjebaročne koncertantne vokalne glasbe, ki sega celo po tako pomembnih delih, kot so zbirke Alessandra Grandija (1615), Francesca Turinija (1621) in Biagia Marinija (1624) — ne moreta biti zgolj slučajna, marveč sta izraz dejanskih razmer v glasbeni reprodukciji ljubljanske stolnice za Tomaža Hrena. Razen tega moramo omeniti, da tudi po obsegu daleč prekaša omenjene inventarje. Nasproti petinšestdesetim enotam iz Gradca, štiriinštiridesetim enotam iz Krke in nekaj nad petdesetim enotam iz Beljaka je tristo zapisov ljubljanskega inventarija vsega upoštevanja vreden dokument, katerega glasbenozgodovinsko pričevanje presega zgolj lokalni pomen. V njem je z navedenimi deli ohranjeno marsikatero skladateljsko ime, ki nam iz drugega gradiva ni znano. Za ljudi s Slovenskega moramo opozoriti na Kristijana Hartmanna iz Celja, čigar ustvarjalsko dejavnost potrjujejo v inventariju navedena dela. Za marsikaterega evropsko pomembnega tujega skladatelja nam inventarij razkriva opuse, ki so znani le iz sekundarnega gradiva (npr. št. 66, Cesare Borgo, št. 67, Giovanni Valentini, št. 180, Bernardino Bottazzi) ali pa sploh ne (dvoglasni ricercari Adriana Banchierija, instrumentalna zbirka Giovannija Macqueja pod št. 69, osemglasni moteti H. L. Hasslerja, Lappijeve litanije pod št. 202, druga knjiga šesteroglasnih madrigalov Orazia Vecchija itd.). Ob tem je mogoče pričakovati, da arhivsko dopolnjuje tudi podoba o kompozicijskem ustvarjanju glasbenikov v Gradcu, s katerim je imela Ljubljana za Tomaža Hrena tako tesne stike, četudi se ti, kot smo videli, ne odražajo v kakšni tesni odvisnosti ljubljanske stolnične zbirke od nadvojvodske prestolnice.³⁶

³⁶ H. Federhofer je ob zbiranju gradiva za graške komponiste (*Musikpflege und Musiker*) inventar poznal le po dotedanji obravnavi v literaturi in mu v navajanju glasbenega ustvarjanja posameznih skladateljev marsikatera točka manjka. V tej zvezi moramo opozoriti predvsem na neznane mu maše Georga Possa (št. 7, ni identično z znano točko št. 198) in Canzone Raymunda Ballestra (št. 219) (prim. v nav. delu, str. 145 ff in 195 ff).

III. Skladatelji in skladateljsko ustvarjanje zgodnjega baroka

Medtem ko nam ohranjeno gradivo streže s tolikimi in tako zgovornimi podatki o glasbenem življenju in stilni usmerjenosti glasbene reprodukcije, je naša podoba o skladateljskem delu tega časa na Slovenskem sila skromna. V obravnavani notni zapuščini na slovenska dela nismo našli. Pričakovali bi tudi, da nam bo vsaj obsežni inventarij glasbenega kora ljubljanske stolnice prinašal tudi kaj domačih skladateljskih imen: ker gre za osrednjo domačo glasbeno institucijo, je samo po sebi umevno, da bi na stolnem koru morala priti do izraza tudi glasbena ustvarjalnost ljudi, ki so živeli in delovali pri nas, da ne govorimo o tistih glasbenikih, katerih glasbeniška dejavnost se je vezala na samo stolnico. Vendar smo videli, da jih v omenjenem inventarju ni; skoraj vsa tam navedena imena je mogoče identificirati z znanimi ali vsaj v tuji leksiki registriranimi imeni. Pač, z nekaj izjemami, ki jim med drugim posvečamo naslednje vrstice, ki pa tudi ne razširjajo bistveno naše podobe o slovenskem glasbenem ustvarjanju Hrenovega časa. V dosedanjem razglabljanju se namreč še nismo dotaknili drugega, za nakazane razmere v domači glasbeni produkciji dovolj zgovornega pojava: slovenske glasbene emigracije. Že 16. stoletje nam kaže, koliko na Slovenskem rojenih ljudi se je v tujini uveljavilo kot ugledni glasbeniki in celo dostojni skladatelji.¹ Med njimi lahko navedemo Krištofa Kralja (Khräll), organista dunajske dvorne kapele pod rimskim kraljem in poznejšim cesarjem Ferdinandom I. (1546—1564) in tako enega od naslednikov znamenitega Paula Hofhaimerja. Za časa Kralja sta v dunajski dvorni kapeli pela Slovenca Ivan Globokar iz Ribnice (1554—1560) in Mihael Carbonarius (Voglar?, Oglar?, 1563—1564). Ko smo govorili o Hrenovih zvezah z graškimi in dunajskimi skladatelji, smo opozorili na graškega nadvojvodskega trobentača Lovrenca Plavca (tu med 1575 in 1590), še zanimivejši pa je Janez Faber (Kovač?) iz Litije, pevec v dunajski stolnici sv. Štefana, zatem v Innsbrucku in od leta 1596 do smrti 1608 v kapeli nadvojvode Ferdinanda v Gradcu; nekateri dokumenti ga namreč razkrivajo kot komponista, četudi se od tega njegovega udejstvovanja ni ohranilo nič. Zato pa se je v natisnjenih zbirkah druge polovice 16. stoletja vsaj delno ohranila deseterica motetov, kompozicijska zapuščina Jurija Prennerja, Kranjca, ki ga je evropsko glasbeno zgodovino pisje še do nedavna imelo za Salzburžana. Tudi Prenner je začel v dunajski dvorni kapeli kot skromen prepisovalec not (1554—1560), a kmalu se mu je odprla strma duhovniška kariera na Dunaju in v Spodnji Avstriji. Med Innsbruckom, Salzburgom, Stuttgartom, Münchnom in Dunajem se je vila glasbeniška pot Jurija Kneza z Vrhnike (Khness, Kness itd.), ki ji lahko sledimo od konca sedemdesetih let 16. stoletja dalje. Tudi Knez je bil komponist, a znana nam je praktično le ena njegova skladba, neki parodični magnifikat. Svoje nemirno življenje je Knez sklenil po vsej verjetnosti v Salzburgu kmalu po letu 1621.² Najpomembnejše v tej vrsti pa je seveda ime Jakoba Gallusa (Handl, »Petelin«, 1550—1591), daleč največjega skladatelja slovenskega rodu v preteklosti, avtorja obsežnih kompozicijskih zbirk motetov, maš in latinskih madrigalov — moralij, ki ga je bila življenjska usoda usmerila v Spodnjo Avstrijo, na Moravsko in Češko. Že samo Gallusovo ime priča, kako domača zemlja ni zmogla dajati glasbeno nadarjenim ljudem možnosti za vrhunski osebni razvoj in plodno ustvarjalsko delovanje. V 16. stoletju so bile za to krive kajpak tudi splošne verske, politične in gospodarske razmere, ne smemo pa prezreti, da je manjkalo predvsem tisto ustvarjalsko vzdušje, oplojeno v stikanju in prepletanju vrhunskih ustvarjalskih in poustvarjalskih dosežkov, ki se je našim glasbenikom ponujalo v tujih cerkvenih in posvetnih dvornih kapelah.

Takšna podoba se nadaljuje tudi v 17. stoletje. Tudi sedaj, že v novih kulturnih

¹ Za podatke z navedbami ustrezne literature gl. mdr. D. Cvetko, *Zgodovina III*, str. 453 ff, op. 485, in J. Höfler, *O nekaterih slovenskih skladateljih 16. stoletja*, Kronika XXIII (1975).

² Za dotlej neregistrirani Knezov magnifikat gl. J. Höfler, art. cit.

in glasbenih razmerah, je s Slovenskega izšlo več vsega upoštevanja vrednih skladateljev, ki so svoje moči posvetili tujini. Više na sever je pot zanesla Gabriela Plavca, ki je leta 1612 postal vodja glasbene kapele volilnega kneza Johanna Schweikarda Kronberskega, nadškofa v Mainzu. Gabriel Plavec, po takratni nemški rabi zapisan kot Plautz (Plautzius, Platz),³ je bil nedvomno slovenski rojak. Na naslovni strani svoje kompozicijske zbirke *Flosculus vernalis* se je zaznamoval kot »Carniolus«: rod mu je torej tekel na takratnem Kranjskem, in to je mogoče potrditi s številnimi znanimi ljudmi s takšnim priimkom, ki jih je mogoče najti doma na Slovenskem. Rodbina menda izhaja iz Železnikov na Gorenjskem, starega fužinarskega kraja (beseda »plavec« namreč pomeni isto kot »plavžar«), kjer je prvi Plavec (»Plawiz«) omenjen že leta 1571. A Plavci so bili tedaj doma še drugod, tudi v Ljubljani, in v tej zvezi kaže navesti tudi že znanega Lovrenca Plavca iz Gradca, čigar morebitno sorodstvo z našim skladateljem ni izpričano. Kako se je torej Gabrielu Plavcu posrečilo priti na tako pomembno glasbeniško mesto v osrčju nemške glasbene kulture, nam ostaja uganka. V tej povezavi pa je zanimivo, da je istega leta 1612 dvorni organist v Mainzu postal neki Joannes Textor, »doma iz Gorice«;⁴ ta pa je gotovo identičen z že omenjenim Janezom Tekstorjem, leta 1605 in 1606 vodjem glasbenega kora v gornjegrajskem kolegiju in zatem ljubljanskim stolnim vikarjem (leta 1609 se tu nič več ne omenja). Ta Tekstor je bil namreč Vipavčan in tako podanik oglejske dieceze kot prebivalci Gorice, ki je mnogokrat kot »pars pro toto« zastopala vse bližnje ozemlje. V Mainzu je Tekstor ostal ali umrl do približno leta 1626, ko se kot tamkajšnji dvorni organist omenja že neka druga oseba.

— Gabriel Plavec se je v svoji kapelniški vlogi vsekakor dobro obnesel, čeravno o njegovem delovanju ni mnogo poročil. Bolehal je namreč za vodenico, tako da ga je od leta 1631 dalje nadomeščal dvorni organist Daniel Bollius. Mrliška knjiga ga ob njegovi smrti 11. januarja 1642 hvali kot »odličnega kapelnika in nadvse izkušenega v igranju na instrumente«. Tudi »v umetnosti komponiranja za deset in dvanajst glasov« naj ne bi imel tekmeča.⁵ Da je vsaj nekaj resnice v tem, nam razkriva njegovo ohranjeno kompozicijsko delo. Njegova znana, v Aschaffenburgu leta 1621 (po zvezku z generalnim basom leta 1622) natisnjena zbirka nosi naslov *Flosculus vernalis, sacras cantiones, missas aliasque laudes B. Mariae continens, à 3. 4. 5. 6. & 8. cum basso generali*. Posvečena je nadškofu Schweikardu, s posebnim rimanim latinskim besedilom na naslednji strani pa še »nadvse milostljivemu Bogu in božji devici Mariji v Tettelbachu, mestu na Frankovskem«. Naslovna formulacija zbirke in to njeno drugo posvetilo odsevata tudi v njeni vsebinski zasnovi. Plavčeva »Spomladanska cvetica« je v pretežnem delu kompozicij usmerjena izrazito marijansko, kar je v času še vedno napetih odnosov med protestanti in katoliki posebej povedno. Poleg treh celotnih maš in treh magnifikatov ter enega moteta prinaša samo skladbe, ki se nanašajo na Marijo: tu sta dva mašna introita za Marijine praznike (*Gaudeamus omnes in Domino, Salve sancta parens*), po več primerkov antifon *Salve Regina* in *Ave Maria* (dvoje prve in troje druge), dalje še nekaj himen in sorodnih himnodičnih kompozicij (*Ave dulcis mater Christi, Ave maris stella, Dic Maria quid vidisti, Ave mundi spes Maria, Benedicta lilium*), odlomek iz Visoke pesmi (*Vidi speciosam*), tri druge antifone oziroma odlomki iz responzorijev

³ Na splošno o Plavcu gl. A. Gottron, *Gabriel Plautz 1612—1641, Kapellmeister des Mainzer Erzbischofs Schweikard von Kronberg*, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1936—1938, str. 58 ff, isti, *Mainzer Musikgeschichte von 1500 bis 1800*, Mainz 1956, str. 43—56, D. Cvetko, *Skladatelji Gallus, Plautzius, Dolar in njihovo delo*, Ljubljana 1963, str. XV—XVI (s kritiko starejše literature), ter A. Gottrona in D. Cvetka v *MGG* 10, 1343-4; tudi A. Gottrona članek *Gabriel Plautz — dvorni kapelnik v Mainzu (Prispevek k biografiji)*, *MZ* IV (1968), str. 57—61.

⁴ A. Gottron, *Mainzer Musikgeschichte*, ib., in D. Cvetko, *Skladatelji Gallus, Plautzius, Dolar*, ib. V *MZ* IV (1968) piše A. Gottron nam neznano zakaj, da je bil Textor iz Gradca.

⁵ V izvorniku »...cappellae magister eximius in musicis instrumentis exquisitissimus, in arte compositionis 10. et 12. vocum non habens sibi parem...« (cital nazadnje A. Gottron v *MZ* IV, 1968, ib.)

(*Assumpta es Maria, Nativitas tua, Hodie nata est*) ter trije molitveni moteti. Že naštetih nemarijinih motetov je *O sacrum convivium*.⁶ Vsebinska zasnova zbirke je torej tudi pretežno tradicionalna, izhajajoč iz neposredne liturgične rabe, kar se zrcali tudi v formalnih rešitvah posameznih kompozicij. V antifonah *Salve Regina* in *Ave Maria*, pa še v marsikateri himni, se skladatelj naslanja na stare koralne predloge in jih deloma celo pušča v izvirnem enoglasnem koralu kot inicije ali vmesne verze; zadnja *Ave Maria* se v natisu npr. začinja celo s »tu in mulieribus«, tako da je pravi začetek besedila (tj. *Ave Maria, gratia plena, benedicta*) prepuščen koralistom. Vpletanje izvirmih koralnih odlomkov se kaže tudi pri obeh introitih, medtem ko se v mašah in magnifikatih Plavec poslužuje parodične tehnike. Ena peteroglasna maša in sledeči ji magnifikat slonita na madrigalu z naslovom *Se dessio di figur*, en peteroglasni magnifikat pa uporablja znano italijansko melodijo *Cicirlanda*. Od obeh drugih maš je osmeroglasna skomponirana v tretjem tonusu in je brez naslova, šesteroglasna pa v naslovu zopet navaja neki italijanski madrigal, in sicer *In quest' amate sponde*. Le ena skladba te vrste, osmeroglasni *Magnificat super Aspice Domine*, sega po motetni predlogi. Poleg teh maš in magnifikatov vzbuja pozornost še šesteroglasna *Salve Regina super Qual vive*, torej zopet kompozicija, ki je zgrajena po postopku paradije na neko italijansko posvetno predlogo, vendar na besedilo, ki se v primerjavi z mašo in magnifikatom še v tem času redko veže s parodično tehniko.

Kot pove naslov, so v zbirki *Flosculus vernalis* objavljene kompozicije za tri do osem glasov z generalnim basom. Skladatelja je torej zanimalo predvsem mnogoglasje, ki mu je posvečeno kar osem osmeroglasnih skladb, med njimi tudi ena maša in en magnifikat.⁷ Tu se Plavec kaže kot precej v tradicijo zaverovan skladatelj — s tem si seveda ne mislimo več klasične renesanse, marveč že predgabrielijevsko beneško večzborje, ki je pri Plavcu sicer harmonsko razgibano, z bolj poudarjenimi kromatičnimi postopi in z disonančnimi zadržki, a vendar še nima tiste Gabrielijeve dikcijske in melodične napetosti, ki bi skladbam dajala očitnejši pečat baroka. Druga skladateljeva, še na 16. stoletje navezujoča se poteza je, da se mož le s težavo osvobaja z glasovno shemo vnaprej izbrane zvočne gmote: v dvozborskih motetih se to kaže v vztrajanju na enotnih glasovnih blokih enega in drugega zbora, v tistih z manj glasovi pa v ohranjanju zvočnega ravnotežja med posameznimi glasovi. Po tej strani je gotovo najzanimivejša četveroglasna skladba *Dic Maria*.⁸ Besedilo ima poetično strukturo, ki ji sledi tudi uglasbitev: vsak lihi tristih je komponiran v istem četveroglasnem stavku, ki se ponavlja skozi vso skladbo, učinkujoč kot ritornello, vmesni tristihi pa so poverjeni solistom, enkrat sopranu, drugič altu ipd., sklep pa varirano ponovi znani ritornello. Ti vmesni deli so v zgodnjebaročni monodiji Viadanovega tipa, kot celota pa motet spominja na sorodne kompozicije italijanskega zgodnjega baroka, zlasti na himno *Ave maris stella* iz Marijinih večernic Claudia Monteverdija (1610). Podobno uvajanje solističnih glasov kaže tudi Plavčev motet *Ave mundi spes Maria*, le da gre tu za duete.

Po količinski strani je Plavčeva kompozicijska zapuščina razmeroma skromna; morda se je s časom porazgubila, ali pa je tudi resnično ni moglo biti veliko, saj je skladatelja precejšen del življenja trla težka bolezen. Tudi v sodobnih kolektivnih zbirkah ga srečamo le enkrat, in sicer v tisku *Deliciae Sacrae Musicae* (Ingolstadt 1626)⁹ Zanimivo je, da sta dva izmed treh tu objavljenih Plavčevih

⁶ Po fotokopiji uppsalskega izvornika, v NUK, Ljubljana. Da bi bilo v zbirki deset *Sacrum convivium*, kot piše D. Cvetko (*Gallus, Plautzius, Dolar, ib.*) in za njim A. Rijavec (*Gabriel Plavec und sein »Flosculus vernalis«*, *Musica antiqua. Acta scientifica. Bydgoszcz 1972*, str. 323—336 [str. 327]), je pomota.

⁷ Pri D. Cvetku, op. cit., je objavljeno troje Plavčevih osmeroglasnih motetov, in sicer *Ave dulcis mater Christi*, *Vidi speciosam* in *O quam pulchra*.

⁸ Objavljena pri D. Cvetku, ib. Z analizo te skladbe in moteta *O quam pulchra* se ukvarja A. Rijavec v članku, cit. v op. 6 zgoraj.

⁹ Za tisk gl. tudi B. Buijić, *Jedan zanemareni izvor Cecchinijevih moteta*, *Zvuk* 115—116 (1971), str. 316—321. (V tekstu navedena letnica natisa 1621 je, kot pravilno kaže angleški povzetek članka, tiskovna napaka.)

motetov ravno *Dic Maria* in *Ave mundi spes Maria*. Tretji je *Benedicta lilium*, za vse pa je kot vir ponatisa služila skladateljeva zbirka *Flosculus vernalis*. Ob tem pa vendar lahko navedemo eno, temu Plavčevemu opusu neznano skladbo: to je osmeroglasni psalm *Benedictus Deus*, ki ga v rokopisni kopiji hrani Deželna knjižnica v Kasslu,¹⁰ močno konservativno, na renesančno polifonijo oprto delo brez bassa continua, ki ga le na posameznih mestih oživlja koncertantno bolj vznemirjena melodika glasov. O Plavčevem ustvarjanju za desetero in dvanajstero glasov, na katerega opozarja citirana notica ob skladateljevi smrti, pa za zdaj ni sledu, prav tako ne vemo za njegove morebitne instrumentalne kompozicije. Ob koncu kaže omeniti še misel, da je Plavec avtor diecezijanske pesmarice *Himmlische Harmony, ein New Mayntzisch Gesang Buch* (Mainz 1628).¹¹ To bi pač lahko bil, a ker za takšno sklepanje nimamo dokaza — podatke, da je bil vodja nadškofove kapele, za to ne zadošča —, ostaja le pri misli. Drugi znani predstavnik skladateljske emigracije iz slovenskih dežel v obdobju pozne renesanse in zgodnjega baroka je Daniel Lackner (Lagkhner), glasbenik iz Maribora, ki je služil Hansu Wilhelmu Losensteinskemu v Loosdorfu na Spodnjem Avstrijskem.¹² O njegovem rodu in njegovem službenem mestu v novi domovini govore naslovne strani njegovih kompozicijskih zbirk: v naslovni formulaciji zbirke *Soboles musica* (1602) se skladatelj imenuje »Civis et organicen (v izvorniku genitiv »Civis et organicinis«) Losdorpiensis«, štiri leta pozneje pa »Illustrium Baronum à Losenstein etc. Symphonista« in »Marchpurgensis Styrium, civis Losdorpiensis« (*Flores Jessaei*, 1606). Loosdorf ni bil kako pomembno glasbeniško središče, a je pod baroni Losensteini, vnetimi protestanti, zrasel v vsega upoštevanja vredno žarišče avstrijske poznorenesančne umetnosti in kulture, ki je vzdrževalo tudi priznано protestantsko gimnazijo deželnega pomena.¹³ Lacknerjevo glasbeniško delo se je tako po vsej verjetnosti odvijalo med organistovsko službo v mestni župni cerkvi in kantorstvom na gimnaziji v Loosdorfu (na to njegovo funkcijo sklepamo po predgovorih k tiskom iz let 1606 in 1607) ter glasbeno kapelo baronov Losensteinov, ki so si v bližnjem novem dvorcu Schallaburgu uredili sijajno rezidenco. Kaj je Lacknerja zaneslo sem, si ni težko predstavljati: medtem ko je v notranjeavstrijskih deželah protireformacija naglo in korenito odpravila javno udejstvovanje protestantov, je bila usoda pripadnikom nove vere v deželah cesarskega dominija nekoliko milejša; gimnazija v Loosdorfu je bila odpravljena šele leta 1627. Verjetno sodi tudi naš skladatelj med tiste protestantske izobražence z juga, ki so si prvo zatočišče po pregonu iz domovine našli ravno na tedanjem Avstrijskem.¹⁴

Ohranjeno in dostopno Lacknerjevo delo je razmeroma obsežno. Za življenje je skladatelj izdal štiri kompozicijske zbirke, več posameznih skladb pa je zašlo v sodobne kolektivne tiske ali pa se jih je ohranilo v prepisih. Prva skladateljeva zbirka je izšla leta 1602 v Nürnbergu. Njen naslov se glasi: *Soboles musica, id est Cantiones sacrae, quatuor, quinque, sex, septem et octo vocibus, festis anni solemnioribus pie accomodatae*. Ta »Glasbeni prirastek«, kot lahko prevedemo naslov, prinaša latinske motete za četvero do osmero glasov, ki so jih mogli uporabiti za slovesno protestantsko bogoslužje. Giblje se v okvirih tradicionalne beneške zvočnosti, manj pa govori o njegovem morebitnem smislu za sodobnejšo muzikalno interpretacijo besedila. Drugi dve Lacknerjevi latinski deli se dopolnjujeta: *Flores Jessaei musicis modulibus & ferè tribus paribus adaptati* (Nürnberg 1606) je namenjen trem, *Florum Jessaeorum semina vocibus quatuor per numeros musicos disseminata* (Nürnberg 1607 — zdaj izgubljeno) pa štirim enakim

¹⁰ Gl. J. Höfler, O nekaterih slovenskih skladateljih, art. cit.

¹¹ Tako A. Gottron v svojih delih.

¹² Za Lacknerja gl. H. J. Moser, *Die Musik im frühevangelischen Österreich*, Kassel 1954, str. 44—47, ter H. Federhofer v *MGG* 8, 71—72.

¹³ Gl. katalog razstave *Renaissance in Oesterreich, Schloß Schallaburg*, 1974, posebej str. 45—47.

¹⁴ Tako srečamo tu tudi Adama Bohoriča, in sicer leta 1601 v Linzu. Ta pri nas še neznan podatek nam prinaša O. Wessely v tipkopisnih ekscerptih iz Cod. St. Florian, Avstrijska nacionalna biblioteka, Glasbena zbirka, katalogi.

glasovom, obe pa razkrivata, da sta nastali za potrebe učeče se mladine. Tu objavljeni moteti so v primerjavi s prvimi iz leta 1602 preprostejši in krajši, novi čas pa se v njih izraža predvsem v prevzemanju lahkotnega sloga posvetnih italijanskih villanell, kar potrjuje tudi skladatelj sam v predgovoru iz leta 1606, češ da jih je ustvaril »nach Art der Villanellen«. Zadnje znano Lacknerjevo delo, *Neuer teutscher Lieder erster Theil* (Nürnberg 1606, zdaj izgubljeno), pa se je bilo ohranilo le z dvema glasovnima zvezkoma. Kot pove naslov, je vsebovalo nemške posvetne pesmi, in sicer v četverglasnem stavku na besedila, znana iz drugih, starejših zbirk te vrste.¹⁵ Bibliografijo Lacknerjevih skladb lahko dopolnimo z nekaj ponatisi in sočasnimi prepisi: dva moteta iz knjige *Soboles musica* je objavil Johannes Donfrid v prvi in tretji knjigi zbirke *Promptuarium musicum* (1622 oziroma 1627), več pa jih je zašlo v rokopisne zvezke, hranjene v Regensburgu in v Tübingenu. Poleg tega je njegov tudi šesteroglasni tisk *Melodia funebris* (Dunaj 1601) ter še neka, v rokopisu ohranjena gliardiara.¹⁶

Poleg Plavca in Lacknerja je v začetku 17. stoletja v tujini delovalo še nekaj glasbenikov, ki so izšli s slovenskih tal. Na Kranjskem je bil doma Andrej Zupanc (Suppaintz, Supponitz), leta 1605 dvorni glasbenik v Württembergu in od leta 1606 dalje v dvorni kapeli v Innsbrucku; tu se kot pozavnist med leti 1616 in 1622 omenja tudi Andrej Gerlašič (Gerlaschitz), medtem ko je desetletje pozneje v innsbruški dvorni kapeli orgljal Jurij Kunc (Kuentz, Kunitz) iz Gorice. Ta je kmalu po letu 1631 odšel v München, leta 1633 pa so ga tam odpustili in se je vrnil domov v Gorico.¹⁷ Najzanimivejši pa je v glasbenem zgodovinopisju dovolj znan salzburški skladatelj, ki ga leksika navaja pod imenom Peter Guetfreundt in mu pripisuje nemški oziroma avstrijski rod.¹⁸ Gre za človeka, ki se v arhivskem gradivu prvič pojavi leta 1588 kot altist v kapeli grofov Hohenzollernov v Hechingenu, in sicer pod imenom Petrus Bono Amico. Skladatelj sam in člani njegove družine so se podpisovali ravno v takšni romanski verziji (»Bonamico«), to pa da misliti, da vendarle ni bil severnjak. Njegov morebitni pravi rod nakuže epitaf njegove žene Katarine, rojene Radach, na Petrovem pokopališču v Salzburgu: tu je zaznamovana kot »Geschlechterin von Sittich«, kar se po vsej verjetnosti nanaša na Stično na Kranjskem. Ker vemo, da si je v preteklosti marsikateri Slovenec, ki ga je bila usoda zanesla v tujino, romaniziral ali germaniziral svoje ime, je prav mogoče, da lahko tudi v tem Guetfreundtu vidimo našega rojaka. — Peter Guetfreundt je svoje življenjske moči posvetil salzburškemu nadškofu. Od leta 1602 do smrti leta 1625 je bil glasbenik v njegovi dvorni kapeli, med leti 1608 in 1613 pa tudi njen kapelnik. Njegovo glavno delo je nenatisnjena zbirka peteroglasnih in osmeroglasnih mašnih motetov z naslovom *Melos divinarum laudum*, ki se je ohranila v postumnem čistopisu (1635) v Salzburgu in na Dunaju. Skladatelj se je ukvarjal tudi z maloglasnim zgodnjebaročnim koncertom, kot kažeta dva njegova triglasna moteta z bassom continuo, objavljena v antologiji *Philomela coelestis* (München 1624).

Če se z obravnavanega vidika ozremo na razmere na slovenskih tleh, potem se zavemo povsem razumljive resnice, da se kulturnozgodovinska diferenciacija našega ozemlja zrcali tudi v glasbenem ustvarjanju. Mesta na slovenskem zahodnem obrobju se ponašajo z intenzivnejšo in globljo glasbeno tradicijo, ki se je venomer oplajala na italijanski strani: tam so črpala pobude za oblike glasbenega življenja in od tam so prihajali pomembni glasbeniki. Italijanski aristokratski živelj je skrbel za glasbenoumetnostno raven, ki bi se približevala tisti v sami

¹⁵ H. J. Moser, ib.

¹⁶ Popis Lacknerjevih skladb glede na sedanje stanje v MGG 8, ib. (Gl. zdaj tudi članek J. Sivca, Zbirka »Florum Jessaeorum« [Nürnberg 1607] Daniela Lagkhnerja, MZ XII, 1976.)

¹⁷ D. Cvetko, Zgodovina III, ib.

¹⁸ H. Spies, *Aus der musikalischen Vergangenheit Salzburgs bis 1643*, Musica Divina II (1914), str. 332—333; C. Schneider, *Geschichte der Musik in Salzburg*, Salzburg 1935, str. 52; E. F. Schmid v MGG 5, str. 1051—1053; tudi J. Peregrinus, *Geschichte der Salzburger Domsängerknaben*, Salzburg 1889, str. 66, ter D. Cvetko, Zgodovina III, str. 455.

Italiji. Med organisti koprške in tržaške stolnice je bilo že v 16. stoletju precej vsega upoštevanja vrednih skladateljev, katerih ustvarjanje nam je vsaj deloma znano.¹⁹ V Kopru so med drugim delovali Francesco Bonardo (najmanj med 1560 in 1561), morda identičen s Francozom po imenu François Bonnard, avtor latinskih motetov in italijanskih madrigalov, Silao Casentini iz Luce (1571—1573 in 1577—1578 ter 1580) in Nicolò Toscano iz Trapanija na Siciliji (1581—1591).²⁰ Trst je dal celo domačega skladatelja: to je bil Giulio Zacchino, »tergestinus«, leta 1573 organist pri sv. Justu, potem ko je bil v enaki funkciji služil v opatiji S. Giorgio Maggiore v Benetkah.²¹ Znan nam je že Giacomo Gorzanis iz Apulije, lutnjist v mestni službi, v stolnici pa srečamo tudi iz Kopra znanega Silaa Casentinija (1576—1577). Že ta imena in z njimi povezane letnice nam kažejo profesionalno frekventativnost cerkvenega glasbeniškega mesta v eni in v drugi stolnici. Organisti so se večinoma naglo menjavali, obvezujoč se, da ostanejo v službi samo določen čas ali celo samo eno sezono, zatem odhajali drugam in se zopet vračali. Casentiniju sledimo npr. v Čedad (1588), v Gumin (1589—1593), v Concordio (1593) in v Oglej, kjer ga je doletela smrt (1594). Podobno nemirno pot je prehodil tudi najpomembnejši skladatelj tržaškega seicenta, ki mu bomo morali posvetiti naslednje vrste, Gabriello Puliti. Rojen v Montepulcianu v Toskani in kot minoritski menih je Puliti prešel več krajev, preden se je usidral v Trstu: Pontremoli (1600), Piacenza (1602), Milje pri Trstu (1605). Leta 1609 je najprej služil v Kopru, maja tega leta pa je podpisal petletno pogodbo za sodelovanje v tržaški stolnici.²² Leta 1614 ga zopet srečamo v Kopru, kjer je ostal slabih šest let, do marca 1620. Nato je odšel v Labin, a se je vsaj dvakrat (1621 in 1624) javil tudi v Kopru kot gost. Med leti 1630 in 1638 je zopet orglal v tržaškem sv. Justu, dokler se ni, zaradi neznanih vzrokov resigniran, dokončno umaknil v Labin in tam tudi umrl.²³

Gabriello Puliti je plodna in vsekakor tudi evropsko zanimiva skladateljska osebnost zgodnjega 17. stoletja. Kot mnogi njegovi italijanski vrstniki je tudi sam prešel znano ustvarjalsko pot med renesanso in barokom, od tradicionalnega moteta in madrigala preko lažjih in modnejših oblik posvetnih pesmi do zgodnjebaročnega vokalnega koncerta in instrumentalne glasbe. Od njegove skladateljske zapuščine, katere obseg lahko ugotovimo po številkah opusa na njegovih tiskih, nam je znana polovica, in od tega se je z vsemi glasovi ohranilo le nekaj enot. Med njegovimi, še v Italiji nastalimi deli sta znani zbirki peteroglasnih motetov (*Sacrae modulationes*, Parma 1600) in peteroglasnih psalmov (*Integra omnium solemnitatum Vespertina Psalmodia*, Milano 1602). V Miljah je Puliti objavil zbirko dvoglasnih posvetnih pesmi, ki jo je v soglasju s prakso časa naslovil kot *Scherzi, Capricci et Fantasie* (Benetke 1605 — ohranjena samo z enim glasovnim zvezkom; skladatelj se je tu zaznamoval kot »Maestro di Cappella et Organista nella Mag[nifi]ca Terra di Muglia«). V Kopru ji je sledila knjiga peteroglasnih madrigalov, ki je bila, kot kaže formulacija naslova, že druga svoje vrste (*Baci Ardenti, Secondo libro de' Madrigali a cinque voci*, Benetke

¹⁹ Z glasbeniki koprške in tržaške stolnice tega časa se ukvarja G. Radole v člankih *Musicisti a Trieste sul finire del cinquecento e nei primi del Seicento*, Archeografo Triestino, Ser. IV, Vol. XXII (1959), str. 133—161, ter *Musica e musicisti in Istria nel cinque e seicento*, Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria, N. S., Vol. XIII (1965), str. 147—214. Gl. tudi istega *La Civica Cappella di San Giusto in Trieste*, Trst 1970, ter J. Höfler, *Glasbeniki koprške stolnice v 17. in 18. stoletju*, Kronika XVI (1968), str. 140—144.

²⁰ G. Radole, *Musica e musicisti in Istria*, str. 183—190.

²¹ G. Radole, *Musicisti a Trieste*, str. 139—141.

²² Latinsko besedilo pogodbe ib., str. 45.

²³ J. Höfler, *Glasbeniki koprške stolnice*, str. 140, in G. Radole, *Musicisti a Trieste*, str. 145—147. Pulitijeva pot po letu 1638 tu ni nakazana in tudi ni v nadrobnostih znana. Iz neke opombe D. Plamenca, vzete iz aktov stare primorske frančišćanske province (Toma Cecchini, kapelnik stolnih crkava u Splitu i Hvaru u prvoj polovini XVII. stoljeća, RAD JAZU 262, 1938, str. 103, op. 74) se vidi, da je skladatelj umrl v Labinu med leti 1641 in 1644.

1609).²⁴ Pulitijevo prvo tržaško obdobje pa zastopa še en posvetno usmerjen tisk, *Ghirlanda Odorifera di vari fior tessuta cioè Mascherate a tre voci. Libro primo* (Benetke 1612). Prvega teh dveh tiskov je skladatelj posvetil nadvojvodoma Ferdinandu in Maksimilijanu Avstrijskima, s tem morda nakazujoč željo, da bi stopil v njuno službo — to se, kot vemo, ni zgodilo — drugega pa patriciju Tranquillu Negriju iz Labina, čigar znanstvo ga je verjetno vleklo v južno Istro. V madrigalih in maskeratah se Puliti pač ni mogel upreti času, četudi je zlasti v madrigalih sledil poznorenesančni tradiciji, konkretno, svobodnemu peteroglasnemu tipu te zvrsti (npr. v marenzijevsko uglašeni skladbi *Io moro, ecco io moro*²⁵). V maskeratah pa srečamo preproste glasbene rešitve poznorenesančne triglasne villanelle, ki tedaj, leta 1612, kajpak ni bila več tako aktualna kot pred petimi ali štirimi desetletji, a je v muzikalno tako intuitivnih rokah, kot so bile roke npr. Orazia Vecchija ali Andrea Banchierija, še vedno doživljala svežino in aktualno dovtipnost. Tudi mnoge Pulitijeve maskerate so napisane v prvi osebi množine, navezujoč se na tradicionalne italijanske karnevalske pesmi (*Noi siamo tre cantori, Siam soldati svaligiati, Astrologi noi siam, donne amorose* itd.), na drugi strani pa ne manjka glasbenih in tekstovnih parodij na popularne popevke; med njimi je celo ena »todescha«, *Got Morghen, companie*.²⁶

Koprsko obdobje je v Pulitijevo kompozicijsko ustvarjanje prineslo nove kvantitativne in kvalitativne razsežnosti. Prvi znani tisk iz tega časa je zbirka četveroglasnih psalmov za enake glasove (*Psalmodia vespertina omnium solennitatum*, op. 13, Benetke 1614), ki jo je skladatelj posvetil stiškemu opatu Jakobu Reinprechtu.²⁷ Kako je prišlo do tega, nam v nadrobnostih ni znano. Ponuja se misel, da je Puliti kdaj res potoval v Ljubljano ali v Stično in se osebno seznanil s tem kulturno tako razgledanim človekom. Verjetneje pa je, da ga je k temu nagovoril tržaški škof Ursino Berti, ki je bil drugače dober znanec kranjskih velikašev. V tem smislu je skladatelj tudi formuliral sklepni del svojega latinsko napisanega, sicer pa neizmernega slavljenja in hvale polnega posvetila.²⁸ Sama zbirka večerniških psalmov iz leta 1614 se je žal ohranila le s sopranskim glasovnim zvezkom, tako da nam ni mogoče reči, če je in kako je v njej skladatelj ustregel naslovljencu; četudi je bila opremljena z orgelskim basom, njeno četveroglasje enakih glasov (»quatuor vocibus paribus«) govori prej za konservativno porabno uglašenos kot ne. Res pa je, da se je s tem posvetilom Puliti tudi globlje vpisal v glasbeno kulturo slovenskega zaledja. — Istega leta 1614 je Puliti v Benetkah izdal svojo prvo zbirko koncertantnih motetov: *Sacri concentus unis, binis, ternisque vocibus cum parte organica*. Kot pove naslov, gre za eno, dvo in troglasne skladbe z bassom continuo in s tem za prvi skladateljev korak v svet zgodnjebaročnega vokalnega koncerta, ki je prave sadove rodil šele štiri leta pozneje. Kot opus 16 je zaznamovana skladateljeva fragmentarno ohranjena troglasna vokalna zbirka z učenjaškim naslovom *Lunario armonico perpetuo al meridiano et Clima delle principali città d'Italia* (Benetke 1615). Teksti nam prinašajo humanistično naslavljanje posameznim italijanskim mestom, glasba pa je oblikovana po tipu troglasne villanelle. V sklepni opombi je skladatelj napovedal še drugo knjigo te zbirke, za dva, tri in štiri glasove, ki se ni ohranila. Da je avtor držal obljubo in takšno delo izdal še pred letom 1620, pa nam razkri-

²⁴ Natančen popis znanih in ohranjenih Pulitijevih tiskov nam prinaša G. Radole, *Musicisti a Trieste*, str. 47 ff, z dopolnili v *Musica e Musicisti in Istria*, str. 191 ff.

²⁵ Objava začetka madrigala v G. Radole, *Musicisti a Trieste*, str. 149.

²⁶ Začetki treh maskerat objavljeni ib., str. 151–152.

²⁷ V izvorniku: »Illustrati ac Reverendissimo Patri / D. Jacobo Celeberrimi / Monasterii Siticensis / Ordinis Cisterciensis / Abbati benemerito, ac Serenissimi Principis D. D. Ferdinandi / Archiducis Austriae, & c. a Consiliis & c.« Prepis posvetila iz izvornika v Modeni, Archivio Capitolare, mi je ljubeznivo oskrbel Can. Giuseppe Pistoni, vodja arhiva.

²⁸ »Quibus rebus mihi hactenus allecto Illustrissimus & Reverendissimus D. Ursinus de Bertis, Episcopus & Comes Tergestinus, qui non raro de praeclaris tui animi dotibus loqui solet, & cuius tam propensus est in te amor quam patris in filium, animum dedit, & currenti (quod aiunt) calcaria addidit.«

vajo katalogi beneškega založnika Vincentija, pri katerem je Puliti tiskal svoje skladbe.²⁹

Z letom 1618, še vedno v Kopru, se začenja Pulitijevo najpomembnejše ustvarjalsko obdobje. Takrat je skladatelj zasnoval in objavil korpus štirih knjig solističnih motetov, v njegovem delu zaznamovanih z op. 20 do 23. Prva knjiga se v naslovu glasi *Pungenti Dardi Spirituali a una voce sola, canto o tenore con il basso sotto da sonare in qual si voglia strumenti chorista* (op. 20, Benetke 1618). Druga ni ohranjena, tretja je posvečena Marijinim tekstom (*Lilia Convallium B. M. V. Libro terzo delli concerti a una voce . . .*, op. 22, Benetke 1620), četrta je splošnejša (*Sacri Accenti. Libro quarto delli concerti a una voce . . .*, op. 23, Benetke 1620). Če je Puliti, kot smo videli, leta 1614 še omahoval med enoglasnim in večglasnim koncertantnim motetom, se je sedaj trdno odločil za enega samega solističnega pevca. Razumljivo je, da je imel pred seboj nepogrešljivi Viadanov vzor, ki je omiljeval strogost zgodnjebaročnega deklamacijskega recitativnega sloga, a že dejstvo, da je svojo zbirko posvetil samo enemu glasu, mu med evropskimi zgodnjebaročnimi mojstri odmerja vsega upoštevanja vredno mesto. (Tudi Viadana v svojih *Cento concerti ecclesiastici*, 1602, še vedno predpisuje enega do štiri glasove.) Skladatelj je vsekakor hodil po razmeroma drzni poti, ki je od izvajalca zahtevala vso izurjenost in zbranost. V nagovoru bralcev v tretji knjigi motetov je moral celo zapisati naslednje besede: »Nekateri so mi rekli, da so moji moteti malce težki; odgovarjam jim, da so napisani samo za tiste virtuoze, ki obvladajo petje, in ne za one, ki svoj poklic le trpinčijo.«³⁰ — Zadnje znano Pulitijevo delo iz koprškega obdobja je njegov op. 19, *Fantasia, Scherzi et Capricci*, zbirka instrumentalnih canzon za violino ali cink solo (v naslovu: »da sonarsi in forma di canzone, con un violino solo o vero cornetto con il basso principale in due modi, uno al suo loco, l'altro alla quinta alta, overo quarta bassa come più piacerà al perito Organista, et comporterà lo strumento«). Tisk nam je znan le v ponatisu iz leta 1624, a gre gotovo za izdajo iz okoli leta 1618, kar se ne vidi le iz številke opusa, marveč tudi iz že omenjenih Vincen-tijevih katalogov.³¹ Po formalni strani se te canzone, ki so se žal ohranile brez basovskega parta, uvrščajo med standardne tipe zgodnjebaročne instrumentalne glasbe, z navezovanjem kratkih muzikalnih misli, z variacijskim drobljenjem, diminuiranjem notnih vrednosti in sekvenčnim ponavljanjem. Njihov pravi pomen pa se skriva v dejstvu, da so na sploh ene prvih v zgodovini evropske glasbe, ki so zapisane za en sam solistični instrument z bassom continuo.

La Bouzia *Fantasia, Scherzi et Capricci*
No. 2

1.

Četudi Pulitijeva ustvarjalnost pozneje v Labinu in v Trstu ni jenjala, skladatelj po vsej verjetnosti tako pomembnih del ni objavil; o tem lahko sodimo vsaj na

²⁹ Gl. Katalog iz leta 1621, str. 6, točka 13 (»Canzon Lunario armonico Puliti I e II a 2, 3, 4«) ter 1649, str. 6, točka 5 (»Lunario Armonico Puliti libro 1 e 2 a 2, 3, 4«). Po objavi, F. X. Haberla v *Monatshefte für Musikgeschichte*, 1882–1883, kjer je prvi katalog napačno datiran v leto 1619 (gl. D. Plamenac, op. cit., str. 120).

³⁰ »Essendomi stato detto d'alcuni che questi miei Motetti sono alquanto difficili, io gli rispondo che l'ho composti solo per quelli virtuosi che sanno cantare, et non per quelli che strapazzano il mestiere.« Citat po G. Radole, *Musica e Musicisti in Istria*, str. 194–195.

³¹ Katalog iz leta 1621, str. 21, točka 12 (»Fantasia e Capricci Politi [!] per violino e [!], tako Haberl] cornetto«). Gl. op. 29 zgoraj. Tisk se je ohranil v privatni zbirki G. Scaramanga v Trstu. Fotokopijo izvornika mi je ljubeznivo oskrbel Don Giuseppe Radole, Trst, za kar se mu na tem mestu najlepše zahvaljujem.

podlagi tega, kar nam je znanega. V Labinu je sestavil svoj op. 24, *Armonici accenti voce sola per cantar nel chitarrone et in altri strumenti musicali* (Benetke 1621), v katerem je medij enoglasnega solističnega petja z basovsko spremljavo prestavil v območje nepretenciozne posvetne pesmi. Tudi tu je sledil času, v katerem je zgodnjebaročna kitična »arietta« zamenjala tradicionalni prekomponirani madrigal, pogosto z vmesnimi instrumentalnimi ritornelli, kar je najti tudi pri Pulitiju. Ena teh pesmi uporablja v basu modno popevko Ruggiero (to je *Donna ingrata senz'amore*, »sopra l'Aria di Ruggiero«³²) (gl. prim. 2). Pulitijev op. 30 je druga knjiga četverglasnih maš z bassom continuo (*Il Secondo libro delle messe a quattro voci*, Benetke 1624) — prva knjiga te vrste se ni ohranila, a je dokumentirana.³³ V času nataska te zbirke je bil avtor vnovič v Kopru. Skladateljev zadnji znani opus nosi številko 36. To je zbirka četverglasnih koncertantnih psalmov za nedelje (*Salmi Dominicali concertati a 4 voci e Basso per l'Organo*, Benetke 1635). Skladatelj je torej še naprej intenzivno ustvarjal, le da je žal od vsega tega ostalo zelo malo.

2. *« Sopra l'Aria di Ruggiero »* *Armonici accenti*

Donna ingrata senz'amore già parte l'alma si more e tu sempre *id.*

Gabriella Pulitija je življenjska usoda navezala na kulturno okolje, ki mu v evropskem merilu priznavajo le lokalni pomen. V tem in pa v fragmentarnosti in raztresenosti njegove kompozicijske zapuščine lahko vidimo vzrok, zakaj v proučevanju evropskega in italijanskega zgodnjega baroka še ni našel mesta, ustreznega svoji muzikalni nadarjenosti in rezultatom svoje delovne prizadevnosti. A to se bo moralo zlasti zaradi solističnih motetov iz 1618—1620 in zbirke solističnih canzon iz leta 1618 slej ko prej zgoditi.

Medtem nam zgodovina za slovensko zaledje tega časa postreže le z dvema skladateljskima imenoma. Od teh nam je Kristijan Hartmann šele pred kratkim prišel v zavest tudi kot glasbeni ustvarjalec. Zanj je znano le to, da je bil »rector chori« v Celju. Ko so leta 1619 v Gradcu pripravljali sprejem nadvojvodi, tedaj že novokronanemu cesarju Ferdinandu II., se je slovesnosti med drugimi številnimi glasbeniki iz Maribora, Ptuja in drugih štajerskih mest udeležil tudi Hartmann in tedaj je bilo zanj izrecno rečeno, da je tudi komponiral.³⁴ To navedbo potrjuje inventarij ljubljanskega stolnega kora iz leta 1620. Tam so kar na štirih mestih vpisane Hartmannove kompozicije: najprej z roko napisani šesteroglasni moteti (št. 33 naše objave inventarija), zatem dva prav tako šesteroglasna magnifikata, za katere pravi opomba, da so brez zvezka z generalnim basom (št. 52), dalje dve kopiji četverglasnega moteta *Livorem linquens* (št. 91) in še ena šesteroglasna *Ave Maria* (št. 101). Skladbe se niso ohranile, ne te ne katere druge, ali nam vsaj niso znane. Če lahko ocenjujemo le po teh naslovih, potem je na dlani, da se Hartmann še ni bil lotil sodobnega zgodnjebaročnega koncertantnega izražanja.³⁵

Iz a k P o š (Posch, Poschius) je mnogo oprijemljivejši, kot glasbeni delavec in kot skladatelj.³⁶ Z naslovnih strani njegovih natisnjenih del je mogoče razbrati,

³² Skladbica objavljena v G. Radole, *Musicisti a Trieste*, str. 155.

³³ Gl. inventarij ljubljanskega stolnega kora iz leta 1620, naša objava št. 12. Glede na to omembo gre za precej zgodnejše delo!

³⁴ K. Puschnig, *Frühbarocke Festmusiken in Graz, Musik im Ostalpenraum* (Das Joanneum, zv. 3), Gradec 1940, str. 48 ff; tudi D. Cvetko, *Zgodovina I*, str. 207 f, in H. Federhofer, *Musikpflege und Musiker*, str. 41.

³⁵ Prim. še J. Höfler, *O nekaterih slovenskih skladateljih*, art. cit.

³⁶ Za Poša na splošno gl. K. Geiringer, *Isaac Posch, Studien zur Musikwissenschaft XVII* (1930), str. 55 ff, in D. Cvetko, *Zgodovina I*, str. 219 ff; tudi K. Geiringerja v *MGG 10*, 1509—1511, in H. J. Moserja, *op. cit.*, str. 80 f.

da je služboval kot organist koroških deželnih stanov: leta 1621 se imenuje »der Zeit einer Hochlöblichen Landschaft in Kärndten bestellte Organist«, leta 1623, že po svoji smrti (tisk je bil izdan postumno), pa »Illustrium Carinthiae Provincialium pro tempore Musicus«. Toda, kot bomo videli, ga ta služba ni toliko zavezovala, da ne bi večkrat in za dalj časa prekoračil koroške deželne meje. Bil je dober znanec na Kranjskem, kjer ga pravzaprav srečamo še večkrat kot na Koroškem, tako da lahko Poša z vso upravičenostjo štejemo za povsem domačega človeka.

Verjetno je celo, da se je na Slovenskem tudi rodil. Rodbine Posch (ali Bosch) so bile raztresene po vsej Srednji Evropi, najdemo jih na Nizozemskem, a znane so bile tudi na Slovenskem, in to v Ljubljani že v 15. stoletju. Leta 1480 je v Spittalu ob Dravi umrl neki trgovec Melhior Posch, za katerega ohranjeni nagrobnik pravi, da je bil iz Ljubljane. V Ljubljani sledimo družini Pošev še globoko v 16. stoletje; tu so imeli hišo med Špitalsko in Ribjo ulico, ki jo je dal leta 1527 pozidati veletrgovec in mestni župan Volbenk Poš. Znani so še njegov sin Janez Krstnik in vnuka Janez in Jernej, ki sta se neznano kdaj pred letom 1571 umaknila iz Ljubljane. Leta 1562 je v njihovi hiši stanoval Primož Trubar.³⁷ Torej ni izključeno, da bi bil naš skladatelj, rojen enkrat med 1580 in 1590, kako povezan s to družino. Druga oseba, ki nas v tej zvezi zanima, je njegova žena. Bila je Marija, rojena Stružnik (Strussnig), kar že samo po sebi govori v prid slovenskemu rodu. Stružnike srečamo tudi v Ljubljani, a šele sredi 17. stoletja,³⁸ za Poševega tasta pa je po nekem ženinem dokumentu iz leta 1618 znano, da je bil »Thoman« in član celovškega mestnega sveta. Tako si lahko mislimo, da se je Poševa glasbeniška pot resnično pričela na Koroškem: iz predgovora k leta 1618 izdani zbirki izvemo, da je bil že štiri leta v službi koroških deželnih stanov; nastopiti jo je torej moral leta 1614. Kot nam razkriva gradivo, pa se je skladatelj v svoji nadaljnji karieri udejstvoval bolj kot graditelj oziroma popravljalec orgel. Od maja 1617 do februarja 1618 mu sledimo k škofu Tomažu Hrenu v Gornji grad. Takrat so mu zaupali več popravil: orgle v škofijski cerkvi in pozitiv v njenih zgornjih kapelah, pozitiv v Novi Štifti ter klavičembalo in »star, majhen regal«, ki sta bila verjetno spravljeni v gornjegrajskem dvorcu.³⁹ Na dokumentu ob zaključku del 11. februarja 1618 se je Poš podpisal kot »Orglmacher und Organist E. E. Landschafft in Kärnten«. Takrat je torej kot Hrenov gost bival v Gornjem gradu, pa tudi v Ljubljani, kjer je 1. januarja 1618 datiral svojo zbirko *Musicalische Ehrenfreudt*, ki jo je posvetil koroškim deželnim stanovom. Leta 1621 je bil zopet v Ljubljani, ko je popravil orgle v stari frančiškanski cerkvi, ki pa se niso dale popraviti.⁴⁰ Končno najdemo Poša v Ljubljani še spomladi leta 1622, ko je uspešno spravil v red orgle v stolnici.⁴¹ 28. septembra 1622 ga ni bilo več med živimi; tedaj je njegova vdova v Celovcu prodala »rog« in zanj dobila 200 goldinarjev.⁴² Tudi ob binkoštih leta 1623 datirana Poševa zbirka *Harmonia concertans* je izšla že pod skrbstvom skladateljeve vdove, ki v posvetilu cesarjevemu svetniku Melchiorju Putzu toži o tem, kako je ostala sama z nepreskrbljeno hčerjo. Poš ju je zapustil verjetno zelo mlad. Poša kažejo kot skladatelja trije sorazmerno pomembni tiski, od katerih sta dva

³⁷ V. Fabjančič, *Knjiga hiš*, tipkopis v Mestnem arhivu, Ljubljana, III, str. 685.

³⁸ *Ib.*, II, str. 422 (Strussingkh, Strusnikh). V. Fabjančič ima nekega »Stružnika« tudi v 16. stoletju (II, str. 543), ki pa se je v izvirniku pisal »Strusinger«, kar je vendar neki drug priimek.

³⁹ Gl. H. Federhofer, *Unbekannte Dokumente zur Lebensgeschichte von Isaac Posch*, Acta musicologica XXXIV (1962), str. 78–83, z objavo dokumentov; te je pisec članka našel v gornjegrajski arhivski zapuščini, ki jo žal še vedno hranijo v Gradcu in nam je praktično nedostopna.

⁴⁰ Po samostanski kroniki M. Fajdige R. Fabiani, *Orgle v ljubljanskih cerkvah*, Kronika slovenskih mest II (1935), str. 164.

⁴¹ KAL, kap. seje 1603–1628, seja 1. junija 1622 (»organum per Isaac et[iam] restauratum«).

⁴² K. Geiringer, *ib.* Poševo vdovo srečamo v celovškem gradivu še večkrat med leti 1623 in 1636. Dokumente navaja, skupaj s tistim iz leta 1618, H. Federhofer v članku *Beiträge zur älteren Musikgeschichte Kärntens, Carinthia I CXLV* (1955), str. 372–409 (400 ff).

posvečena posvetni instrumentalni glasbi, tretji pa je zbirka koncertantnih motetov. Prva dva pomenita sklenjeno celoto: *Musicalische Ehrenfreudt. Das ist: Allerley neuer Balleten, Gagliarden, Couranten und Täntzen mit 4. stimmen. 1. Theil* (Regensburg 1618) in pa *Musicalische Tafelfreudt. Das ist: Allerley neuer Paduanen und Gagliarden mit 5. Deßgleichen Intraden und Couranten mit 4. Stimmen* (Nürnberg 1621).⁴³ Vsebujeta torej plesne stavke, ki so jih rabili za slovesnejše priložnosti, srečanja in obede. Nadaljevanje drugega naslova je kratko, a zgovorno: »ki se dajo igrati pri obedih imenitnih gospodov in mogočnikov, tudi pri plemiških pojedinah in svatbah, za razvedrilo, na vse vrste strunskih instrumentov itd.« (»wie solche an fürnemer Herren unnd Potentaten Tafeln / auch auff Adelichen Panqueten und Hochzeiten gemusiciert / und auff allen Instrumentalischen Saytenspielen & c. zur fröligkeit gebraucht werden mögen«). Leta 1626 sta obe plesni zbirki izšli znova, to pot v enem samem zvezku, ki nosi naslov *Musicalische Ehrn- und Tafelfreudt* (Nürnberg 1626). Tu je v nagovoru bralca med drugim rečeno, da ima najprej »nekaj baletov, ki se dajo najbolj muzicirati pri obedih«. Zatem so tu posamezne gagliarde in courante. Vsaki je posebej priključen pripadajoči »ples« (tj. nemški ples), igrati pa se »morejo pri obedu« ali pa je mogoče »nanje plesati« (»Dann erstlich sindt im Ersten Theil etliche Balleten welch am tauglichsten über der Tafel musiciert werden mögen. Nach diesem sindt etliche Gagliarden und Couranten, deren jeden innsonderheit ein Tanz darauf gehörig angehenckt können beydes zur Tafel gebraucht oder darnach getantzt werden«).⁴⁴ S temi besedami aludira izdajatelj na povezovanje posameznih plesnih stavkov med seboj na manjše glasbene celote, na postopek, ki nam daje enega od problemov Poševnega instrumentalnega ustvarjanja.

To je razvidno tudi iz tiskov samih. Prva zbirka prinaša najprej štiri balete, po naslovu splošne plesne stavke italijanskega izvora. Sledi dvanajst skupinic, ki jih sestavlja gagliarda, »ples« (Tanz) in »proporc« (tj. »poples«), in troje nadaljnjih, ki so podobne zgornjim, le da imajo namesto gagliarde couranto. Izbor tipov stavkov ni presenetljiv, pomembno pa je njihovo združevanje v cikle. Plesni par »tanz — proportio« je bil znan sicer že v renesansi, ko se je proportio (imenovan tudi »Nachtanz«) oblikoval kot ritmična variacija prvega plesa v trodelnem taktu (gl. prim. 3); tanz, iz katerega se je razvila allemanda, je bil običajno v četverodelnem taktu. Tako je vseskozi tudi pri Pošu. Novost pa je, da je takšen plesni par priključen k drugemu plesu. Tako je v prvi zbirki, v drugi pa se vrsti devet parov padovan in gagliard ter dvanajst parov intrad in courant. Z njima se je Poš uvrstil med soustvarjalce baročne plesne suite, četudi bi bilo napak trditi, da so njegove kompozicije že pravi cikli, vredni tega imena. — Zgodnjebaročna ansambelska suite (v literaturi ne povsem pravilno imenovana tudi »orkestrska suite«⁴⁵) je bila domena srednje in severne Evrope, natančneje, Nemčije. Njena najpomembnejša predstavnik sta Johann Hermann Schein (*Banchetto musicale*, 1617) in Samuel Scheidt (*Paduana, Galliarda, Couranta...*, 1621). Toda že William Brade, Anglež, ki je delal v Hamburgu, ima v svoji prvi, leta 1609 natisnjeni knjigi zbirke *Newe Außerlesene Paduanen...* trojice, sestavljene iz padovane, gagliarde in courante ter padovane, gagliarde in allemande, medtem ko prinaša omenjena Scheinova zbirka, najznamenitejše delo te vrste, že popolne štiristavčne suite (padovana, gagliarda, couranta, allemanda-tripla).

Tanz N in Proportio IV

Musicalische Ehrenfreudt

3.

⁴³ Drugo zbirko je skupaj z deli P. Peuerla izdal K. Geiringer v seriji *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (Isaac Posch: *Musikalische Tafelfreudt nebst Anhang*; DTÖ, zv. 70).

⁴⁴ Po Geiringerju, *ib.*, str. 129 f.

⁴⁵ Gl. npr. W. Boetticher, *Von Palestrina zu Bach*, Stuttgart 1959, str. 76 f in 83 ff. Sicer pa za vse to prim. K. Geiringerja v *Studien zur Musikwissenschaft XVII* (1930) pa *XVI* (1929, Paul Peuerl).

Poševe kompozicije razkrivajo razvit zgodnjebaročni ansambelski stavek. Njegovo pisanje je muzikalno polno in plastično. Posebno pozornost vzbujajo peteroglasne padovane in gagliarde, ki so v primerjavi s tistimi iz 16. stoletja že odmaknjene od neposredne plesne rabe in stilizirane. Odlikuje jih dobršna mera tehtnosti in globine, ki ju lahko zaznamujejo z za zgodnji barok vobče karakterističnim pojmom »gravitas«; tako se o njih izraža tudi skladatelj sam v predgovoru k drugi zbirki (»Das fürs Erste sindt die Paduanen und Gagliarden, als die ihr sonderliche gravitet haben wollen / mit 5. [Stimmen]«), medtem ko so courante in intrade hitrejša in lahkotnejša (Poš sam: »die Intradan und Couranten aber / als die was frischer gemusiciert werden wollen / mit 4. Stimmen gesetzt / gebrauchen sich auch einer geschwinden Mensur als jene«). V nekaterih padovanah in gagliardah je skladatelj uporabil tudi oznake za piano in forte (P. in F.), podčrtujoč s tem njihovo muzikalno težo; v rabi teh, tedaj še novih oznak, je Poš sledil Italijanom. Posebej učinkovito jih je predpisal v zadnjem, devetem paru teh dveh stavkov, ki je zgrajen na načelu »echa«. Opozoriti moramo še na to, da sta padovana in gagliarda v posameznem paru izdelani variacijsko, in to na bolj svobodan način kot pri tanzu in proportiu prve knjige. Variacijsko pokrivanje enega in drugega stavka nastopa največkrat šele v bolj razgibanem drugem in tretjem delu posamezne skladbe. Takšna kompozicijska obravnava plesnega para je znana tudi iz drugih sorodnih del časa (tako tudi pri omenjenem Bradu leta 1609), kar je raziskovalce privedlo k pojmu variacijske suite. Resnici na ljubo pa moramo zapisati, da se taka variacijska zgradba pri Pošu kaže le tu, drugod, v intradah in courantah, pa se omejuje na sorodno muzikalno uglasitev. Sicer pa so kompozicije polne nasprotujočih si mest, sekvenčnega ponavljanja in marsikaterih celo zelo virtuosnih obdelav glasov, zlasti zgornjih. Vse to daje zbirkam čisto določen, aktualen zgodnjebaročni pečat. Če ga primerjamo z njegovimi severnimi tovariši, pa postane jasno, da je skladatelj v razvijanju forme sicer sledil severnjaškim težnjam, v briljantnosti instrumentalnega stavka, ki zanemarja sofisticirano zapleteno polifonijo severnonemškega zgodnjega baroka, pa se obrača na jug. Zgovorno je, da je Poš v tem najbližji ravno Samuelu Scheidtu, za katerega je znana odprtost do italijanskih muzikalnih predstav.

Paduana IV Musicalische Tafelfreudt

Polni naslov Poševe motetne zbirke je takle: *Harmonia concertans. Id est: Cantiones sacrae (quas Concertus Itali vocant) I. II. III. & IV. Voc., tam vivae Voci, quam Organo caeteris[que] Instrumentis musicis accomodatae* (Nürnberg 1623).⁴⁶ Skladatelj je torej že tu opozoril, da gre za novi tip moteta, vokalnega »koncerta« z orgelskim generalnim basom, ki se mu deloma pridružujejo tudi drugi instrumenti. Vsega skupaj je dvainštirideset skladb za različne kombinacije enega do štirih glasov: dvanajst solističnih motetov (štirje za sopran solo, po trije za alt in

⁴⁶ Novo izdajo je pripravil K. Geiringer v treh volumnih zbirke *Series of Early Music*, Bryn Mawr, Pa., 1972.

za tenor solo ter dva za bas solo z orglami), deset duetov, dvanajst tercetov in osem kvartetov. Zanimiv je izbor besedil: pretežna večina skladb prinaša odlomke iz psalmov in psalmom podobne biblične sentence. Sledi pet motetov na Visoko pesem, za ostale pa je skladatelj izbral splošnejša besedila iz rezponzorijev in antifon, ki so bila znana že v renesančnem motetnem repertoriju 16. stoletja, npr. *Si bona suscepimus, Videntes stellam magi, Hodie Christus natus est, Haec est dies* ipd. Povsem manjkajo Marijini in svetniški teksti, tako da daje celotna tekstovna podoba zbirke prej vtis protestantsko usmerjenega avtorja kot pa katoliško,⁴⁷ čeravno se kajpak tudi takšna v celoti vključuje v katoliško rabo. Že večkrat smo omenili, kako se evropsko zgodnjebaročno ustvarjanje za solistične glasove ni moglo izogniti močnemu vplivu, ki ga je dajalo delo Lodovica Viadane. V nagovoru bralcev se je Poš tega vprašanja celo sam dotaknil. Potem ko je omenil, da gre Viadani prvo mesto v tem, da je zanemaril komponiranje za šestero, osmero in več glasov ter se preusmeril na dvoje, troje in največ četvero glasov z orglami, in se nadvse pohvalno izrazil o tem skladateljevem »domisleku«, je opozoril, naj njegovih skladb ne pojejo brez orgel. Prav zato, pravi Poš, je za rabo organistu dodana »Partitura seu Bassus omnium vocum generalis & continuus«, tako da naj le-ta ne dovoli peti samo človeškimi glasovom, »zakaj s tem bi samemu sebi in poslušalcem povzročil le naveličanost«. Na koncu zopet napoti izvajalca, naj si za zgled vzame Viadano.⁴⁸

V postavljanju glasov je Poš odločno povzel sodobno koncertantno prakso. Pevci in njihove glasovne kombinacije so obravnavane solistično. Klasično tro in četverglasje je zmanjšano na minimum in je le posledica doslednega permutiranja glasov. V večglasnih skladbah daje skladatelj prednost sestavam, ki jih v renesansi še ni bilo. V zbirki nastopajo npr. duet za dva basa, tercet treh sopranov, tercet dveh altov in basa. V četverglasnih motetih, kjer bi najlaže prišel do klasičnega četverglasja, nastopa kombinacija soprana, alta, tenorja in basa le enkrat, drugače pa srečamo tu skupine dveh sopranov in dveh basov, dveh sopranov, alta in tenorja, soprana, dveh tenorjev in basa, soprana, tenorja in dveh basov, dveh sopranov, tenorja in basa ter dveh altov in dveh basov. V melodiki Poš še vedno ohranja lepotno estetiko linij, kar je v bistvu tudi poteza Viadanovega ustvarjanja, in ne prihaja do dikcijsko poudarjenih dramatičnih mest, ki se že kažejo v snovanju njegovih neposrednih italijanskih sodobnikov. (Od Viadanove zbirke *Cento concerti ecclesiastici* do Poševe *Harmonie concertans* je namreč preteklo že dobrih dvajset let.) Zato pa ustvarja potrebno melodično napetost z intenzivirajočo virtuoznostjo glasov in s harmonskim stopnjevanjem v verigah melodičnih sekvenc. Tako je predvsem v Poševnih solističnih skladbah, od katerih se odlikuje zlasti motet *Benedicam Dominum* za sopran (gl. primer 5).

V tej in v nekaterih drugih skladbah je Poš v melodično tkivo pritegnil tudi basso continuo in s tem nehoti pokazal, kaj se bo z bassom continuo zgodilo v visokem baroku. Od Viadanovega zгледа se Poš odmika tudi v uporabi instrumentov mimo bassa continua. V zbirki je skupaj šest skladb, kjer je skladatelj predpisal en instrument ali dva, izbirajoč med kornetom (tj. cinkom), pozavno in violonom. Že samo s tem je torej res storil korak naprej, konservativnejšo zavoro tega koraka pa pomeni dejstvo, da med instrumenti manjkajo violine, ki edine nosijo avantgardo v presnavljanju vokalno-instrumentalne stavka italijanskega in ev-

⁴⁷ Takšnega mnenja je tudi H. J. Moser, op. cit., str. 81. Pisec opozarja tudi na tekstovno pokrivanje Poševe zbirke z repertorijem protestantskih skladateljev časa, namenjenim slovesnejšemu protestantskemu bogoslužju.

⁴⁸ V izvorniku v celoti: »Non malè certè de tota Musica Viadana noster est meritus, qui quod hactenus 6. 8. aut pluribus vocibus effici vix poterat, id nunc 2. 3. aut ad summum 4 voc. solius Organi beneficio impetrari posse, author fuit primarius. Et singularem quidem hujus inventionis esse, cùm utilitatem, tum suavitatem, res ipsa loquitur. Admonendum igitur duxi Lectorem musicum, Cantiones has sine Organo aut quovis alio Instrumento Organico non esse concinendas. Hanc ipsam enim ob causam adjecta est Partitura seu Bassus omnium vocum generalis & continuus in Organico sum, ne quis forsan haec ignorans solâ eas humana voce decantare ausit, & tam sibi ipsi, quàm auditoribus taedium pariat. Reliqua ad Symphonistam spectantia ex ipso Ludovico Viadana petantur.«

5.

De- ne- di- cam Do- mi- num in o-
- - - - - mi tem-po- re ihd.

ropskega zgodnjega baroka. Drugi podoben zaviralen moment pa je, da Poš instrumentov vokalu ni dodal, marveč je z njimi nadomestil kakega od pétih glasov ali tako ali drugače podvojil basso continuo. V *Magnifikatu* in v motetu *Ego dormio*, ki se pojavljata med troglasnimi skladbami zbirke, je Poš instrument (pozavno ali violone) predvidel namesto pétega basa in tako prišel do kombinacije dveh sopranov, pozavne ali violona in orgel (*Magnifikat*) oziroma dveh tenorjev, pozavne ali violona in orgel (*Ego dormio*). Med njegovimi četverglasnimi moteti so z instrumenti komponirani naslednji: *Hodie Christus natus est* (dva soprana, dve pozavni, orgle), *Alleluia resurrexit* (kornet, dva tenorja, pozavna, orgle), *Dum completerentur pentecostes* (sopran, tenor, pozavna, violone, orgle) in *Haec est dies* (dva alta, dve pozavni, orgle). Toda kljub zapisanemu se je Pošu zlasti v zadnjih štirih skladbah posrečilo doseči slikovit glasbeni izraz, ki ga lahko ocenimo za pravi sad časa.

Hodie Christus natus est

Harmonia concertans

6.

Trombone 1°
Trombone 2°
Cantus 1
Cantus 2
43 43 9 8 43 56

ihd.
ihd.
ihd.

Kot smo že večkrat omenili, je bil Poš dober znanec koroških in kranjskih deželnih stanov; s prvimi je bil v službenem odnosu, kar zadeva druge, pa v rokah sicer nimamo otipljivejših arhivskih dokazov, vendar je dovolj zgovorno njegovo posvetilo plesne zbirke iz leta 1621 (posvetilo je podpisano 25. marca 1620 v Celovcu). Tu skladatelj med drugim pravi, da se glasbena umetnost v »kneževini Kranjski« pri »prelatih, gospodih in drugih stanovskih osebah« ne samo varuje in spoštuje, ampak tudi s posebno milostjo podpira in pospešuje, o čemer se je celo sam osebno prepričal.⁴⁹ Prav zato, nadaljuje, se ni mogel izogniti, da ne bi pričujoče nove zbirke posvetil kranjskim deželnim stanovom, katerim se je priporočil tudi za naprej. Posvetilo k Poševi motetni zbirki iz leta 1623 pa je napi-

⁴⁹ »Wann dann in dem Hochlöblichen Fürstenthumm Crain so wol von Praelaten und Herren als anderes Stands Personen die löbliche Kunst der Music, und derselben verwandten nicht allein gebürlich respectiret und in acht gehalten, sondern auch mit sonderbarer gnad und beförderung (inmassen ich vor diesem selbstem in werck gespüret unnd erfahren) jederzeit bedacht worden...« Za celotno besedilo gl. K. Geiringerja v *DTÖ* in D. Cvetka, *Zgodovina I*, str. 348, op. 199.

sala skladateljeva vdova. V njem razkriva, da jo je njen soprog želel pokloniti tistim »prečastitim, presvetlim in preplemenitim veljakom Koroške in Kranjske«, ki so že bili s tolikšno blagohotnostjo in darežljivostjo sprejeli njegovi prejšnji knjigi, v upanju, da je bodo zaradi njene duhovne vsebine še bolj veseli.⁵⁰ Toda ker ji je moža tako nenadno vzela smrt in jo pustila »vdovo z otrokom in temi svetimi pesmimi«, se ni čutila več obvezane, da bi izpolnila pokojnikovo željo. S posvetilom se je obrnila na koroškega plemenitnika Melchiorja Putza, cesarskega svetnika. Tega človeka si verjetno ni izbrala na slepo, saj je moral biti njen znanec, še ko je mož živel. A to ni niti tako pomembno. V tem trenutku je važnejše, da gre za plemiča, katerega protestantska usmerjenost ni bila skrivnost.⁵¹ — Res je v Poševem delu in njegovih osebnih zvezah nekaj indikacij, ki govore za skladateljevo protestantsko versko prepričanje. V zbirki *Musicalische Taffelfreudt* najdemo skladatelju posvečeno latinsko pesem spod peresa Johanna Willkoferja, podrektorja protestantske gimnazije v Regensburgu (v izvirniku: »M. Joannes Wilcôuer, Ratisb. P. L. Gymnasii Poët. Patrij Conrector«), ki ga je Poš utegnil spoznati ob pripravah za natis prve plesne zbirke, izšle leta 1618 v tem južnonemškem mestu. Omenili smo tudi, da med moteti zbirke *Harmonia concertans* ni Marijinih skladb, tudi najsplošnejših in najbolj znanih ne. Z izborom besedil skladatelj pač ni prizadel in tudi ni mogel prizadeti katoliško prepričanih porabnikov, vendar je s tem bolj ustregel protestantom kot katolikom, četudi je v slogu sledil italijanskemu jugu. Znano je, da so tudi najbolj vneti nemški protestantski skladatelji ne le sekundarno sprejemali italijanske zgodnje-baročne novosti, marveč so se s potovanji na katoliški jug tudi osebno seznanjali z njimi. Ker vemo, da se je Poš brez težav gibal v plemiških in duhovniških, kranjskih in koroških krogih, da sta ga celo gostila škof Tomaž Hren in ljubljanski stolni kapitelj, si lahko predstavljamo, da ni mogel biti v svojem morebitnem protestantskem prepričanju manifestativno razpoložen. Prva tri desetletja 17. stoletja še niso prinesla popolne rekatolizacije teh dežel, kar velja zlasti za versko še bolj zamegljeno Koroško; tedaj je bilo med kranjskim in koroškim plemstvom še mnogo pristašev reformacije, ki so v okvirih dovoljenega celo gojili privatno protestantsko bogoslužje, kar je med drugim tudi Pošu omogočalo nemoteno delovanje brez tiste deklarativne izjave za katolicizem. A kakorkoli je že bilo, Poš ni mogel biti trden protestant, kot tudi omenjeni Melchior Putz ne, ki se je v usodnem letu 1628 spreobrnil v katoliško vero.

Že s samimi natisi skladb v Regensburgu in Nürnbergu je Poš prekoračil lokalne okvire. Uspeh njegovih plesnih suit zaznamuje dejstvo, da sta obe poprej ločeno natisnjeni zbirki leta 1626 v Nürnbergu ponovno izšli. Prvi balet iz zbirke *Musicalische Ehrenfreudt* je leta 1622 ponovno izšel v antologiji *Amoenitatum Musicalium Hortulus*. Še več ponatisov so doživele posamezne skladbe iz zbirke *Harmonia concertans*: v že ob Plavcu citirani zbirki *Deliciae Sacrae Musicae* (Ingolstadt 1626) je objavljeno troje Poševih motetov. Nadaljnji štirje oziroma pet skladateljevih motetov se je pojavilo leta 1638 v spodnjesaškem mestu Goslar v knjigah *Fasciculus primus* (oz. *secundus*) *Geistlicher wol klingender Concerten mit 2. und 3. Stimmen sampt dem Basso continuo pro Organis*, in to v kar se da imenitni družbi: poleg Schütza, Scheidta in Scheina, vseh z manj skladbami, srečamo tu tudi Lodovica Viadano z osmimi moteti, Jacopa Finettija s sedmimi in Michaela Praetoriusa s petimi moteti. Torej uspeh, ki bi ga od ustvarjalca, vztrajajočega v sorazmerno neugodnih razmerah na Slovenskem, težko pričakovali, in je zato tembolj vreden vse pozornosti.

⁵⁰ »Cantionum Convivalium partes duas, Maritus meus olim (proh dolor) charissimus, in Christo nunc quiescens, in publicum emisit, easque Reverendiss. Illustriss. Nobilissimisque Carinthiae & Carnioliae Proceribus obtulit, dicavit & consecravit, quae tanta clementia, tantaque munificentia ab iisdem fuerunt acceptae, ut praesentes hosce Concertus Ecclesiasticos (quos Concertus vulgò vocant) composuerit, eosque in lucem dare, iisdemque Dominis suis Clementissimis & Mecoenatibus beneficentissimis dedicare voluerit, hac fretus fiducia, tanto illos fore gratiores, quanto convivalibus Ecclesiastica, prophanis sacra sunt praestantiora.«

⁵¹ O tem gl. tudi H. Federhoferja, *Beiträge zur älteren Musikgeschichte Kärntens*, art. cit.

IV. Glasbeno delo ljubljanskega jezuitskega kolegija

Čeravno ni mogoče reči, da je s smrtjo Tomaža Hrena in z upadom tiste ustvarjalske napetosti, ki je zaznamovala kulturna prizadevanja v obdobju protireformacije, glasbeno delo na Slovenskem oslabilo, lahko vendar ugotovimo, da je z novimi ljudmi na ljubljanski škofovski stolici poniknila določena osrednja gibalna sila. Spremenila so se težnostna razmerja med posameznimi glasbenimi dejavniki, v pomanjkanju konkurenčnih, tudi korektivnih impulzov škofijskega sedeža se je z vso odločnostjo uveljavila nova, v protireformacijskem času šele iščoča se, oblikujoča se moč, jezuitski red. Izkazala se je trda in ekspanzionistično naravnana ideološko vzgojna in kulturno posredovalniška organiziranost tega reda, ki mu je nekaj naslednjih desetletij, vse do presnove slovenskega kulturnega dela ob koncu 17. stoletja, v glasbeni umetnosti pripadala vodilna vloga.

Vidno mesto, ki ga je glasbeni umetnosti v okviru svojega šolskega in vzgojnega sistema dajal jezuitski red, je povsem razumljivo. Četudi je prvim jezuitom v zahtevnih razmerah 16. stoletja glasba pomenila nekaj, kar neposredno sicer ne škoduje, vendar v njihovo delovanje ne prinaša nikakršne koristi, in kar je spričo novega pojmovanja, uzakonjenega s tridentinskimi določili, treba jemati celo z določeno opreznostjo, se red pozneje temu sredstvu ni mogel izogniti. Sprejel ga je v svoj šolski proces in mu dal potrebno legitimnost v svojem javnem manifestiranju. V glasbi je namreč tako kot v likovni in besedni, zlasti pa gledališki umetnosti dojel neizmeren čutni potencial in posebno reprezentančno dimenzijo, spoznal je njene propagandne učinke, obrestujoče se tako v zavesti slehernega posameznika, ki je zašel v jezuitsko izobraževalno kolesje, kot zunaj v javnosti, od katere je bil red družbeno in gmotno odvisen. Ponovil se je primer, znan že iz protestantizma: glasba sama sicer ni imela kake ideološke vrednosti, a je na pravem mestu in v pravih rokah lahko zelo uspešno pomagala k ciljem, ki si jih je bil red zadajal; ti cilji pač niso bili vedno v soglasju z zgodovinskimi silnicami, celo nasprotovali so jim, vendar je v glasbeni umetnosti ostajala usedlina, ki ji smemo prisoditi pozitiven pomen.¹

Glasbeno delo se je v okviru posameznega jezuitskega kolegija odvijalo predvsem na dveh področjih, v obredju v cerkvi in na gledališkem odru. Kvalitativno raven obojega so krojile razmeroma visoke zahteve, ki jih je red postavljajal v glasbeni reprodukciji sodelujočemu delu gojencev. To pa je na drugi strani omogočalo njihovo razmeroma trdno in uspešno usposobljenost, zaradi katere je negovanje glasbe praktično dobivalo profesionalne okvire. — Z glasbo se je jezuitski študent tako ali drugače srečeval, bodisi kot udeleženec v cerkvenem obredju ali še neposredneje ob sodelovanju v proslavah in gledaliških prireditvah. Ni bil vedno dolžan, da bi se ukvarjal z glasbo, kajti glasbeno delo na jezuitskih kolegijih so zaupali posebnemu glasbenemu seminarju, ki je bil redno vključen v njihovo zavodsko strukturo, tako zlasti v srednjeevropski jezuitski organizaciji, v katero so, priključeni avstrijski jezuitski provinci, sodili tudi kolegiji na Slovenskem. Takšno glasbeno semenišče je bilo v prvi vrsti namenjeno revnim dijakom in se je po svojem socialnem in delovnem položaju razlikovalo od drugih semenišč podobnega internatskega tipa, namenjenih plemstvu oziroma gojencem premožnejših staršev; ponekod, kot npr. na Dunaju, kjer je širokopoteznejša zasnova kolegija že v 16. stoletju omogočala hkratni nastanek in obstoj več različnih konviktov,² je bila takšna socialna in delovna diferenciacija dijakov občutna. V skromnejših razmerah, kot je to bilo npr. v Ljubljani, pa se je pokazalo,

¹ Prim. D. Cvetko, *Zgodovina I*, str. 184 ff, in J. Höfler, *Tokovi*, str. 56 ff. Z vlogo glasbene umetnosti nas v evropskem merilu seznanja disertacija M. Witterjeve, *Die Musikpflege im Jesuitenorden unter besonderer Berücksichtigung der Länder deutscher Zunge*, Greifswald 1934. Gl. tudi članek *Jesuiten* (H. Hüsch) v *MGG*.

² Gl. npr. A. Mayer (uredil), *Geschichte der Stadt Wien*, V, Dunaj 1914, str. 424 f. Nadaljnje podatke te vrste je mogoče najti v splošnem delu B. Duhra, *Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge II*, Freiburg 1913, in III, Regensburg 1921.

kako je bila organizacijska skrb jezuitov pravzaprav namenjena predvsem ustanavljanju seminarjev za revne dijake. Razumljivo je, da so prav tu, kjer so z dodeljevanjem dobrin lahko pritegovali ljudi, ki se sicer drugače ne bi mogli šolati, pričakovali najboljši uspeh. Šele pozneje, če so bile dane razmere, so ustanovili konvikte za bogatejše in družbeno višje stoječe; v Ljubljani je bil to tako imenovani Collegium Carolinum.³

Glasbeno semenišče ljubljanskega jezuitskega kolegija je bilo ustanovljeno, kot pravi semeniška kronika, ki je pomemben vir o glasbeniški strukturi ljubljanskih jezuitov,⁴ leta 1600. Takoj v začetku mu je bila po volji nadvojvode Ferdinanda dodeljena Kuraltova hiša,⁵ leta 1617 pa mu je vodja pater Julius Neidhart zgradil poseben dom.⁶ Že v prvih letih obstoja je seminar prejel precej štipendijskih ustanov, med katerimi se je po širokogrudnosti odlikovala zlasti tista, ki jo je grof Lenkovič namenil za pet v zavodu bivajočih alumnov. Bogata je bila tudi darovnica gorenjskega naddiakona Krištofa Plankla za štiri Kamničane, ki naj bi ne bili, kot zahteva listina, starejši od dvanajst let.⁷ Viri imenujejo ta zavod različno, največkrat kot »Seminarium studiosorum pauperum« in »Domus pauperum«, če gre za njegovo hišo, ali z imenoma njegovih zaščitnikov sv. Rogacija in Donacijana. Zanimivo je, da seminarški hišni red, ki je dijakom urejal njihov vsakdan, glasbe posebej ne omenja.⁸ V njegovo funkcijo, pokrivajočo se s sorodnimi tujimi kolegijskimi zavodi, še preden je iz arhivskih dokumentov razvidna glasbeniška zadolženost posameznih gojencev, ni treba dvomiti. Ob neki priložnosti se ti alumni določno imenujejo »musici seminaristae«,⁹ pa tudi kadar nam kolegijske kronike poročajo o glasbi, se navedbe pogosto povezujejo s seminaristi. Tudi leta 1626, ko je moral zgodovinar ljubljanskega kolegija posebej zapisati, da »seminar vzdržuje glasbo v cerkvi«,¹⁰ in leta 1635, ko je kolegij na poti v Rim obiskal kardinal Palota in pri tem »silno pohvalil« glasbo, ki se v seminarju pogosto glasi, »v okras cerkvi in v čast božjo«.¹¹

Iz navedene seminarske kronike izvemo, da je bilo v zavodu v začetnih letih okrog štirideset dijakov. Med njimi srečamo tudi marsikatero glasbeniško ime, znano iz Hrenovega kroga, tako Baltazarja Wurzerja (vpisan leta 1605), Jakoba Starmana (1608), Andreja Ploška (1613), Martina Šerklja (1615) — oba so vzeli v seminar na škofovo priporočilo, Matija Schallacherja (1617, naslednje leto je prejel eno od Tallerjevih štipendij) in Mihaela Sušnika (1618).¹² Leta 1612 je seminar štel že osemdeset gojencev, leta 1617 pa že nad sto, kar ostane pravilo do leta 1626, ko se takšni podatki za dve desetletji prekinajo. Žal nam viri o glasbeniški naravi teh gojencev pripovedujejo toliko kot nič,¹³ vendar je očitno,

³ V. Steska, »Collegium Carolinum Nobilium« v Ljubljani, IMK XV (1905), str. 154 ff. Z nadrobnostmi nas seznanjajo mdr. A. Dimitz, *Aus den Annalen der Jesuiten in Laibach 1596—1691*, Jahrbuch der Gesellschaft für die Geschichte des Protestantismus in Österreich VI (1885), str. 155 ff, J. Nečásek, *Statistik des Laibacher Gymnasiums 1661—1670*, MHVK XIII (1858), V. Schmidt, *Zgodovina šolstva in pedagogike na Slovenskem I*, Ljubljana 1963, str. 119 ff.

⁴ Gl. »Historia seminarii Labacensis, in qua origo, progressus, benefactores, eiusdem alumni continentur. Ab anno MDC«, rkp. v NUK, ms. 156.

⁵ Gl. seznam darovnic nadvojvode Ferdinanda ljubljanskim jezuitom v NŠAL, fasc. 4/14 1.

⁶ *Historia seminarii*, fol. 1.

⁷ Darovnice so v prepisu zbrane v cit. historiji, fol. 58 ff in 95 ff.

⁸ *Historia seminarii*, fol. 4 ff.

⁹ *Ib.*, fol. 23; gl. tudi spodaj, op. 16.

¹⁰ »Seminarium cursum suum tenuit templum musica«. *Historia Collegii Labacensis S. J.*, rkp. v AS, 180 r, str. 119.

¹¹ »Musica frequens est in Semin[ario] ad ornatum Templi Dei que honorem, quam et ipse Cardinalis Palota hac transiens Romam, vehementer dilaudavit...«. *Historia Collegii*, str. 143.

¹² Katalog seminaristov je v cit. *Historii seminarii Lab.* na fol. 145 ff. Schallacherja srečamo tudi na fol. 15. Pozneje je škof priporočil še dva glasbenika, Pavla Poravneta (1620) in Janeza Plevnika (1626).

¹³ Zelo redko je zabeleženo, da je ta ali oni kandidat prišel v zavod v svojstvu glasbenika (»a cantu«, »ob cantum«, »ob [artem] musicam«) in ne na posebno zunanje priporočilo (in tudi plačevanje). V letih 1610 in 1611 je bil po en tak primer, leta 1613 trije in 1619 ter 1620 zopet po eden.

da je zavod ob pomanjkanju drugih konviktov v Ljubljani sprejemal tudi neglasbenike, kajti prek sto muzikov bi tudi v največjem evropskem jezuitskem kolegiju pomenilo le prerazkošno glasbeniško telo. Prav verjetno je, da je bila že v teh letih izvedena praksa, ki jo seminarski popis dijakov razkriva za drugo polovico stoletja: z glasbo so se morali ukvarjati le tisti dijaki, alumni, ki jim je bila za bivanje v semenišču dodeljena katera od štipendij, oziroma tisti, ki so dobili »titulus musicae«, medtem ko so bili gojenci brez štipendije, imenovani konviktorji (convictores), tega prosti. Od leta 1645—1646 dalje, ko se v seminarski kroniki zopet pojavljajo katalogi gojencev, so vodili spisek posebej za muzike in posebej za konviktorje, vseh skupaj pa jih je bilo znatno manj kot v prvih desetletjih. — Podobno lahko ugotovljamo tudi za soroden jezuitski zavod v Gradcu, že v 16. stoletju ustanovljeni Ferdinandeum;¹⁴ tudi tu so za glasbo nardarjeni revni dijaki dobivali »titulus musicae« in jim posebne zavodnine ni bilo potrebno plačevati. Medtem je glasbeno semenišče dunajskega kolegija, seminar sv. Ignacija in Pankracija, združevalo v prvi vrsti glasbenike, ki jih je bilo okoli trideset.¹⁵ Razumljivo je, da je semenišče v takšnih razmerah lahko intenzivneje skrbelo za glasbeno vzgojo gojencev in za glasbeno reprodukcijo v cerkvi in gledališču. To pa seveda ne pomeni, da bi bil ljubljanski seminar sv. Rogacijana in Donacijana z aristokratskimi konviktorji tako obremenjen, da ne bi njegovo glasbeno delo v okviru kolegija prišlo v zaželeni meri do izraza.

Za leto 1656 nam kronika poroča, da so »muziki seminaristi« prispevali k »pobožnosti v cerkvi«; njihovo število se je množilo in oskrbeli so jih z različnimi instrumenti, med katerimi so bile štiri pozavne na vlek, štiri nove violine, dve »trombi marini« (to je latinsko ime za tisti kuriozni godalni instrument, ki so ga Nemci imenovali Trumscheit ali Nonnentrompete), dva basa in različno notno gradivo ter še marsikaj drugega, kar rabijo pevci, da se poskušajo »v dobri harmoniji«.¹⁶ Čeprav so bile vzrejalnine pičle, so starši kar tekmovali v pošiljanju svojih otrok v seminar, zato je, kot pravi kronika, število muzikov že preseglo število trideset. Struktura seminaristov postaja iz njihovih popisov vsekakor vse bolj in bolj razvidna.¹⁷ Leta 1645 je bilo v seminarju šestinštirideset ljudi, zatem triinšestdeset, leta 1649 zopet štiriinštirideset in leta 1651 devetintrideset, od katerih jih je bilo štiriindvajset alumnov in petnajst konviktorjev. Število enih in drugih se iz leta v leto spreminja; konviktorjem so bila pač vedno odprta vrata, število zavodskih štipendistov pa je bilo omejeno, in sicer, kot kaže razporeditev ustanov, na štiriindvajset: Lenkovičevih je bilo pet, Planklovi so bili štirje, prav tako Tallerjevi, po dva alumna so imele ustanove Nikolaja Čandka, Adama Sontnerja, Krištofa Škofiča, Barbare Kacijanarjeve in Polidorja Montagnane, samo enemu alumnu pa je bila namenjena štipendija Andreja Kralja. Od teh je bila ustanova Barbare Kacijanarjeve razmeroma nova, iz leta 1652. Leta 1675 ji je sledila še ena podobna darovnica Adama Schuppeja: z njo se je število seminarskih alumnov povišalo na šestindvajset. V idealnem primeru bi seminar torej razpolagal tudi s toliko glasbeniki. Dejansko pa se je to število spreminjalo.

¹⁴ Zanj gl. H. Federhoferja *Zur Musikpflege der Jesuiten in Graz im 17. Jahrhundert*, Aus Archiv und Chronik II (1949), str. 126—136, in P. Kuret, *Slovenski glasbeniki v graškem Ferdinandeju*, MZ I (1965), str. 21—37.

¹⁵ Gl. op. 2 zgoraj.

¹⁶ »Condiebant etiam et augebant devotionem in templo nostro musici seminaristae, qui de anno in annum proficiebant numero et arte. Procurata sunt, illis instrumenta, inter reliqua tubae ductilis quatuor, viginti sex coronatis, fides quaternae novae quaevis ducato aureo, trombae marinae ternae, quaevis 2 coronatis, duo Bassi, partes, diversae varius continentes cantus et pluria alia, quae ad bonam armoniam spectant cantores...«. *Historia seminarii*, fol. 23.

¹⁷ Popisi gojencev za vsa ta in naslednja leta *ib.*, fol. 164 ff. — Opozoriti moramo, da ločnica med alumni in konviktorji ni vselej pomenila tudi socialne ločnice. Resda so bili med zadnjimi zbrani otroci plemiškega stanu, vendar so bili močno zastopani tudi meščani in tu in tam se pojavljajo celo kmetje: tako nam leta 1665 seznam našteva dva konviktorja kmečkega stanu, leta 1666 pa celo tri. Prav tako ni bilo redko, da so med alumne zašli tudi nižji plemiči. Pač pa so se tako konviktorji kot alumni delili na tri »mensae«, tj. na tri kakovostne stopnje glede oskrbe, ki so bile odvisne od višine plačila oziroma štipendije.

Včasih je bila katera od štipendij nezasedena in tudi med alumni jih je bilo nekaj, ki niso bili muziki in so morali skrbeti za razna ročna opravila; redno je bilo tako s Sontnerjevima štipendistoma, in vse kaže, da je bil ljubljanski generalni vikar svojo nenaklonjenost do glasbenikov izrazil tudi v podelitvi štipendij.¹⁸ Razen tega pa je v zavodu često bivalo nekaj dodatnih ljudi, katerih stroški so šli na regentov ali kak drug tuj račun in so jih zato imenovali »extraordinarius« ali »supernumerarius«. Z upoštevanjem le-teh se je morda zgodilo, da je število muzikov v seminarju res preseglo število trideset, kot pravi za leto 1656 naša kronika, vendar tega s stvarnimi podatki ne moremo potrditi.

Tu in tam se v našem katalogu pojavljajo tudi glasbeniške dolžnosti posameznih gojencev. Leta 1654, ko je seznam izčrpnější, sta bila v seminarju organista Urban Vihtelič (Wichtelzh) in Feliks Tropar (Tropar, Troppar, Tropper), pet diskantistov (Adam Rakar, Janez Kralj, Janez Gladič, Janez Hočevar in Janez Jugovič), vsaj en violinist (»fidicenista« Jurij Pogačnik) ter po en pihalca (»tubicenista« Jurij Crobath) in pozavnist (»tubista« Janez Killer), poleg njih pa še štirje v katalogu neopredeljeni »musici«, med katerimi smemo pričakovati altiste, tenoriste in basiste ter instrumentaliste. Njihov glasbeni vodja, »director musicae« imenovan, je bil Gregor Žima iz Škofje Loke (Sima, Schima), ki ga srečujemo v seminarju med leti 1649 in 1655; opazka ob njegovem imenu leta 1649 pravi, da je pozneje postal ludiaktor. Leta 1655 je na Vihteličevo mesto prišel »Italus« Dominik Lukin (Lukin, Lochin), Tropar pa je orglal do leta 1658. Leta 1666 nam seznam našteva petindvajset »muzikov« in dva alumna brez glasbeniške zadolžitve (to sta bila verjetno Sontnerjeva štipendista), v naslednjem desetletju pa se omejuje na samo nekaj glasov in instrumentov, za katere se zdi, da so jih v seminarju najbolj skrbeli: tako je bilo z diskantisti (že leta 1655 je bilo v seminarju troje diskantistov, v letih 1674 in 1675 sta bila dva, 1677—1680 zopet trije, 1681 dva) in violinisti (1674—1675 trije, 1681 dva). Med diskantisti se je posebej odlikoval Friderik Vorenc (Worenz, v kolegiju od 1679), ki ga leta 1680 popis imenuje »primus discantista«. Naslednje leto se je že oprijel violine, leta 1683 pa je očitno mutiral, saj je že pel tenor. Zanimiv je tudi Lovrenc Cebal (Zeball), ki je začel leta 1679 kot diskantist, leta 1681 pa je že sedel za orglami. Naslednje leto sta bila v seminarju poleg njega še dva organista, Jurij in Pavel Kolman. Lovrenc Cebal in Pavel Kolman sta tu orglala še leta 1684.

V nekaterih poznejših letih so opombe in seznamu ljubljanskih seminarjskih gojencev kolikor toliko popolne, da nam omogočajo celovitejši vpogled v obseg in zasedbo seminarjskega glasbenega telesa. Tako je z leti 1683 in 1684 ter 1693 in 1694. Če razpoložljive podatke soočimo ene z drugimi in jih uredimo, pridemo do kar zadovoljive podobe. Pomembno je spoznanje, da je veliko gojencev hkrati pelo in znalo igrati na kak instrument, med instrumentalisti pa jih je bilo nekaj, ki so obvladali po dva instrumenta, ne samo pihalo in trobilo, marveč tudi godalo in pihalo ali trobilo. S tem so mogli tudi v ljubljanskem seminarju ustreči zahtevi po fleksibilnosti pevskega in instrumentalnega aparata, ki jo glasbeno poustvarjanje baroka v nasprotju s tistim iz poznejših obdobjev še v znatni meri postavlja. V letih 1683 in 1684 so tako premogli deset pevcev, in sicer enega diskantista, štiri altiste (podatek nam nazorno kaže, kolikšne težave so imeli z najvišjim deškim pevskim glasom), dva tenorista in tri basiste. Godalcev je bilo deset, osem violinistov in dva violista (v seznamu imenovana »brazista«), pihalca sta bila dva,¹⁹ pozavnisti štirje. Orglala sta že imenovana Lovrenc Cebal in Pavel Kolman. Če te glasove in instrumente združimo v približen red, ki bi ustrezal kakšni baročni vokalno-instrumentalni partituri, pridemo do naslednjega rezultata: osem pevcev — dva altista zadoščata, tako da se lahko druga dva posvetita instrumentu —, štirje violinisti, po dva klarinista ali pozavnista glede na potrebo, ter orgle. Kot rečeno, so se glasbeniki lahko selili z enega mesta na

¹⁸ Gl. k temu op. 92 prvega poglavja.

¹⁹ V virih uporabljeni naziv za pihalca (v primeru mestnih muzikov mu pravimo »piskač«), tj. »tubicen[ista]«, moramo razumeti kot igralca na klarino (clarino, Kammertrompete). Tako tudi v cit. historiji na str. 252 (»Tubicen seu clarinista«).

drugega, tako da jih je vseh osemnajst, kolikor jih našteva seznam, vsekakor zadostovalo za izvedbo tudi zahtevnejšega sodobnega vokalno-instrumentalnega dela. Leti 1693 in 1694 nam ponujata podobno sliko, le da so tedaj imeli večjo srečo z diskanti: bila sta dva, tretjega pa so pričakovali v Janezu Skoku, ki ga je bil grof Gallenberg priporočil za sprejem v dom. Razen tega sta bila na voljo tudi dva godalca na basovski violone.

V navadi je bilo, da sta seminarskemu regentu — kazno je, da so v ljubljanskem kolegiju za vodstvo seminarja vselej poskušali izbirati ljudi med tistimi patri, ki so bili slovenskega rodu — pomagala dva prefekta, eden za pomoč dijakom pri učenju, »praefectus studiorum« imenovan, drugi, »praefectus musicae«, pa za nadzor nad glasbenim delom. V Ljubljani so se seminarski regenti pogosto menjavali, v tej funkciji so ostajali tri ali celo samo dve in eno leto,²⁰ se pravi, da se je njihov posel v seminarju obravnaval kot kakršnakoli druga službena zadolžitev v kolegiju. To nam daje misliti, da se jim ni bilo treba bolj zavzeto spuščati v glasbeno delo, sicer bi na čelu seminarja ostajal slej ko prej en sam človek, v glasbi bolj doma kot njegovi tovariši; težko bi namreč pričakovali, da bi ljubljanski jezuitski kolegij imel med patri toliko enakovredno dobrih glasbenikov. Drugače je bilo na Dunaju, kjer so npr. v osebi Janeza Krstnika Dolarja, h kateremu se bomo še večkrat vrnili, za regenta tamkajšnjega Ignacijevega in Pankracijevega seminarja našli izrecno večšega glasbenega človeka, ki je na tem vodstvenem položaju ostal kar enajst let in bi jih še več, ko mu ne bi nenadna smrt tega preprečila. To je tudi razumljivo, saj smo enkrat že opozorili na izrazitejšo glasbenovzgojno nalogo tega seminarja v primerjavi z ljubljanskim, razen tega pa se je njegovo regentstvo povezovalo z zahtevnim glasbenim vodstvom v tamkajšnji cerkvi in gledališču »Am Hof«. Ostane nam torej misel, da so bile v Ljubljani naloge glasbenega prefekta, med katere smemo šteti tako glasbeni pouk mlajših dijakov kot skrb za muzikalne izvedbe, zahtevnejše, kot bi bile ob kakem glasbeno aktivnem seminarskem regentu. In res srečamo na tem mestu, kadar je v virih tako ali drugače omenjeno, povečini same izrazite glasbenike, katerih življenjska pot je tudi pozneje pogosto ostala povezana z glasbeno dejavnostjo. Kot smo omenili, se za leti 1654 in 1655 kot »director musicae« v seminarju imenuje eden od alumnov, retor Gregor Zima; to, da so dolžnosti glasbenega prefekta opravljali ljudje iz vrst gojencev, je bilo v Ljubljani kar često in ni nasprotovalo praksi v drugih kolegijih, medtem ko je kolegijsko šolsko prefekturo vedno opravljal nekdo od patrov.²¹ Leta 1657 je pod regentom Lenartom Ledinskóm obe funkciji združeval Janez Krstnik Dolar (»scholarum et musicae praefectus«).²² Ko so naslednje leto Dolarja poklicali v Passau, ga je kot kolegijski praefectus scholarum nasledil pater Francišek Harrer,²³ glasbeno vodstvo pa je verjetno pripadlo enemu izmed starejših dijakov; seminarski katalog je za to leto žal brez posebnih opomb, kot še tolikokrat pozneje. V letih 1662 in 1663 je glasbo vodil učitelj poetov Krištof Stadlmayr (»praefectus chori« imenovan),²⁴ leta 1665 pa sta kot seminarska prefekta znana študenta kazuista Jurij Cebal (Zebal, »praefectus studiorum«) in Matija Rugl (»praefectus musicae«).²⁵ Naslednji

²⁰ Tu se pač najdejo tudi izjeme. V obdobju od 1603 do 1627 je seminarju načeloval p. Julius Neidhart, v drugi polovici 17. in v začetku 18. stoletja pa je seminar često vodil (Ljubljančan?) Janez Jakomin (tudi v obdobjih 1674—1677, 1682—1683 in 1698—1707).

²¹ Tu moramo razlikovati prefekta, ki je bdel nad celotno šolo v kolegiju, od tistega prefekta »studiorum«, ki je bil le v pomoč regentu v seminarju. Prva funkcija je bila zahtevna in so jo zaupali le komu izmed patrov — profesorjev kolegija. Medtem pa kaže, da so za glasbeno vodstvo tako v seminarju kot v kolegiju zadolževali le enega človeka, ki je bil lahko tudi iz vrst učiteljev nižje šole, magistrov, ali celo, kot smo videli, iz vrst starejših seminaristov. Delo kolegijskega šolskega prefekta nam v ohranjenem gradivu razkriva »Diarium praefecturae scholarum in archiducali collegio S. J. Labaci, inchoatum anno MDCLI«, rkp. v AS, I/31 r.

²² Gl. *Historia annua*, str. 310, ter dalje spodaj.

²³ *Historia annua*, str. 314

²⁴ *Ib.*, str. 337.

²⁵ *Historia seminarii*; zadnjega imenuje katalog naslednje leto kot »Kogl«, kar pa je pomota, ki je nastala zaradi nekega drugega gojenca s tem priimkom.

imeni glasbenih vodij srečamo zopet med učitelji: Karel Städler (1688) in Janez Haas (1689), učitelja poetov.²⁶ Leta 1693 sta si takšno funkcijo (vir ju imenuje »praefectus musoei et musicae«) delila Daniel Peer, ki je kot praktični glasbenik obvladal violino, klarino in pozavno, ter Jakob Čermelj (Zhermelj); ta je bil violinist in pevec.²⁷ Pozneje se za njima zvrstita retor Jurij Perger (1696, »praefectus musoei«) in kazuist Janez Krstnik Prešeren (1698, »praefectus in seminario«). V letih 1702 in 1703 je to mesto zasedal skladatelj in pomemben glasbeni delavec Mihael Omerza (Omersa), ki so ga kot »ekstraordinarija« oziroma »supernumerarija« po vsej verjetnosti posebej poklicali v seminar; prvič se imenuje »praefectus studiorum et musices«, drugič že »regens chori«, kar se izrecno nanaša na vodstvo glasbenega kora v kolegijski cerkvi sv. Jakoba.²⁸

V 18. stoletju je Rogacijanovo in Donacijanovo semenišče ljubljanskega kolegija dobilo nekaj novih študentskih ustanov, ki so število seminarskih alumnov zvišale za okrog osem. Toda med njimi muzikov praktično ni bilo. Neglasbeniške narave je bila tudi obsežna, leta 1715 uveljavljena, a le plemiškim otrokom namenjena Schellenburgova fundacija, tako da je kljub spremembam med gojenci seminarsko glasbeniško telo v prvih desetletjih novega stoletja ostalo v istem obsegu osemnajstih ljudi. Tudi izjemna leta, ko se glasbeniške dolžnosti pojavljajo med Sontnerjevima študentskoma in celo med konviktorji meščanskega rodu (tako je bilo v letih 1706 in 1711), niso mogla bistveno okrepiti glasbeniškega kadra. Ker so se imenitnejše študentske, zlasti Tallerjeva, začele podeljevati aristokratskim otrokom, ki jih niso mogli zavezati za delo v glasbi, je grozilo celo zmanjšanje števila seminarskih muzikov. Študentske ustanove potemtakem niso več mogle same po sebi zagotavljati zadostne kvantitativne ravni glasbene reprodukcije, ki seveda ni bila samo notranja seminarska zadeva, marveč je bil od nje odvisen tudi sijaj kolegijskih gledaliških predstav in obredja v cerkvi. Pomagati si je bilo mogoče le s supernumerariji. Leta 1730 so njihovo število povečali od tri na sedem, s tem pa se je število aktivnih seminarskih glasbenikov zvišalo na dvajset in doseglo vrh v poldrugo stoletje dolgem obstoju seminarja. Z letom 1740 se seminarska kronika žal sklenja.²⁹

V virih še dokumentirana trideseta leta 18. stoletja moremo torej imeti za višek v glasbeni reprodukciji ljubljanskega jezuitskega kolegija, četudi je ta v glasbeno-umetnostnem pogledu spričo drugih glasbenih institucij na Slovenskem, kot bomo še videli, tedaj že izgubil vodilno vlogo. To pač smemo pripisati splošnim razvojnim težnjam, ki so se pri nas v poznem baroku izrazile v količinski in kakovostni rasti glasbene reprodukcije. To je mogoče opazovati tudi v instrumentalistični zasedbi seminarja.³⁰ Že leta 1724 se v seznamu gojencev prvič pojavi oboa; igral jo je Jurij Kuralt, poznejši regens chori ljubljanskih jezuitov. Leta 1730 je bilo v seminarju že več ljudi, ki so igrali na rog, razen tega pa so od takrat dalje imeli na voljo še en fagot; z oboami, rogovi in fagotom pa so mogli že zadostiti poznobaročnim orkestrskim zahtevam po novih dodatnih pihalnih in trobilnih instrumentih. Zanimivo je tudi, da so godala izpopolnili z violončelom (prvič leta 1732), ki je mogel s svojim polnim in prodornim zvokom obogatiti spodnje vrste partiture. Leta 1730 je glasbeno vodstvo prevzel Jurij Kuralt (Kuralt, Kuroid, Kuroidt), v seminarju že od leta 1724, leta 1725 tam prvi vio-

²⁶ *Historia annua*, str. 504 in 507.

²⁷ *Historia seminarii*.

²⁸ *Ib.*

²⁹ Usoda ljubljanskega glasbenega semenišča v drugi polovici 18. stoletja v takšnih nadrobnostih kot za čas do leta 1739 ni znana. Toda v KAL, fasc. 366, je zabeležen fond, ki ga je »das vormalige Seminarium S. Donatiani et Rogatiani« imel ob razpustu ljubljanskega kolegija leta 1773, in tu je omenjeno, da je veljal »za dvanajst službi v koru namenjenih študentov in enega gonilca meha pri orglah«. Obsegal je 27.500 goldinarjev, katerih 10.000 so namenili glasbi v župno presnovani cerkvi sv. Jakoba, ostalo pa je šlo večidelj v deželni študentski fond. Ob tem je zanimivo primerjati, da je glasbeni fond cerkve Am Hof na Dunaju, ki ga je užival Ignacijev in Pankracijev seminar, leta 1774 znašal le 17.200 goldinarjev, glasbena fonda drugih dveh dunajskih jezuitskih cerkva pa še znatno manj. Gl. J. Höfler v *Die Musikforschung* XXV (1972), str. 313, op. 16.

³⁰ Vsi ti in naslednji podatki zopet po seminarški *Historii*.

linist in leta 1729 tudi hišni prefekt (praefectus domus). Imenovali so ga »director musices (et chori templi)«, v zadnjih letih 1732 in 1733 pa tudi »compositor«; upravičenost zadnjega naslova potrjuje njegov v libretu ohranjeni oratorij, ki se mu bomo pozneje posebej posvetili. Tedaj srečamo za orglami dva izvrstna glasbenika, ki sta se pozneje uveljavila kot organista ljubljanske stolnice: to sta bila Janez Nahodec (Nahodez, Nahodiz), ki je mesto prvega organista v seminarju zasedel že leta 1725, ko je bil šele parvist, ter Anton Linhart, ki je leta 1732 postal, že v najnižjem razredu, drugi organist; pred njim je službo drugega organista opravljal Andrej Maly, ki je bil hkrati tudi »praefectus musaei«. Po njegovem odhodu je ta prefektovska čast pripadla Janezu Nahodcu. V seminarju so takrat imeli še tretjega organista — začetnika — to je bil Anton Hayne, »organista initians« —, kot prvi violinist pa se leta 1732 imenuje Jožef Mešič (Menschiz), ki je leta 1734 nasledil Jurija Kuralta (1734: »Director chori et musaei«, 1735 in 1736: »Director chori et musices«). Pozneje se tu zvrstita še Janez Moser, »vodja kora in glasbenikov, izvrsten v vsaki zvrsti glasbe, še posebno v violini virtuozi« (samo do velike noči leta 1736), in Adam Niederdorfer (1736—1738), na mestu prvega organista pa je Janezu Nahodcu leta 1734 sledil Anton Linhart, medtem ko sta dolžnost drugega organista opravljala Janez Linhart (1734—1737) in Jožef Kalin (Callin, 1738). Vrsta znanih vodilnih glasbenikov ljubljanskega kolegija in seminarja se konča z vodjem kora Janezom Elserjem (1739).

Drugo institucionalno mesto ljubljanskega jezuitskega kolegija, pomembno za glasbeno reprodukcijo, je bila kolegijska jezuitska bratovščina Marijinega vnebovzetja.³¹ V ustanovitvi in delu te bratovščine so v kolegiju sledili splošnim organizacijskim zahtevam reda. Namenjena je bila zunanjim ljudem, duhovnikom in laikom, plemstvu in meščanstvu, vanjo pa so seveda v prvi vrsti sprejemali kolegijske dijake, ko so prestopili v razred poetov, medtem ko so za prva dva razreda dijakov, parviste oziroma principiste in gramatike, leta 1624 po zgledu drugih kolegijev ustanovili tako imenovano malo ali »nemško« Marijino bratovščino. (Prva bratovščina, ustanovljena leta 1605, se v virih javlja tudi kot »sodalitas latina«.) Kot nam razkrivajo kolegijske kronike, je bila ena od nalog ljubljanske kongregacije Marijinega vnebovzetja pripravljanje procesij za dodeljene ji praznike; te so vsebovale tudi glasbo, in potemtakem je pričakovati, da so med njenimi vodji bili tudi ljudje, ki so se spoznali na to vrsto dela. Tako srečamo med znanimi bratovščinskimi načelniki in prefekti osebe, za katere je iz drugega gradiva znano, da so bili glasbeniki. Njihovo vrsto začenja Atanazij Jurjevič (Grgičević, Georgiceus, med 1607 in 1609), Dalmatinec po rodu in avtor pomembne hrvaške cerkvene pesmarice *Pisni za najpoglavitije, najsvetije i najveselije dni svega godišja složene* (1635).³² Drugi omembe vredni človek na mestu bratovščinskega prefekta je Leonard Gobb iz Trsta (1631—1632); zanj je znano, da se je leta 1638 potegoval za organista v tržaški stolnici.³³ Leta 1661 je bratovščini načeloval pater Andrej Lingl, eden izmed kolegijskih profesorjev. V Ljubljani tedaj kakšne druge izrazite glasbeniške funkcije ni imel, vendar je njegova usposobljenost te vrste dokumentirana s tem, da je pred prihodom v Ljubljano vodil Ignacijev in Pankracijev semenišče na Dunaju.³⁴ V Ljubljani je ostal do leta 1663. Leta 1677 se bratovščinski prefekt Andrej Skubec določno imenuje kot »praefectus musicae«; četudi se po naslovu to mesto pokriva z ustreznim mestom v seminarju, je gotovo, da ne gre za eno in isto osebo: prvo polovico leta 1656 je bil bratovščinski prefekt Janez Krstnik Dolar,³⁵ ki ga šele naslednje leto, ko v bratovščini ni več deloval, srečamo kot seminarskega oziroma kolegij-

³¹ Vsi ti in naslednji podatki po bratovščinski knjigi »Sodalitas Beatissimae Virginis Mariae in Coelos Assumptae in Archiducali Collegio S. J. Labaci...«, AS, II-51-r. Gl. tudi J. Höfler, Janez Krstnik Dolar (ok. 1620—1673), *Kronika XX* (1972), str. 82—89, in istega *Do sada nepoznati biografski podatki o Atanaziju Jurjeviću*, *Zvuk* 1974, str. 44—45.

³² Gl. cit. pišček članek v *Zvuku* 1974.

³³ G. Radole, *La Civica Cappella di San Giusto in Trieste*, Trst 1970, str. 23 f. Gl. tudi tu dalje, str. 93.

³⁴ J. Höfler v *Die Musikforschung XXV* (1972), ib.

³⁵ Gl. poleg bratovščinske knjige v AS, II-51-r, tudi *Historia annua*, str. 303.

skega glasbenega prefekta. Podoben odnos nam kaže tudi druga bolj znana glasbeniška oseba, Mihael Omerza. Kot smo zapisali, mu je na čelu seminarških glasbenikov mogoče slediti od leta 1702 do leta 1703, na mestu bratovščinskega prefekta pa šele od leta 1703 do 1705. Na dlani je torej, da je jezuitski red v Ljubljani s takšno osebo imel poleg kolegijskega glasbenega vodje že drugo vodilno glasbeniško osebnost. S takšnimi ljudmi, kot sta bila Janez Krstnik Dolar ali Mihael Omerza, pa je bila kakovostna raven glasbenega dela v bratovščinskih prireditvah zagotovljena.

Z dejavnostjo Marijine bratovščine smo se dotaknili že drugega širšega kompleksa glasbenega dela v okviru ljubljanskega jezuitskega kolegija, pomembnega tudi za splošno glasbeno kulturo baročnega časa pri nas: to je gledališko uprizorjanje, ki se je v kolegiju in zunaj njega odvijalo v raznih oblikah in na raznih ravneh, med katerimi izstopata pripravljanje procesij in pa gledališko delo v ožjem pomenu besede, na kolegijskem odru; obojega si brez glasbenega deleža ni mogoče zamišljati ustrezno dejanskemu stanju in v soglasju z umetnostnimi normami časa.

Četudi sega pojem procesije — tu imamo v mislih predvsem scensko zasnovane procesije in v tem okviru zlasti prikazovanje Kristusovega pasijona — globoko v srednji vek in se povezuje s tedaj za razvoj gledališke umetnosti nadvse pomembnimi liturgičnimi dramami, je ta postal pri nas aktualen in umetnostno rodoviten šele v 17. stoletju. Domnevamo pač lahko, da so v srednjem veku tudi na Slovenskem vsaj v najskromnejših okvirih negovali latinsko liturgično dramo,³⁶ vendar je reformacija — kakorkoli naj je že bilo — morala narediti temu konec. Tako se tip z gledališkim deležem obogatene procesije pri nas pojavlja kot sad novega duha, odtrgan od svojega psevdoliturgičnega srednjeveškega izvira. — Kot je znano, se je misel na pasijonsko procesijo v Ljubljani rodila v času hude kuge, ki je v letih 1598 in 1599 razsajala po slovenskih mestih. Takrat so se ljubljanski meščani, leta 1598 združeni v novi bratovščini Odrašenika sveta (Redemptoris mundi), zaobljubili, da bodo v spomin na te težke čase in v svarilo potomcem sleherno leto na veliki petek pripravili spokorniški sprevod s podobami iz Kristusovega trpljenja. Zaradi gmotnih težav je, kot se misli, do prve takšne procesije prišlo leta 1617 — omogočila jo je šele darovnica bogatega ljubljanskega meščana Troppenaua —,³⁷ a poslej so pomenile stalen del duhovnega in družabnega življenja mesta. Po ljubljanskem zgledu se je pripravljanje spokorniških sprevodov razširilo v druga slovenska mesta, v Kranj (znana za leto 1658), Škofjo Loko (1715, a verjetno že v 17. stoletju), v Novo mesto (izpričana za leto 1730, a prav tako verjetno že v 17. stoletju) in morda še kam drugam, njihova organizacija pa je bila tako kot v Ljubljani v rokah kapucinov, ki so bili tudi najvne-

³⁶ V vprašanju, če je na Slovenskem tako kot v bližnjih avstrijskih deželah v srednjem veku obstajala latinska liturgična drama, smo vsekakor na negotovih tleh. Ker je pomenila umetnostno ambicioznejšo razširitev liturgije, bi jo morali iskati predvsem tam, kjer so bile za kaj takega ne le potrebne kadrovske razmere, marveč tudi, kjer so takšen poseg v liturgijo tolerirali, če ga že niso pospeševali. Tu mislimo predvsem na benediktince in avguštinske korarje, medtem ko je liturgično dramo s cistercijanci in kartuzijanci, za katere je pri nas predvsem ohranjeno gradivo, že težje povezovati. Prav o delovanju prvih pa imamo pri nas še kaj megleno podobo. Nam najbližji kraj s péto liturgično dramo v srednjem veku je bil Čedad s korarskim kapitljem in občasnim sedežem oglejskega patriarha (prim. mdr. J. Höfler, *Tokovi*, str. 21). Njen obstoj je izpričan tudi za Trst (gl. G. Radole, *La Civica Cappella*, str. 11 f). V misli, da so pri nas kljub vsemu vsaj evangelijski pasijon peli z razdeljenimi vlogami v smislu srednjeveške liturgične drame ali celo na posebnih prizoriščih, pa nas ohrabljuje poznosrednjeveški rokopis ms. 248 v NUK v Ljubljani, kjer je pasijonsko besedilo vseh štirih evangelistov podstavljeno koralnim napevom in opremljeno z zaznambami »vlog«. Rokopisa še ni obdelal nihče.

³⁷ Iz razmeroma obilne literature o kapucinskih procesijah gl. zlasti A. Koblar, *Pasijonske igre na Kranjskem*, IMK II (1892), str. 110—125, J. Mantuani, *Pasijonska procesija v Loki*, Carniola VII (1916), str. 222—232, in VIII (1917), str. 15—44, F. Kalan, *Gledališki značaj škofjeloškega pasijona*, Dokumenti slovenskega gledališkega muzeja III/10 (1967), str. 208—231, in S. Škerlj, *Italijansko gledališče v Ljubljani v preteklih stoletjih*, Ljubljana 1973, str. 44—53.

tejši spodbujevalci in zagovorniki takšne dejavnosti.³⁸

Glasbeni delež teh prireditev, ki so nam v večini primerov znane le iz sekundarnih zapisov ali tiskanih perioh — vsebinskih povzetkov, ni trdno oprijemljiv. Načeloma je bila glasba, kot bomo v nadaljevanju še večkrat pokazali, konsistentna sestavina optične in akustične orožarne sleherne takšne ali drugačne procesije, tako da si tudi kapucinskih pasijonskih sprevodov ne moremo zamišljati brez nje. Ostaja pa odprto, kakšno mesto ji je bilo v takem predstavnem kontekstu odmerjeno. Josip Mantuani nam iz zdaj nedosegljive ljubljanske periohe za leto 1690 in 1691 sporoča, da so v nekaterih točkah predvidevali trobentače na konjih, Davida s harfo in pa muzikante na vozovih,³⁹ kar se torej nanaša tako na figuradni simbol kot na aktivno udeležbo glasbenikov v vlogi glasbenih reproduktivcev. Prva znana in ohranjena ljubljanska perioha za leto 1701 je v tem skromnejša. Glasbo navaja le enkrat, v prizoru skrinje zaveze, ki jo svečeniki nosijo ob »zvenečih zvokih pozavn«. ⁴⁰ Naslednja, literarno razširjena in z alegorijami obogatena sinopsa iz leta 1708 (gostota alegorike se razkriva že v njenem naslovu) dodaja prejšnji še eno z glasbo opremljeno točko: prizor v nebesih pred sveto trojico poživljava »ljubko muzicirajoči duhovi«, ⁴¹ medtem ko zadnja ohranjena ljubljanska perioha, za procesijo leta 1713, glasbenikov in glasbe ne omenja. Vendar to še ne pomeni, da so se organizatorji procesije temu reprezentančnemu sredstvu odrekli, zakaj tu gre tako kot v prejšnjih dveh dokumentih le za »zapopadek« vsebinskega dogajanja v procesiji in ne za natančen posnetek sprevoda. V tem primeru so omenjeni glasbeniki namreč povezani z določeno literarno, biblično predstavo. Lahko si torej mislimo, da se glasba v procesijah ne samo ni omejevala na točke, posebej tako zabeležene v gornjih sinopsah, temveč da se je pojavljala tudi drugod, kjer je bila potrebna za razširitev literarne predstave ali celo zgolj za akustično obogatitev sprevoda. To potrjuje naš najdragocenejši primer te vrste, škofjeloški pasijon. V dokumentirani obliki leta 1721 prvič pripravljen se nam je ohranil v slovenskem besedilu, katerega avtorstvo lahko, kot je splošno sprejeto, pripišemo patru Romualdu (Lovrencu) Marušiču. (V tej zvezi naj omenimo, da so se dokumenti o drugih pasijonskih procesijah ohranili le v nemščini, kar pa ne pomeni, da so bile samo v temu, ljudstvu tujem jeziku.) Iz nemških sinoptičnih opomb med besedilom škofjeloškega pasijona pa je mogoče razbrati naslednji glasbeni delež: v drugi sliki se dvakrat poje hosanna, v četrti sliki, ki prikazuje Samsona s spremstvom, nastopita bobna s piščaljo, bobnar spremlja tudi Judeža in vojake v naslednji sliki Oljske gore. V dvanajsti sliki se pokaže David s harfo, v zadnji, trinajsti podobi pa se za božjim grobom vrste tudi »gospodje muzikanti«. ⁴² Naloga zadnjih je vsekakor bila, da slovesno skle-

³⁸ Po aktih bratovščine Redemptoris mundi iz leta 1773 v Mestnem arhivu ljubljanskem (prim. F. Kalan, ib., str. 209) je v literaturi splošno sprejeto, da je bila prva kapucinska procesija, prirejena v Ljubljani, leta 1617. Vendar je iz nekega Hrenovega pisma kapucinskemu komisarju iz leta 1619 (NŠAL, PP I/3, str. 66/67) razvidno, da so se kapucinske procesije v Ljubljani začele že precej pred letom 1617 in da kapucini vsaj ta čas niso z velikim veseljem opravljali zaupane naloge.

³⁹ Tako po Mantuanijevi rokopisni zapuščini v NUK D. Cvetko, *Zgodovina I*, str. 239—240.

⁴⁰ »unter den klingenden Posaunen = Schall an den Schultern der Priestern ruhend...«. Gl. Kurtzer Begriff Des Bittern Leyden und Sterben unsers siessisten Heyland und Erlösers Jesu Christi, Ljubljana 1701, dvaindvajseta figura. Izvirnik v Semeniški knjižnici v Ljubljani.

⁴¹ »Die unter denen lieb brinnenden lieblich musicierenden Hoff = Geistern versamblete Göttliche Drey = Einigkeit...«. Gl. Certamina dant Victorias, das ist Streit bringt Freudt, Ljubljana 1708 (po kronogramih), peta »Repraesentation«. Izvirnik prav tam. Tretja iz te serije perioh nosi zopet naslov Kurtzer Begriff itd.

⁴² Po fotokopiji izvirnika v dokumentaciji Akademije za gledališče, radio, film in televizijo v Ljubljani. Celotno besedilo z opombami vred je objavil J. Mantuani v *Carniolii VIII* (1917). — Gl. tudi D. Cvetko, *Zgodovina I*, str. 241 f. Pisec ima tu namesto bobna »tambur, lutnji podobno glasbilo s 3—4 kovinskimi strunami«, kar pa je pomota. Izvirnik ima na teh dveh mestih »tambar«, kar bi se sicer pravilneje res moralo pisati »tambour«, to pa po nemški rabi pomeni bobnarja. Pravilnost takšne razlage potrjuje tudi pri Mantuaniju neobjavljeni latinski indeks nastopajočih oseb in simbolov, kjer za naši mesti (v izvirniku fol. 40) stoji »tymponistae duo« in »tymponista«.

nejo uradni del sprevoda.⁴³

Močno bi presegle naš namen, če bi se spustili v vprašanje družbene, literarne in gledališke narave kapucinskih procesij 17. in 18. stoletja na Slovenskem. Opozorimo naj le na to, da so slonele na temeljni krščanski ideji o izvirnem grehu in o odrešenju sveta s Kristusovim trpljenjem in njegovo smrtjo na križu; z večnjevanjem ustreznih prefiguracij novozaveznih dogodkov v stari zavezi in celo simboličnih paralel iz klasične mitologije so znatno obogatili njihovo izvorno pasijonsko jedro in dali prostora za učinkovito gledališko razširitev prvotne zamisli pasijonske procesije. Z bogastvom kostumske in kulisne opreme, z množico sodelujočih — po znanih podatkih je za pripravljanje posameznih postaj, scen oziroma »figur«, in za nošenje odrov v Ljubljani bilo potrebnih tudi do tristo ljudi — so procesije ustregle baročnemu hotenju po manifestativnosti in blišču ter vizualni in akustični omami navzočih in s tem opravile važno poslanstvo v razširjanju baročnih umetnostnih predstav. Ustvarjale so tudi tla za uspešno recepcijo baročnega, četudi tujejezičnega, literarnega in glasbenega gledališča na Slovenskem, kar je bilo spričo pomanjkanja domače tradicije vsega upoštevanja vredno dejanje; konkretni primerek škofjeloškega pasijona iz leta 1721 nam celo prinaša prvo znano in ohranjeno gledališko besedilo v slovenščini.

Ljubljanski in drugi pasijonski sprevodi na veliki petek pa seveda niso bile edina redna prireditve te vrste. Drugim procesijam, z izvzajem jezuitskih, kajpak ne gre tolikšen pomen, a so vendar napolnjevale prostor, ki bi se ob kapucinskih zdel le preveč prazen. Tu moramo omeniti predvsem telovsko procesijo, ki jo je praviloma vsako leto pripravljala že v srednjem veku ustanovljena ljubljanska stolna bratovščina sv. rešnjega telesa. Njen potek nam je za leto 1622 ohranil Tomaž Hren:⁴⁴ vila se je po južnem delu mesta, imela je štiri postaje in se je sklenjala s slovesnim pontifikalnim obredom. Kakor lahko iz Hrenovega opisa razberemo, je imela določen pomen tudi v gledališkem smislu, četudi je, kolikor vemo, raziskovalci gledališke zgodovine pri Slovencih v tej zvezi ne omenjajo: njena zadnja postaja, pred jezuitskim kolegijem, je bila namreč ambicioznejša in je med drugim obsegala petje iz evangelijev in »prikazovanje podob« iz stare in nove zaveze, za katere so poskrbeli jezuiti.⁴⁵ Kako naj bi bilo z glasbo, Hren ob tej priložnosti molči, pač pa je določnejši leta 1611: tedaj sta bili procesiji tako po mestu na sam praznik kot teden pozneje k cerkvi sv. Petra in obkrat so, kot lahko razumemo sporočilo, izvajali »izvrstno glasbo« s trobili in pavkami.⁴⁶ Tu gre seveda za mestne piskače, ki jih je magistrat redno zadolževal tudi za sodelovanje pri procesijah,⁴⁷ domnevati pa smemo še udeležbo stolničnega pevovodje s prenosnimi orglami in pevci, o čemer govore podatki za sredo stoletja. Podobno sodelovanje stolnične kapele in s tem tudi obstoj glasbe je znano tudi za procesije na velikonočni ponedeljek, ki so vodile k cerkvi sv. Krištofa.⁴⁸ Ko se v tem okviru ponovno vračamo v Hrenov čas, ne moremo mimo za tedaj verjetno najbolj velikopotezne prireditve te vrste, za katero smo že imeli priložnost, da jo omenimo, to je proslave kanonizacije Ignacija Loyolskega in Frančiška Ksaverija leta 1622. Medtem ko je škof v svojem zapisu poudaril predvsem

⁴³ V rokopisnem svežnju škofjeloškega pasijona sta se ohranili tudi dve nepretenciozni skladbi za lutnjo, zapisani v tabulaturi; če sta se in na katerem mestu v sprevodu sta se izvajali, ne vemo. Po slogu sta iz nekoliko poznejšega časa, po naravi pa lahkotna menueta. Prim. tudi Čerinovo zapuščino v NUK (transkripcija skladb) in pa D. Cvetka, *ib.*

⁴⁴ NŠAL, PP I/2, str. 276.

⁴⁵ O zadnji točki piše Hren takole: »Quarta ante Collegium ipsum cum decantatione Quatuor initiorum Evangelii D. N. Jesu Christi aliisque caeremoniis, publicis ornamentis, ac variorum Veteris Novique Testamenti Emblematum exhibitionibus: RR. PP. Inclytae Societatis Jesu opera & studio, cum magna Populi Labacensis admiratione...«

⁴⁶ »Sacrosanctum Corporis D. N. Jesu Chr[ist]i Officium et Processio tam in die Sancto per civitatem: quam in Octava ad S. Petrum in Pontificalibus magna populi Procerumque et Dominarum frequentia pariter et devotione a nobis peractum est: Tubae quoque Timpana et insignis adhibita est Musica.« NŠAL, PP I/1, str. 326.

⁴⁷ A. Rijavec v *MZ II* (1966), str. 43—44. O glasbi govori tudi neki drug dokument iz leta 1628 (gl. D. Cvetko, *Zgodovina I*, str. 200).

⁴⁸ O tem gl. v naslednjem poglavju.

sklepno slovesnost in svojo vlogo vrhovnega cerkvenega predstojnika, nam ustrezno poročilo iz jezuitske kronike pričara proslavo v vsej njeni širini in bogastvu njenih nadrobnosti.⁴⁹ Težišče prireditve je bilo v procesiji. Na njeni poti je bilo postavljeno dvanajst gledaliških odrov s pantomimičnimi »živimi slikami«, opremljenimi z napisi, ki so nadomestovali govorjeno besedo. Predstavljalni aparat je bil torej tak, kot ga poznamo iz kapucinskih procesij, le da se v tem primeru, kot pripominja S. Škerlj (v cit. razpravi), posamezni prizori niso pomikali mimo gledalcev na vozovih in nosilih, marveč so stali na mestu. Kajpak tudi glasbe ni manjkalo: na enajstem odru, ki je bil blizu šentjakobskega pokopališča, sta ob svetem Frančišku godla dva v Indijce oblečena violinista, okoli svetnika pa je ob taktu obeh goslačev plesalo trinajst etiopskih dečkov, in sicer tako ljubko, da bi jih bilo ljudstvo cel dan nepremično gledalo, če ne bi moralo na povelje oditi.⁵⁰ Glasbeniki, lutnjisti ali kitaristi (cytharoedi), so se prikazovali tudi v zadnji, najbolj slovesni točki procesije, ki je predstavljala oba slavljenca ob vstopu v zbor svetnikov.

Četudi nimamo v rokah nikakršnega dokaza, da bi ljubljanski jezuitje že v prvi polovici 17. stoletja tudi »de iure« imeli v rokah organizacijo katere od ljubljanskih letnih procesij, nam gornja sporočila razodevajo, da bi takšno nalogo zmogli opraviti častno in s potrebnim sijajem. Še več: kljub temu, da so se pravice do organiziranja procesij ljubosumno varovale v tistih rokah, ki so za to imeli potrebno dovoljenje višjih forumov, in med temi ljubljanskih jezuitov še ni bilo, so pod takšno ali drugačno preobleko poskušali uresničiti svoje ambicije v tej smeri. Kolegijska kronika nam večkrat govori o nekakšnih zahvalnih prireditvah (supplicatio), ki jo je v čast zavetnika reda sv. Ignacija in v slavo Matere božje priredila kolegijska Marijina bratovščina. Včasih so te prireditve dosegale spektakularnost vse mestnih slovesnosti, tako kot npr. leta 1640, ko so ponoči v Ljubljano spustili tudi praznično okrašene in z ognjem osvetljene čolne, vse to pa se je dogajalo ob spremljavi »bombard (tj. pommerjev) in trobent, tako vojaških kot muzikalnih zvokov.«⁵¹ V tej dobi pa je Marijina bratovščina organizirala že tudi sprevede, ki imajo vso naravo prave pasijonske procesije, četudi jih vir še vedno imenuje »supplicatio«. Opis za leto 1643 nam npr. o takšni prireditvi določno sporoča, da je bila na veliki četrtek, da se je pomikala s premičnimi odri, da se je za sprevodom zvrstila množica bičarjev in križarjev,⁵² s tem pa je bila dana že standardna oblika poznejših prireditev te vrste, ki so še vedno slonele na ramah kolegijske latinske Marijine bratovščine.⁵³

Obliko in naravo jezuitskih spokorniških procesij na veliki četrtek je mogoče z zadostno zanesljivostjo razbrati šele iz ustreznih sinops, ki so se ohranile za leta 1680, 1683—1688 in 1693—1695.⁵⁴ Formalno so jo sestavljale tri procesionalne podobe, ki so se spreminjale od prireditve do prireditve glede na njihovo vsebinsko zasnovu, sklenili pa so jih v eni od ljubljanskih cerkva ob postavljenem božjem grobu. Sinopse nam razkrivajo, da je vsaka teh procesij potekala pod

⁴⁹ *Historia annua*, str. 101—108. Poročilo izčrpno povzema in komentira S. Škerlj v svoji razpravi *O jezuitskem gledališču v Ljubljani*, Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja III/10 (1967), str. 146—198 (str. 159 ff).

⁵⁰ *Historia annua*, str. 106—107. Gl. tudi S. Škerlj, *ib.*, kjer je v op. 26 tudi ustrezni citat. Avtor piše tu »indijska igralca na lutnjo«, vendar je v izvorniku določno »duo Fidicines. Indi«, kar po tedanji jezikovni rabi pomeni, kot smo že mnogokrat videli, violinista.

⁵¹ *Historia annua*, str. 166.

⁵² »... supplicationem consuetam [!, tj. že običajno] scenis ambulatoriis per iucundam, & gravem ipso die Jovis sacro spectandam... flagellantium longo ordine, crucigerorumque visendam.« *ib.*, str. 194. S tem podatkom popravljam navedbi S. Škerlja (*Italijansko gledališče*, str. 40), da imamo direktno vest o pasijonskih procesijah pri jezuitih šele iz leta 1660 (gl. tudi tam str. 43 f), in pa, da so se premični odri (na nosilih ali celo na vozilih) namesto dotedaj domnevnih peš skupin pojavili šele leta 1693 (*ib.*, str. 43).

⁵³ Naslednje natančne omembe procesij pred letom 1680 zasledimo v rokopisih *Diarium praefecturae scholarum in Diarium pro ministris* v AS, I/31 ff r.

⁵⁴ Hranijo se v Dolničarjevih *Miscellanea I* v ljubljanski Semeniški knjižnici. Izdatno jih je uporabil in s tem te procesije zadovoljivo opisal šele S. Škerlj, *Italijansko gledališče*, str. 40 ff, ki ga povzema v zgornjih vrsticah. Gl. tudi J. Höfler, *Tokovi*, str. 58 f.

določnim vsebinskim motom, ki ga je zajemal njen naslov in so ga procesionalne podobe prikazale v bogatih alegoričnih slikah; tako nam prva tako dokumentirana procesija leta 1680 sporoča naslednje: »Krafft und Würckung des bitteren Leyden und Sterben Jesu der gantzen Welt erspriesslich« (Moč in učinek bridkega trpljenja in umiranja Jezusa Kristusa, koristna vsemu človeštvu), leta 1683 so uprizorili »Das Creutz-Zeichen deß leydenden Jesu Christi ist denen Christen ein Zeichen deß Sigs [!]« (Zamenje križa trpečega Kristusa je kristjanom znamenje zmage — naslov se v izvorniku navaja še v latinščini), zatem »Danckbare Erinerung [!] der so wunderbarlichen Beschützung von Pest, Hunger und Krieg« (1684, v latinščini »Grata Memoria Mirabilis Defensionis peste, fame et bello«), »Ungerechte Urtheils-Verfassung wider die Unschuld bey dreyen Gerichts-Stellen abgehandelt« (1685, latinsko »Processus iniquitatis Tribus Tribunalibus contra Innocentiam institutus« — prireditelj je bila ena redkih, ki so resnično zajemale snov iz pasijona, in sicer prizore Kristusa pred Kaifo, pred Herodežem in pred Pilatom), »Der Todt aller Menschen Obsiger [!], durch das Heilige Leyden und Sterben Christi obsigt[!]« oz. »Mors hominum victrix, sacratissima Christi morte devicta« (1686) itd.⁵⁵ Ne samo znatno manjše število »figur«, tudi njihova nepriposedna, ne iz dramske razgibanosti pasijonskih dogodkov, ampak iz njihove globlje simbolike izhajajoča vsebina razodeva, da jezuitske spokorniške procesije niso šle v takšno spektakularno širino kot kapucinske. Ostajale so na višji razumski ravni, baročni patos pa se je lovil v intelektualistične okvire zastavljene pasijonske simbolike. Vnanja askeza jezuitskih procesij pa se je izražala tudi v gledališkem tipu podob: kakor se je S. Škerlju posrečilo pokazati z lucidno interpretacijo virov, je šlo za neme, pantomimične prizore, katerih besedilo se je omejevalo na napise. Četudi lahko takšne »žive slike« tu in tam pripisujemo tudi ljubljanskim kapucinskim procesijam (tako S. Škerlj, ib.; za škofjeloške pač ne!), je vendarle jasno, da so le jezuiti zmogli dosledno izpeljati to tako za gledalce kot za izvajalce zahtevno strogost. — O glasbi pa omenjene sinopse molče. Ne omenja je tudi noben drug vir, in spričo vsega povedanega lahko domnevamo, da so se jezuiti v spokorniških procesijah tudi temu slušnemu sredstvu odrekli.

Širokopoteznost in spretnost v odrskem postavljanju, smisel za pomensko plastenje in alegoričnost v vsebinski zasnovi podob, ki so ga jezuiti pokazali pri prirejanju javnih manifestacij in sprevodov že v začetnih desetletjih ljubljanskega kolegija, vse to je bila kajpak samo pozitivna posledica tiste primarne dejavnosti, ki ji navadno pravimo jezuitsko šolsko gledališče. Vzgojno izhodišče tega pomembnega kulturnega pojava je pač razvidno: vaja v govorništvu in olikanem vedenju, ki je gojence vodila k sproščenemu javnemu nastopanju, kakor se je to zahtevalo od tedanje družbene in politične elite (in jezuitski izobraževalni sistem je služil predvsem tej družbeni plasti). Temu izhodišču se pridružuje še marsikatera njegova ne strogo umetnostna karakteristika, od utilitarnosti in moralizatorske podučnosti tematike do zanemarjanja literarnih vrednosti besedila in pomanjkanja posluha za kontinuiranost in imanentnost odrskega dogajanja.

⁵⁵ Zaradi popolnosti navedimo še ostale znane naslove: »Das Leyden Christi ein Lebenschaft der Sünder« (in »Passio Christi Clypeus peccatorum«, 1687), »Christi patientis lucta, Victoria, Triumphus, Requies« (in »Christi deß Leydenten [!] Kampf, Sig, Siggebräng und Ruhestatt«, 1688), »Christus per Humilitatem, Vulnera, & Mortem succumbens, procumbens, & occumbens in Cruce de Mundo, Carne, & Daemone« (in »Christi deß wider die 3 Haupt Feind deß Menschen, nemblidh die Welt, das Fleisch, und den Teuffel dreyfach durch die Demuth, Wunden, und den Tod obsiegenden Heylands gloreicher [!] Triumph«, 1692), »Christus der Leydende wahre Zuflucht der Betragten Christenheit« (in »Christus patiens Afflictae Christianitatis Refugium«, 1693), »Heilige Vergstaltung deß Sünden-Hertzen in ein sanfftes Ruhebethlein deß in Leyden abgematten und todt-schlaffenden Heylands« (1694) in »Neue Außrüstung wieder[!] die feindliche Porten verhilft deß H. Creutzes und andern Passions-Zeichen als eigenen Waffen unsers zum Leyden gehenden und durch den bitteren Todt wieder die Porten der Höllen glorwürdig obsiegenden Welt-Erlösers Christi Jesu« (1695). Latinski naslov iz leta 1683 se glasi »Signum Crucis Patientis Christi, Christianis Signum Victoriae«.

Doba in njen umetnostni okus, uspešnost takšnega dela zlasti v okoljih, kot je bilo naše, brez laičnega gledališča, in želje jezuitov po lastnem uveljavljanju v javnosti pa so seveda omogočile, da se je takšno v osnovi slej ko prej šolsko gledališče razraslo v samostojen in v reprezentančnih razsežnostih napet umetnostni organizem, ki je žel vse javno priznanje in naklonjenost.⁵⁶

O številčnosti predstav v ljubljanskem jezuitskem kolegiju in o njihovih naslovih oziroma temah smo zadovoljivo poučeni. Njihova zgodovina se pričinja na binokosti leta 1598 z znanim Izakovim žrtvovanjem (*Immolatio Isaac*), le dve leti po ustanovitvi kolegija; predstava naj bi po mnenju gledalcev »pustila daleč za sabo vse igre, ki so jih bili prej uprizorili krivoverci«. Ta iz kolegijske kronike vzeta opomba⁵⁷ aludira na šolske igre, ki so jih dajali protestanti na ljubljanski stanovski šoli in o katerih sicer praktično nimamo nobenega sporočila. V tej zvezi je zanimivo, da se je že v času jezuitskega gledališča s šolsko igro ukvarjala tudi stolna šola v Ljubljani: v Hrenovih koledarskih zapisih najdemo namreč opazko, da je škof na svečnico leta 1626 izplačal učitelju štiri goldinarje za izvedbo »dialoga« Adam in Eva.⁵⁸ — Podatki o predstavah v ljubljanskem jezuitskem kolegiju, ki jih poleg kolegijske kronike za prva štiri desetletja kolegija prinašajo zlasti Schönlebnova *Collectanea*,⁵⁹ nam sicer ne govore prav o vsakem letu in prav za vsako slovesnost, a imamo kar trdno podobo o tem, kako pogosto so se prirejale. Za to so prišle v poštev predvsem štiri priložnosti: junija ob koncu starega ali novembra v začetku novega šolskega leta, ko je bila predstava povezana s podelitvijo premij najboljšim dijakom, o predpustu, za veliki petek ter za sv. rešnje telo. Igre so se često uprizarjale tudi na Marijino vnebovzetje, takšnim vsekolegijskim gledališkim prireditvam pa je treba prišteti še manjše interne proslave s krajšimi prizori ali celo samo z recitacijami, ki so jih pripravljali posamezni učitelji s svojimi razredi. Najslovesnejša je bila vedno igra za začetek ali konec šolskega leta, ki je potekala ob navzočnosti katerega od največjih domačih velikašev, ki ga je kolegijsko vodstvo pridobilo za darovanje premij — podobne razsežnosti so imele tudi igre na telovo —, medtem ko so bile gledališke prireditve na veliki petek bolj zadržane in poglobljene.

Tematski spekter jezuitskih predstav je bil razmeroma širok. Igre so zajemale snov iz stare zaveze, iz klasične in krščanske antike, na oder so prišli resnični in polresnični dogodki iz evropske zgodovine in zgodovine avstrijskih dežel. Niso se seveda mogli izogniti svetniškim legendam, prav tako pa so morali z dinastičnimi historijami in alegorijami dajati določen obolov domači vladarski hiši. Med starozaveznimi zgodbami, katerih vrsto je začelo že *Žrtvovanje Izaka* (1598; te snovi so se dotaknili tudi leta 1653 z igro *Sacrificio Abrahæ*), so v kolegiju zaživele tiste o *Savlu in Davidu* (1613), o *Juditi* (1615), o »*lepi Raheli*« (1631), Eliju, Danielu, Salomonu, o Makabejcih. Sredi stoletja so bile priljubljene dogodivščine egiptovskega Jožefa: obdelali so jih leta 1641 (*Joseph wird von seinen Brüdern in die Zisterne geworfen* — tako v virih, vendar se je tudi tedaj slej ko prej igralo v latinščini), 1645 (*Joseph wird von seinen Brüdern verkauft*) in zopet 1664 (*Joseph a fratribus venditus* — torej ista snov kot poprej), pri slavnostni predstavi leta 1690 pa so jih alegorično priredili v čast cesarskega prestolonaslednika Jožefa I. (*Josephus Austriacus in Josepho Aegypto adumbratus*). Od sta-

⁵⁶ Za jezuitsko gledališče v Ljubljani gl. S. Škerlja obsežno in izčrpno študijo s tem naslovom v *Dokumentih Slovenskega gledališkega muzeja* III/10 (1967), str. 146—207, ter istega *Italijansko gledališče*, str. 20—32 in 92—109. Med starejšimi prispevki kaže opozoriti na V. Steska, *Jezuitske šolske drame v Ljubljani*, Mladika XVI (1935).

⁵⁷ *Historia annua*, str. 13. Gl. S. Škerlja, *O jezuitskem gledališču v Ljubljani*, str. 157. Zaradi praktičnosti bom pri navajanju naslovov iger v nadaljevanju na vire opozarjal le takrat, kadar jih ni mogoče najti v tem Škerljevem prispevku.

⁵⁸ Gl. MHVK XVII (1862), str. 105 (»Dem Schulmeister Purificationis Mariae das er einen Dialogum Adam et Evæ exhibirt geben 4 fl.«). S. Škerlj, *Italijansko gledališče*, str. 33, je ob tej priliki izrazil misel, da bi ta učitelj bil Jakob Iden. Po zdaj znanih podatkih pa gre za gotovo bolj veččega Matija Omerza (gl. spreadaj).

⁵⁹ »Collectanea ex annis praeteritis spectantia ad gymnasii labacensis historiam«, privezanko rkp. *Diarium praefecturae scholarum*, AS, I/31 r.

tega veka je jezuita sprva zanimala zgodovina zgodnjega krščanstva (*Theodosius Imperator*, 1606, *Copronymus Iconomachus* oziroma *Constantini persecutio in S. Imagines*, 1603), nato pa so se ogreli celo za klasično antiko, ki jo zastopa zgodba o Antoniju in Cezarju (*Antonius ob caedam Caesaris furens*, 1634); sledil ji je *Marius*, delo pomembnega, takrat v Ljubljani delujočega jezuitskega dramatika Nikolaja Avancinija (1636). Pomembnejši Avancinijevi drami iz tega časa sta še *Andronicus* oz. *Alexius Comnenus* ter *Tillius, Magdeburgi expugnator*. Kot *Andronicus* sega po bizantinskih časih tudi v virih mnogo hvaljena igra *Haeresis fulminata sive Anastasius Orientis tyrannus haereticus* Janeza Ludvika Schönlebn (1651). Sicer pa so iz evropske srednjeveške in novejšje zgodovine izbirali predvsem tiste snovi, ki so jih lahko prepletli s podukom o večnem zmagoslavju krščanske vere in resnice nad nevednostjo in poganstvom, ali pa so z njimi lahko celo spominjali gledalce na polpretekle boje med protestantizmom in katolicizmom. Tako so v igri *Victoria christianorum* (1685) slavili zmago krščanske vojske nad Turki pri Sisku leta 1593, tragedija *Maria Stuart* (1662) pa jim je prišla prav zaradi svoje na verskem razkolu sloneče vsebine. Bolj nazaj v srednji vek sta zakorakali igri *Hungaria impetita*, iz življenja češkega kralja Sigismunda Luksemburškega (1687), ter *Ericus Disertus* (1712), ki je oživiljal zgodovino krščanstva na daljnem Skandinavskem. Na oder je bila postavljena celo zgodba o *Cordilli, hčeri kralja Layra* (1698), ki jo evropska gledališka zgodovina pozna pač po Sheakespearovem *Kralju Learu*. Med mučeništvih prvih krščanskih svetnikov, prav tako polnih intrig in krvavih prizorov, a tudi naukov o pogubljenju preganjalcev in zveličanju preganjanih, so se jezuiti spomnili Cecilije in Valerijana (1713), Neronovega spremljevalca Torpeta in njegovega tovariša Evelija (1647) ter Evfemije in Margarete (1701); v začetnih letih so imeli radi legendo o sv. Katarini (1602: *Drama de Sancta Catharina Virgine et Martyre*, 1617: *S. Catharina Tragoedia*).

O gostoti predstav in s tem tudi o mestu gledališkega uprizarjanja v delovnem vsakdanu ljubljanskega jezuitskega kolegija torej še kar precej vemo. Neprimerno na slabšem pa smo ob vprašanju, kakšno je bilo gledališko dogajanje teh iger, kakšna so bila in kolikšno vrednost so imela besedila, kako je bilo ob vsem tem z glasbo. Besedila se razen dveh resničnih izjem⁶⁰ niso ohranila ali se vsaj še niso našla. Prav tako je z glasbo, ki bi nas morala v tem okviru še najbolj zanimati; da je bila na gledališkem odru v splošnem navzoča, ni treba dvomiti, toda ne poznamo ne le njene zvrsti, praznih rok ostajamo tudi v tem, kakšen pomen so ji pripisovali v sklopu odrskega odvijanja igre. Pač pa si lahko v tem okviru zadamo drugo, dovolj obetavno nalogo: iz srede, predvsem pa iz zadnjih desetletij 17. in iz začetka 18. stoletja nam je dostopnih nekaj sinops, na podlagi katerih je mogoče spregovoriti nekaj besed o določenem tipu teh iger, za katerega lahko zatrdimo, da je glasbo vseboval kot pravo konstitutivno sestavino.⁶¹

Kot smo videli, je podatkov o številu iger in njihovih naslovih ali snoveh resnično veliko, že prav od prvih let kolegija dalje. Uprizarjali so jih na raznih prizoriščih v okviru kolegija, ne vedno v tistem, kjer je stal »theatrum«, stalni oder, tudi v cerkvi sv. Jakoba, in brez dvoma tudi ob najrazličnejših priložnostih, kar se je vse moralo izražati tudi v zunanji formi teh iger; o tej praktično ne vemo nič oprijemljivega. Vendar nam iz poznejših desetletij ohranjene sinopse razkrivajo, da se je za najbolj slavnostne igre, tiste s podeljevanjem nagrad najboljšim dijakom, izoblikoval prav poseben odrski tip. Kot kaže primerjalno gradivo, to ni bila nikakršna ljubljanska posebnost, marveč mednarodna, popolnoma dosledno izpeljana shema,⁶² ki pa je bila tako pomembna, da se ji pri prikazovanju

⁶⁰ Tu gre za dve Avancinijevi, v dramatikovih zbranih delih natisnjeni igri. Gl. S. Škerlj, *O jezuitskem gledališču*, str. 167 ff. Verjetno je, da se je precej tekstov hranilo v nekdanji auersperški knjižnici, ki pa je sedaj nedostopna, če že ni popolnoma razstresena.

⁶¹ Sinopse se hranijo predvsem v Dolničarjevih *Miscellanea* v Semeniški knjižnici v Ljubljani.

⁶² V Dolničarjevih *Miscellanea* je najti naslednje tri tuje jezuitske oz. benediktinske igre: *Ludus divinae providentiae* (Salzburg 1701, III/27), *Victoria amoris coniugalis* (Celovec

jezuitskega gledališkega dela ne moremo izogniti. Njena osnovna črta je delitev dogajanja na dve sferi: osnovna zgodba se odvija v glavnih dejanjih in prizorih, v posebnih scenah oziroma slikah pa jo spremlja vzporedno dogajanje, zamišljeno kot alegorična interpretacija glavne zgodbe; v njem nastopajo osebe, znane iz klasične mitologije, predstavniki duhovi oziroma duhovi zaščitniki (v sinopsah imenovani »genii« ali »Art-Geister«) v glavni zgodbi nastopajočih oseb in dežel in celo personifikacije tistih čednosti in pregreh, ki motivirajo glavno zgodbo. Podajmo nekaj zgledov: takšno paralelno dogajanje nam v igri *Victoria christianorum* (1685) našteva personifikacije Miru (Pax), Previdnosti (Providentia), Zvižčnosti (Fraus), Nezvestobe (Perfidia), Zvestobe (Fidelitas), zatem personifikacije avstrijskih dežel, predstavniki duha islama (Genius Othomanicus), boga vojne in ognja Marsa in Vulkanu, pa še tri Vulkanove kovače, osebe torej, ki so v soglasju z vojaško naravo zgodbe in njenim domovinskim obeležjem. V *Napadeni Ogrski* (1687) nastopajo na tem mestu Strah (Furor), Častihlepnost (Ambitio), Sreča Avstrije (Felicitas Austriae), svatbeni bog Hymenaeus, Perzej in Andromeda (Perzej tu kot alegorija rešitve iz nesrečne situacije), duh zaščitnik Avstrije (Genius Austriae) in predstavniki duha kralja (Genius regalis). Zgledov je še in še in vedno se podrejšo takšni mitološko-allegorični zamisli. Klasično mitologijo so pisci po tej poti vpletali tudi v biblične snovi in celo v legende o krščanskih svetnikih in mučencih (o Janezu Nepomuku, 1708, o sv. Rozaliji, 1709, o Ceciliji in Valerijanu, 1713). V renesansi logično urejena in humanistično opredeljena dediščina antike se je na jezuitskem odru spoprijateljila s propagandno naravnano krščansko didaktiko in se z njo spojila v tisto krščansko antičnopogansko zmes, ki je tako karakteristična za vse manifestacije baročne duhovne kulture.

Tudi na zunaj so te igre v čvrsti formalni zgradbi. Sestavljene so v treh ali petih dejanjih, vzporedno alegorično dejanje pa se odvija v prologu (Prologus, Vorspiel), v sklepnih prizorih posameznih dejanj, ki imajo kar naravo pravega intermedija (imenovani so Chorus, Sinn-Spiel ali pozneje Unter-Spiel) ter v epilogu (Epilogus, Schluss-Spiel), ki je navadno slavnostna poklonitev zaščitnikom kolegija in darovalcem, združena s podelitvijo premij. Tako ima lahko igra tri ali pet dejanj ter pet ali sedem alegoričnih slik, te pa se kdaj pa kdaj pojavljajo tudi sredi dejanja. Kar je tu posebej važno, je dejstvo, da so bili vsi ti vzporedni alegorični prizori v glasbi. Ta prva ugotovitev nedvomno drži. Ne samo zategadelj, ker se ob pozni priliki določno zaznamujejo kot »glasbeni« — prolog se imenuje »praeludium musicum«, intermediji kot »interludium musicum« in epilog kot »postludium musicum«⁶³ — do takšnega sklepa nas pripeljejo tudi »nomina actorum«, sezname nastopajočih oseb, ki jih skoraj vedno prinašajo sinopse. Med množico navedenih igralcev se namreč redno pojavlja še poseben »chorus musicus«, skupina nastopajočih, ki jih je mogoče slediti nazaj ravno v alegorične prizore in ki so bili dejanski muziki. Chorus musicus igre *Victoria christianorum* npr. našteva naslednje vloge: Pax (Adam Kočar), Providentia (Mihael Diringler), Fraus (Jožef Vorenc), Perfidia (Tomaž Knez), Veritas (Francišek Fabian), Fidelitas (Janez Mihael Nahodec), Anton Weinzedl je predstavljal kar tri osebe (otomanskega duha, Marsa in Vulkanu), Jurij Rubida pa dve (Tisiphone in Furor). V omenjeni *Hungarii Impetiti* pa se v tem poglavju sinopse vrste Furor (Anton Weinzedl), Hymenaeus (Jurij Haidmann), Perzej in genij Avstrije sta bila poverjena Adamu Kočarju. V alegoričnih vlogah so nastopili še Mihael Nahodec, Andrej Forstlechner, Andrej Sparber, Wolfgang Francišek Crobath in Baltazar Pregl. Pet med njimi jih je bilo seminarskih muzikov, medtem ko je v prvi igri zaznamovano, da jih je šest od naštetih prihajalo iz seminarja. Prav to, da so bile te vloge razdeljene med muzike, oziroma da so ti muziki nastopili na odru v določenih vlogah, je dokaz, da so se te vloge pele, da imenovani muziki niso

1710, III/31) in Pietas laureata (Gradec 1712, IV/24). Sem sodi konec koncev tudi v Ljubljani leta 1689 izvedeni Staudtov David (III/14). Za druge gl. Semeniška knjižnica, AE 107.
⁶³ Gre za igro Ericus disertus J. J. Hočeverja (1712). Termina si seveda ne smemo razlagati kot nekakšnega instrumentalnega preludija ali postludija, marveč v izvirnem pomenu besede predigra, medigra in poigra (ludus, igra).

bili kakšni instrumentalisti. Medtem ko je glavna zgodba potekala slej ko prej v govoru, so spremne mitološko-alegorične prizore peli. To niso bili le kakšni »glasbeni vložki«, marveč samostojne gledališko-glasbene enote.⁶⁴ Nekoliko več luči daje naravi teh glasbenih prizorov tudi ustreznja primerjava v sinopsah navedenih glasbenikov z imeni, ki jih vsebuje popis seminaristov v seminarski kroniki, nemalokrat, kot smo videli, tudi z ustreznimi glasbeniškiimi zmožnostmi. Tako je bil leta 1684 Jurij Rubida (Robida) tenorist, Anton Weinzedl (Weinzerl) basist, Jožef Vorenz (Worenz) je pel alt, Tomaž Knez (Knes) pa diskant; oba sta bila tudi violinista, medtem ko sta se prva dva ukvarjala le s petjem. Adam Kočar (Kozher) pa je leta 1686 zapisan kot »vocalista«. Pri tem se zdi naravno, da je npr. otomanskega duha, Marsa in Vulkana v igri *Victoria Christianorum* in *Furor v Hungarij Impetiti* pel basist in da je bila *Perfidia* predstavljena z diskantom (sopranom). V predstavi *Becrönte Cronen-Flucht oder Eumelus* (1678) so vloge Pallas in Poezije, Bratovske ljubezni in Gramatike peli Anton Slivar, Friderik Vorenc in Mihael Cebal (Zeball), vsi diskantisti, katerih drugi je bil leta 1680 v seminarju celo »primus discantista«. Tudi sinopsa predstave *Lusus Fortune sive Quiricus* (1965) nam našteva več nastopajočih, za katere je moč ugotoviti vrsto glasu. Jupitra, Vulkana in Čas (Tempus) je pel v tedanjih sinopsah često navedeni študent teologije Mihael Killer, ki seminarju ni pripadal — verjetno je pel tenor ali bas —, toda vemo za Jožefa Gottwalda, ki je predstavljal *Invidio*, *Thetys* in *Pallas*, da je bil altist. Ime Mihaela Arha srečamo v vlogi *Encelada*, bajeslovnega velikana, in kronika nam razkriva, da je bil njen nosilec basist. Baltazar Pregelj (Pregl) se v tej in v drugih sinopsah do leta 1701 imenuje »Musicus ad S. Nicolaum«, toda iz zapisa v seminarski kroniki leta 1693 vemo, da je bil tenorist (tako tudi sinopsa igre *Libera Vinculis Libertas*: »ad S. Nicolaum tenorista«); v *Quiricu* so mu bile poverjene vloge *Providentie*, *Felicitas* in *Pallas*. Med Fortuninimi ujetniki (*Captivi Fortunae*) pa sta poleg Killerja, Preglja in Gottwalda pela še diskantista Mihael Omerza in Janez Skok pa še tenorist Jožef Ambrož (Ambrosch, tudi Ambroschiz) in še neki Frančišek Neltl.

S konca 17. in iz prvih dveh desetletij 18. stoletja je znanih še dobrih deset ljubljanskih jezuitskih sinops in vse nam potrjujejo sliko, ki nam jo o glasbeniški zasedbi alegoričnih prologov, epilogov in intermedijev daje teh nekaj omenjenih iger. Vedno gre za pevce, diskantiste, altiste, tenoriste in basiste. Doslej smo videli, da niso bili vsi iz seminarja sv. Rogacijana in Donacijana, ampak tudi pevsko usposobljeni kolegijški dijaki in študentje. Včasih pa niso ne eni ne drugi zadostovali zahtevam partiture, in tedaj se je moral kolegij obrniti za pomoč drugam. Med leti 1709 in 1713 sta na jezuitskem odru nastopala Andrej Stamizer (Stanizer) in Jožef Vilfan (Wilffon, Wilfon), diskantista »in templo Cathedrali«, že leta 1708 pa se v igri *Ungebrochenes Geheims-Treu in Heiligen Joannes von Nepomuck* navaja Andrej Žagar (Sagar, Sogar), »discantista apud RP. PP. Augustinos« (leta 1709 se imenuje »musicus apud RR. PP. Augustin.«). Leta 1710 srečamo tu še enega pevca ljubljanskih avguštincev, Petra Kavčiča; Žagar pa je pri jezuitih gostoval še večkrat do leta 1713. Da ne bo nesporazuma: omenjenih štirih pevcev si kolegiju ni bilo treba dobesedno sposoditi iz stolnice in od avguštincev, saj je iz sinops razvidno, da so bili kolegijški dijaki, le da so za željanje potrebne obveznosti služili ne kot seminarski glasbeniki, marveč kot pevci v

⁶⁴ Prim. tudi J. Höfler, *Tokovi*, str. 60 f. — Drugače pa je zanimivo, da kljub tolikšni jasnosti sinops v naši literaturi narava teh prizorov ni bila pojasnjena. D. Cvetko (*Zgodovina I*, str. 247 ff) zaznamuje v sinopsah pojavljajoče se muzike mimogrede le kot instrumentaliste (prim. še njegovo *Academio*, str. 12 f, in *Stoletja slovenske glasbe*, str. 105). S. Škerlj, *Italijansko gledališče*, str. 96 f, dopušča v primeru J. J. Hočevarja (Gottscheer) tudi petje, vendar piše: »kar je skladal Gottscheer za jezuitske predstave, je bila po vsej priliki muzika za prologe, epiloge in intermedije ali interludije, v glavnem instrumentalna, morda kdaj tudi zborovska.« Sinopse Hočevarjevih iger pa se od drugih razlikujejo seveda le po tem, da je na njih naveden (ta) skladatelj, sicer pa gre za eno in isto razporeditev dogajanja in eno in isto zaznamovanje nastopajočih. Prim. tudi M. Wittwer, *Die Musikpflege* (gl. op. 1), str. 85 ff.

v drugih ljubljanskih cerkvah. — Navedene ugotovitve o pevski zasedbi slavnostnih jezuitskih iger nas seveda silijo v nadaljnja razglabljanja o njihovi glasbeni podobi. Kot smo omenili, se v latinskih sinopsah alegorični prizori sredi iger imenujejo »chorus«, tj. »zbor«, in to je slej ko prej termin, ki se ne ujema z nakazanim solističnim petjem. Pričakovati moramo, da je takšno zaznamovanje le formalen ostanek neke starejše prakse, ki se je resnično morala povezovati z zborom. V obravnavanih sinopsah iz let 1678 do 1713 določnih namigov na zbor ni, pač pa nam je za ustrezno oceno na voljo osamljena sinopsa igre *Torpes ex Impii Neronis Aula Pius Aulicus* (1647).⁶⁵ V tej petdejanki, ki v obrisu že nakazuje dvojno zgradbo poznejših iger te vrste, a še ne tako detajlno izvedeno, nam Chorus v drugem dejanju prikazuje »divinos honores... Neroni« — torej izkazovanje božje časti Neronu, ki si ga ne moremo zamisliti brez zbora. Še določnejši je Chorus ob sklepu igre: »Mare & Coelum angelicis resonantia vocibus, novorum Martyrum (tj. Torpeta in Evelija) canunt Triumphos«, torej »Morje in nebo z zvenom angelskih glasov opevata zmagoslavje novih mučencev«. Ker »nomina actorum« poleg zbora Neronovih dvorjanov navajajo tudi »zbor morja« in »zbor neba« (Chorus coelestis in Chorus marinus), je na dlani, da gre za pravi zbarski prizor. — Takšna poraba zbora v govornjeni igri tega časa se nam s horizonta evropskega glasbenega dogajanja ne kaže kot nelogična. Po vsej priliki gre za vplive zgodnjega italijanskega baročnega oratorija, ki je gradil na napetosti med solistično podano zgodbo in bolj masovnimi zbori. Kar nam razkrivajo nekaj desetletij poznejše predstave ljubljanskega kolegija, je le naravna posledica razvoja: zbarski prizori se razrahljajo z vse bolj prevladujočim solističnim petjem posameznih alegoričnih vlog. Četudi se tedaj prave zbarske točke posebej nič več ne omenjajo, si jih moramo tu in tam še vedno misliti.

V obravnavanih sinopsah se posebni instrumentalisti ne zaznamujejo. Toda to še ne pomeni, da so bili vodilni seminarski instrumentalisti, organisti in prvi violinisti, pa še vsi drugi, ki so pogosto omenjeni, odtegnjeni od glasbenogledališkega dela, tako pomembnega za kolegij. O njihovem sodelovanju pri predstavah res ne more biti dvoma. Bili so potrebni za spremljevanje pevcev. Razen tega pa glasba ni bila omejena le na spremne alegorične slike. Predvidevamo jo lahko tudi za neštivilne baletne točke, ki jih razkrivajo ohranjene sinopse. Da, tudi balet je bila neločljiva reprezentančna sestavina teh jezuitskih iger. Že ena Torpetovih slik nam prikazuje »rimski boj z vojnim plesom« (»Pugnas Romanas saltu pyrrhico exprimit« — v glasbi gre tu najbrž za instrumentalno kompozicijo, eno tistih, ki jih kot »battaglie« poznamo že od zgodnjega 16. stoletja dalje). V drugi sceni četrtega dejanja igre *Victoria Christianorum* pa je prikazano, kako »favni love v gozdu razne begunce otovorjene z glasbenimi instrumenti, in jih silijo, da igrajo za ples«.⁶⁶ Sezname nastopajočih nam redno navajajo po več skupin plesalcev (»in saltu«, »saltatores«), ki so sodelovali v glavnem dogajanju teh iger. Bili so kajpak iz vrst kolegijskih gojencev in, kot kaže, za to delo dovolj usposobljeni. Leta 1709 se v igri *Amazon Christiana* imenuje celo poseben poklicni mojster, Pietro Campè iz Turina, »saltuum magister«. Na odru se je torej izvajala tudi glasba brez petja, prav določeno, instrumentalna glasba za ples.⁶⁷

Avtorji s temi sinopsami dokumentiranih predstav so večidelj neznani. Iščemo jih lahko med kolegijskimi patri, zlasti takrat, ko je avtorjevo ime v sinopsah zamolčano, zakaj takšno delo je štelo v njihovo redno službo. Sicer pa se prvo znano, izvenkolegijsko ime v takšni zvezi pojavi leta 1689: za igro *David, duplex regnum Judae et Istraelis, Salomoni filio pacifico vindicans* je sporočeno, da je bila »Musices Compositore D. Bernardo Staudt, Viennae in Domo Professâ Soc.

⁶⁵ Njeno vsebino izčrпно prikazuje S. Škerlj, *O jezuitskem gledališču*, str. 174 ff.

⁶⁶ Po S. Škerlju, *Italijansko gledališče*, str. 174 ff.

⁶⁷ Sicer pa so druge direktne vesti o glasbi v okviru glavne zgodbe sila redke. Od teh kaže citirati drugo sliko v četrtem dejanju Hočevarjeve igre *Joseph Austriacus* (1690), ki je v sinopsi takole razložena: »Kritomandes musicâ filiorum famen sedare satagit« oziroma »Kritomandes bemüssiget sich den Hunger seiner Kinder mit der Musick zu stillen«, za kar ga Jožef v naslednji sliki obdari (»beschenket... wegen seiner Saiten-Kunst«).

Jesu Capellae Magistro»; opraviti imamo z Bernardom Staudtom, vodjem glasbe v dunajski jezuitski hiši profesov, ki ji je dve desetletji poprej v isti vlogi načeloval Janez Krstnik Dolar.⁶⁸ Leta 1690 se na ljubljanskem jezuitskem odru pokaže domačin Janez Jurij Hočevar (Hozhevar, Gottscheer, Gottseer): ustrezna formulacija na sinopsi igre *Josephus Austriacus in Josepho Aegypto adumbratus* se sklada s tisto na Staudtovem *Davidu*: »Musices Compositore, Nobili, ac Clarissimo Domino Joanne Georgio Gottseer«. Hočevarja razkrivajo kot skladatelja še tri tako dokumentirane igre: *Magnanimitas belli et pacis arbitra materna & regia munificentia vindicata in Gritolao boni publici vindice* (1710),⁶⁹ *Ericus disertus Frothonis Daniae regis ex capitali hoste amicus gener* (1712) ter *Caecilia in et cum Valeriano de profano amore triumphans* (1713). V Zgovornem Eriku je bil Hočevar ne samo skladatelj, ampak tudi glasbeni vodja predstave. Leta 1701 se na tem področju poskusi tudi Janez Mihael Arh, študent teologije. Ohranjena sinopsa (*Jungfräuliche Liebe Gottes, das ist: Die heilige [!] Jungfrauen Euphemia und Margaretha . . . durch Joannem Michaëlem Arch . . .*) nam sicer ne govori o tem, če je bil imenovani le pisec igre ali pa tudi komponist (predstava je vsebovala tudi glasbene alegorične prizore), vendar je na osnovi Arhovega glasbenega dela v seminarju — med 1690 in 1693 je bil tam violinist in pozavnist, leta 1695 in 1701 pa je tudi pel na odru — to slej ko prej verjetno. V tem času vemo še za eno igro spod peresa domačega avtorja: to je bila *Amazon Christiana fuga de utroque mundo triumphans seu S. Rosalia Virgo Panormitana* (1709), ki jo je uglasbil (musices compositor) pater Marijan Čadež (Tshadesh), cistercijanec in profes stiškega samostana. Kot vidimo, se avtorska imena teh iger povezujejo izključno s skladatelji. Čigava so bila besedila — večinoma so jih prispevali kolegijski patri — ni nikjer zabeleženo, a da so glasbeni delež predstavljeni tako poudarjali, je gotovo izraz velikega pomena, ki so ga jezuiti pripisovali glasbi na svojem odru.

Toliko o slavnostnih igrah. Poudarili smo že, da je bila to sicer najvažnejša in z vso potrebno publiciteto spremljana vrst jezuitskega gledališkega dela,⁷⁰ a nikakor ne edina. Njen glasbeni delež, ki smo ga poskusili razbrati iz ohranjenega gradiva, je potekal po ustaljeni in razvidni shemi.⁷¹ Kako je bilo ob drugih gledaliških priložnostih, ne vemo natančno, a glasba je bila po vsej priliki navzoča tudi tu, celo balet.⁷² Med drugimi, bolj oprijemljivimi zvrstmi so zanimive tiste igre, ki jih lahko v splošnem zaznamujemo kot pastore («*actio pastoritia*«, «*ecloga*»). Običajno so se navezovali na pobožna praznovanja, vendar so svojo versko osnovo bogatile z dediščino klasičnega antičnega pesništva, tako da po stilizacijah v gradivu spominjajo prej na sorodne prireditve italijanske renesanse.

⁶⁸ Gl. A. Meyer (uredil), *Geschichte der Stadt Wien VI*, Dunaj 1918, str. 367. Sicer pa o jezuitskem gledališču na Dunaju in v Avstriji gl. K. Adel, *Das Jesuitendrama in Österreich*, Dunaj 1957, ter W. Kramer, *Die Musik im Wiener Jesuitendrama von 1677—1711*, disertacija, Dunaj 1961, katerih ugotovitve na osnovi ohranjenih tekstov in glasbe je mogoče konfrontirati z našimi. S celovskim jezuitskim odrom pa se ukvarja K. W. Drozd, *Schul- und Ordentheater am Collegium S. J. Klagenfurt*, disertacija, Dunaj 1957.

⁶⁹ D. Cvetko (*Zgodovina I*, str. 247, *Academia*, str. 161, in še drugod) je ime naslovnega junaka bral kot »Critolao« oziroma »Critolao«.

⁷⁰ Takšno razlikovanje je opazno tudi v terminologiji, ki jo uporabljajo jezuitski dnevniški zapiski. V *Diariju prefektore*, AS I/31 r, se takšna igra imenuje »*actio praemifera*«, tj. igra s podeljevanjem premij. V njenih nazivih »*actio comica*« ali »*comodia* (magna)« pa je podana razlika do skromnejše »*declamatio*«; besed »*komičen*« in »*komedija*« seveda ne smemo razumeti v sodobnem smislu, marveč v smislu »*gledališki*« in »*gledališka igra*«, »*declamatio*« pa ne pomeni običajne deklamacije, marveč ravno tako gledališko delo (v izvorniku tudi »*declamatio data* in *scena*« ali »*exhibita* in *scena*«).

⁷¹ Tudi o tem arhivsko gradivo ne molči popolnoma. Za igro 1. marca 1711 je zapisano: »*producta est musica in prologo et epologo, uti et Aria* [to je verjetno že kar arija] *in media, item raptus, ante et post tubae et tympana*«, za prejšnjo 12. februarja istega leta pa »*producta est musica initiò, mediâ et fine*«. (*Diarium praefecturae*, cit. ms., fol. 239 v).

⁷² Prim. npr. ib., fol. 226 (1709, tretja »*declamatio*« poetikov, »*cum aliquali musica, et saltu faunorum*«), 244 v—255 (1712, »*actiuncula*« poetikov v seminarjski obrednici: »*agerunt seminaristae mori (?) int[er]cinente subinde musica*«), 246 (1712, »*actio*« parvistov: »*adhibita sunt tubae, et musica figurata, et formata* [!]«) itd.

Tudi tu je bila glasba s petjem neizogibna.⁷³ Preden sklenemo naš prikaz gledališkega dela ljubljanskih jezuitov, pa moramo omeniti še neko vsega upoštevanja vredno obliko odrskega uprizarjanja. Gradivo ljubljanskega jezuitskega kolegija nam na več mestih govori o predstavah, ki so se odvijale na veliki petek ob božjem grobu (»ad sepulchrum«) v domači cerkvi, pa še to, da niso bile le v latinščini (kot je načeloma veljalo za vse slavnostne predstave na kolegijemskem odru), marveč tudi v nemščini. Prvi takšen podatek je iz leta 1634, ko so prikazali »spokornico Magdaleno, prikovano na Kristusov križ«,⁷⁴ potrjuje pa ga podobna vest za naslednje leto, ko je bila predstava sicer na veliko soboto.⁷⁵ Naslednje podatke imamo za leta 1640, 1641, 1643, 1650. Kronisti niso pozabljali zapisati, da so igre ganile gledalce.⁷⁶ Če so bile tudi te v nemščini, ne vemo, a sporočili iz leta 1634 in 1635 sta sila zgovorni. Na prvi pogled gre le za preprosto dejstvo, da se je latinščina morala umakniti nemščini, a kaj takega bi lahko pričakovali spričo znanih kulturnozgodovinskih okoliščin tudi za marsikatero druge, manj pretenciozne predstave ljubljanskega jezuitskega kolegija, in to še bolj kot za religiozno privzdignjene igre na veliki petek. Zadaj se namreč skrivajo tiste v protireformaciji in v novem baročnem pojmovanju vkoreninjene težnje verskega življenja, ki so ljudskemu jeziku dale pot v meditativne prireditve v okviru cerkvenih zidov in v našem konkretnem primeru spodbudile razvoj oratorija. Že sedaj lahko zapišemo, da so te igre na veliki petek glasbenozgodovinsko zanimivejše od tistih slavnostnih s podelitvijo premij, saj jih je mogoče neposredno navezati na pojav in razvoj oratorija. Zato je prikladnejše, da njihovo obravnavo prihranimo za naslednje poglavje.

Jezuiti so tudi v Ljubljani opravili za krepitev glasbene umetnosti vsega upoštevanja vredno delo. Gmotna plat je kolegiju omogočala širok razmah glasbene reprodukcije, in v tem poglavju vsaj v 17. stoletju ni imel tekmeča. Toda to ni prinašalo koristi le sami redovni hiši. Gojenci so po končanem študiju odhajali v razne cerkvene in državne službe po mestih in na deželo in s tem prenašali v kolegiju pridobljeno znanje in glasbeni okus v nova delovna okolja. V tem pripada zavodu podobna vloga kot svojčas gornjegrajskemu kolegiju, ki v nadaljevanju 17. stoletja sicer ni prenehal opravljati podobne naloge, a gotovo ne v takšni meri kot pod Tomažem Hrenom. Tako vemo, da je vrsta poznejših ljubiteljskih, a aktivnih glasbenikov in skladateljev izšla iz vrst gojencev ljubljanskega jezuitskega kolegija: med njimi opazimo imena, kot so Janez Bertold Höffer, Janez Jurij Hočevar, Mihael Omerza, Jurij Kuralt, Janez Mihael Arh. Marsikateri jezuitski absolvent se je celo odločil za glasbeniški poklic, pri čemer ga morebitni duhovniški stan ni niti najmanj oviral. Več takšnih ljudi je delovalo v ljubljanski stolnici: Janez Jurij Hundtersinger iz Kamnika, ki se je v kolegiju šolal v letih 1656—1663 in so ga posvetili v duhovnika, Janez Gregor Vilfan iz Škofje Loke, pri jezuitih v letih 1672—1677, Ljubljančan Janez Gašper Gošelj, ki se je tu šolal med leti 1663—1668 (zatem je odšel v Ferdinandeum v Gradec),

⁷³ Nekaj citatov iz *Diarija prefektore*, cit. ms.: »P. Rhetorices semiscenicam Eclogam in Poësi produxit« (1659, fol. 23), »recitata est Ecloga à Pastoribus cum cantu et fistulis« (1665, fol. 36; tu gre za velikočno pastoralo z božjim jagnjetom), »Hic inter pastoritia colloquia dulci avenâ [z nežno pastirsko piščaljo] modulatus est blandus Chorydon« (1673, fol. 64).

⁷⁴ »Ad sepulchrum Christi Magdalena poenitens ad Christi crucem defixa, spectaculum dedit, versu germanico.« *Historia annua*, str. 141. S. Škerlj, *O jezuitskem gledališču*, str. 165, piše, da je prva vest o nemščini na jezuitskem odru šele tista iz Schönlebnovih *Collectanea* za leto 1635 (gl. naslednjo opombo).

⁷⁵ »M. Grammaticae [tj. učitelj gramatikov] Sabbatho Sancto in templo post meridiem dedit Germanico Idiomate Agonia Christi in horto.« *Diarium praefecturae*, fol. 296.

⁷⁶ »Ad sepulchrum datus est Peccator Impaenitens, adeoque de Cruce, servatoris percussus manu, extinctusque, non sine sensu spectatorum« (1640, *Historia annua*, str. 168); »In Parasceve in Templo spectatus fuit Joseph, invidia Fratrum in Cisternam demissus, cum sensu animarum« (1641, *ib.*, str. 173 f); »Spectatum in Parasceve est sollennum Corporis Christi ad sepulchrum deductum Daniel in lacum leonum missus, non sine lachrymis, & motu multorum« (1643, *ib.*, str. 198 f); »Item Sanguis Abel in Caelum clamans in Parasceve« (1650, *ib.*, str. 260).

pa Vencelj Götzl. Med jezuitskimi seminaristi smo srečali tudi imeni poznejših stolnih organistov Janeza Nahodca in Antona Linharta, ki sta sledila starejšemu vrstniku Jožefu Skubicu, tudi bivšemu seminarskemu alumnu. Prvi je bil v kolegiju med leti 1725 in 1733, drugi pa med leti 1732 do 1738. Linhart ni končal le retorike, marveč tudi logiko, oba pa sta bila pozneje posvečena v duhovnika. V tej vrsti omenimo še Matijo Oražma, učitelja in organista v Kamniku, ki se je leta 1693 zamenjal za mesto stolnega ludirektorja (v seminarju je bil sprejet leta 1684).

Med gojenci ljubljanskega jezuitskega kolegija oziroma Rogacijanovega in Donacijanovega semenišča pa niso bili le glasbeniki, ki so odhajali v cerkvene službe. Med njimi lahko odkrijemo ljudi, ki so se pozneje udeleževali kot mestni in deželni muziki. Tako so se tam izobrazili tudi Škofjeločan Janez Jurij Jugovič, Kamničan Matija Vorenc in Wolfgang Killer, vsi ljubljanski mestni piskači (Jugovič in Vorenc sta s svojima družinama tudi igrala v stolnici), goslač Janez Lukman, pa poznejši deželni trobentači Anton Jančič, Jožef Tazoll in Jožef Režič. Seznam gojencev v seminarski kroniki nam razkriva, da je bila v 17. in v začetku 18. stoletja ena od štipendij za odrasle, ne več študirajoče muzike namenjena ravno za enega od mestnih muzikov: med leti 1682—1691 je bil to Janez Lukman, za njim Matija Vorenc (»Stipendiat Tubistarum Urbicorum Magister«, 1691—1693) in končno tudi Matija Rode (kot »stipendiat« oz. »musicus exterus«, 1693—1707) — to je bil tisti Rode, ki je leta 1728 prevzel s svojimi piskači službo v glasbeni kapeli ljubljanske stolnice. Zanimivo je, da so vsi trije po vrsti imeli v seminarju mesto prvega violinista, kar kaže ne le njihovo sorazmerno visoko glasbeniško usposobljenost, marveč tudi, da se njihova praksa še zdaleč ni omejevala na trobilne in pihalne instrumente, s katerimi so bili stanovsko zvezani. Jančič je v seznamu zaznamovan kot »tubista« in »tubicenista«, a omejena druga deželna trobentača, Jožef Tazoll in Jožef Režič, sta v seminarju delovala tudi kot violinista; oba srečamo v tridesetih letih 18. stoletja kot violinista v stolni glasbeni kapeli, kar nas spričo tega podatka ne more presenetiti. — Upravičeno smemo pričakovati, da so se vsaj ti mestni in deželni muziki po glasbeni kot tudi po splošni izobrazbi dvigovali nad raven, ki si jo sicer predstavljamo za takšne glasbenike, zlasti za piskače, ki jih je v tem času vsaj na zunaj še vedno uokvirjala obrtniška cehovska organiziranost. Na drugi strani pa je nedvomno, da je jezuitska glasbena kultura s temi ljudmi prodirala tudi v povsemno območje glasbenega dela v baroku.

V. Glasbena kapela ljubljanske stolnice v baroku

Za glasbeniško sestavo, ki jo je imela ljubljanska stolnica pod Tomažem Hrenom in jo je z nebistvenimi spremembami ohranila tudi v 17. stoletju in tja v začetek 18., je karakteristično, da je spajala učiteljsko mesto z mestom pevovodje; če upoštevamo, da je bil sukcentor s pevci podrejen učitelju, sta bila v cerkvi torej le dva vodilna glasbenika: pevovodja sam in organist, pri čemer pa je prvi opravljal tudi učiteljske posle. Kot smo ob ustreznih priložnosti zapisali, pomeni takšna glasbeniška struktura nadaljevanje srednjeveške prakse in so jo poznali tudi v veliko obsežnejših kapelah, kot je bila ljubljanska, le da so tam seveda razpolagali s toliko večjim številom pevcev in instrumentalistov. Iz gradiva glasbeniških imen na Slovenskem v 17. in 18. stoletju¹ je razvidno, da se je uveljavila tudi po drugih osrednjeslovenskih mestih; tudi večja kranjska mesta, npr. Škofja Loka, Kranj, Kamnik, so se v tem času zadovoljevala z dvema tako nastavljenima glasbenikom, kar moremo pripisati relativno sicer zadostnim, a za bistveno okrepitev glasbenih kapel še vedno preskromnim gmotnim razmeram. Takšna ugotovitev je zanimiva v primerjavi s podatki, ki so nam znani za bogatejša štajerska mesta: vsaj za Radgono in Maribor lahko zapišemo, da sta v tem času glasbeno reprodukcijo doživljala v obsegu, ki je prekašal omenjene osrednjeslovenske primere in se v nastavljenih glasbenikih celo kosal z Ljubljano.

Glasbeniške razmere štajerskih mest, tistih, ki so sodila v sekovski spodnještajerski arhidiakonat s sedežem v Straßgangu, so razvidna predvsem iz ustreznih vizitacij, v tem pogledu skrbnejših od onih v ljubljanski škofiji. Iz vizitacije, ki jo je leta 1617 opravil novoizvoljeni sekovski škof Jakob Eberlein,² je razvidno, da so takrat v Radgoni poleg učitelja (»ludimoderator«) vzdrževali še posebnega pevovodjo (»cantor«). S tem ko so učiteljsko funkcijo razdelili od pevovodske, so prišli do treh čistih glasbenikov, do organista, kantorja in njegovega pomočnika (»succentor«), pri čemer pa smemo domnevati, da se je glasbeniških opravil v mestni župni cerkvi udeleževal tudi učitelj, če že ni bil celo regens chori. Leta 1694 so v Radgoni prav tako imeli posebnega kantorja in sukcentorja, učitelj pa se imenuje »ludimagister et chori regens«, kar torej pomeni, da je bil prav on tudi vrhovni glasbeni vodja.³ Približno pol desetletja pozneje so v župni cerkvi sv. Janeza Krstnika v Mariboru imeli na voljo kar pet glasbenikov: vizitacija navaja poleg »chorimagistra« še štiri glasbeno delujoče ljudi, »concionatorje« (mesto zadnjega je bilo v času vizitacije, tj. okrog leta 1701, nezasedeno),⁴ katerih funkcije pa iz popisa niso določno razvidne. Pač pa nam vizitacijski zapiski iz leta 1741 za te mariborske glasbenike kažejo razporeditev, ki je sorodna tisti iz Radgone: ludimagister, organist, kantor, sukcentor in še en poseben »musicus«, ki je bil morda pevec ali pa tudi instrumentalist.⁵ Kapela je torej ostala v enakem številčnem obsegu, razen tega pa lahko sklepamo, da je tisti chorimagister izpred štiridesetih let tudi učiteljeval. Za učitelja pravi namreč dokument iz leta 1741, da je bil »simul et semel chori regens«. Sicer pa izvemo od tod še zanimivost, da je ludimagistra, organista in kantorja župnik smel nastavljal le z vednostjo mestnega sveta, ki je bil soudeležen tudi pri plačevanju prvih dveh glasbenikov. V 17. stoletju je na Štajerskem delovalo nekaj glasbeniških oseb, ki jih kaže posebej omeniti zaradi zvez, ki so jih ti imeli z osrednjo Slovenijo. V začetnih desetletjih tega obdobja so te zveze verjetno v prvi vrsti posledica visokega položaja Tomaža Hrena v okviru takratne Notranje Avstrije in njegove širokopotez-

¹ Za glasbeniška imena slovenskih mest v preteklosti gl. poleg tu in drugod navedenih prispevkov A. Koblarja, M. Slekovca in I. Orožna tudi bogato, a večinoma brez ustreznih dokumentacije zbrano gradivo J. Novaka, *Učitelji in učiteljice na bivšem Kranjskem pred 1869*, rkp. v NUK. Prim. tudi J. Höfler, *Tokovi*, str. 47 ff.

² Diözesan-Archiv, Gradec, Visitationsprotokoll XIX-D-18.

³ *Ib.*, fond Straßgang, vizitacije.

⁴ *Ib.*

⁵ Vizitacijski zapisnik v mariborskem škofijskem arhivu (brez sign.).

nosti pri nastavljanju glasbeniških kadrov. Leta 1607 je posel ptujskega pevovodje opravljal Adam Kobelj (Khobellius) iz Cerkelj na Gorenjskem (v dokumentih je zapisan tudi kot »Crainburgensis«), ki ga je bil Hren že leta 1603 posvetil v mašnika.⁶ Leta 1617 nam za Ptuj vizitacijski »examen chorimagistri« navaja »Ljubljana« Jurija Komarja.⁷ Ptujkega chorimagistra srečamo v dokumentih še leta 1620 oziroma 1621, ko je moral Hren v duhovnika posvetiti nekega Gašperja Milošiča, ki ga je bil za stan priporočil ptujski župnik Janez Ripser.⁸ Kandidat je obvezno izpraševanje opravil le povprečno, vendar je bilo njegovi želji zaradi sorodstvenih vezi s ptujskim pevovodjem — ob tej priložnosti se le-ta imenuje Andrej Komar (Comar) — ustrezno.⁹ Vprašanje je, ali gre za dva človeka, Jurija in Andreja, ali pa je posredi le napaka vizitacije oziroma škofov slab spomin. Za Maribor nam je kot »chori praefectus« leta 1613 znan neki Mihael Reinbolt, morda iz tiste kranjske družine, ki je slabih sto let pozneje dala slikarja Janeza Mihaela Reinwalda,¹⁰ leta 1621 pa je v Mariboru na tem mestu deloval neki Andrej Ahačič.¹¹ Ob vizitaciji ptujske mestne cerkve leta 1693 so za organista »pro interim« imeli Kranjčana Lovrenca (Sebastijana) Cebala (Zeball)¹² — zanj vemo, da je bil od leta 1679 gojenec ljubljanskega jezuitskega kolegija, kjer je v tamkajšnjem seminarju najprej pel diskant, med leti 1681 in 1684 pa je bil organist. V Ptujju so imeli o njem dobro mnenje; bil je spreten in dobrega vedenja in ko se bo ponudila prva priložnost, ga bodo dali v dušno pastirstvo. Hrano je imel skupaj z drugimi tremi muzikanti pri dekanu. O prodoru osrednjeslovenskih glasbenikov na Štajersko nam končno govore tudi imena mariborskih »concionatorjev« iz časa okoli 1700: med njimi sta bila kar dva s Kranjskega, Tobija Selanec iz Vipave in Jurij Merjasec iz Kamnika.¹³ Med glasbeniki, ki so delovali v takratni vojvodini Kranjski, so posebej zanimivi tisti, ki so se izobrazili v seminarju jezuitskega kolegija v Ljubljani, že tam dokazali večine in jih prenašali na svoja delovna mesta. Precej se jih je pozneje tako ali drugače navezalo na ljubljansko stolnico in jih bomo v ustreznem trenutku posebej omenili. Kot glasbeniki pa so odhajali tudi po drugih osrednjeslovenskih mestih. Pozornost vzbujata zlasti dva v kranjski župni cerkvi delujoča organista: Andrej Skubec (1680) in Mihael Nahodec (1689, 1696)¹⁴ — kot smo že zapisali, se prvi pojavlja leta 1677 kot glasbeni prefekt jezuitske Marijine bratovščine, drugi pa je bil v Rogacijanovem in Donacijanovem semenišču med leti 1685 in 1686. Sicer pa je zanimivo, da sta v Kranju slej ko prej domači družini Skubcev in Nahodcev pozneje dali še več vidnih glasbenikov, organistov ljubljanske stolnice.

S Hrenovo smrtjo tudi glasbeno delo v gornjegrajskem kolegiju ni zamrlo, vendar tolikšnega pomena kot pod Tomažem Hrenom bržkone ni imelo več. Ob vizitaciji

⁶ NŠAL, PP I/1, 29. marca in 24. maja 1603; M. Slekovec, *Odlični Kranjci* (ponatis iz Slovenca), Ljubljana 1887, str. 17; isti, *Duhovniki, rojeni v kranjski župniji*, IMK XII (1902), str. 19; D. Cvetko, *Zgodovina I*, str. 160; J. Höfler, *Tokovi*, str. 49.

⁷ Zgoraj, op. 2; gl. tudi M. Slekovec, *Odlični Kranjci*, str. 37 f (pisec tu navaja da je bil Komar v Ptujju že leta 1614).

⁸ NŠAL, PP I/2, str. 255.

⁹ »... propter R. D. Andream Comar, Chori ibidem Magistrum, affinem suum, cuius sororem Mariam antehac conjugi consorto habuit.« (Milošič je bil torej vdovec.) Ustrezno mesto je D. Cvetko, *Zgodovina I*, str. 162, bral drugače. Gl. tudi NŠAL, fasc. 33/97, in pa J. Höfler, *ib.*

¹⁰ NŠAL, PP I/2, str. 56; tudi D. Cvetko, *ib.*

¹¹ M. Slekovec, *Odlični Kranjci*, str. 12.

¹² Gl. op. 3 zgoraj. Kot Sebastijana ga ima M. Slekovec, *cit. članek* v IMK XII (1902), str. 29.

¹³ Gl. op. 3 zgoraj. — Drugi dve mariborski imeni iz tega vizitacijskega zapisnika sta chorimagister Klement Škorjanc (Scarianz) s Koroškega in Jurij Barteloti s Štajerskega. Zadnja vizitacija mariborske župne cerkve iz leta 1741 pa nam med glasbeniki razkriva drugačno pokrajinsko strukturo. Ludimagister Franc Ksaver Grill je prišel iz Hartberga na zgornjem Štajerskem, organist Adam Kessler je bil Čeh, kantor Franc Winkler pa Avstrijec. Za sukcentorja in za »muzika« sta služila Štajerca Franc Niedermayer iz Radgone in Janez Mascon iz Leobna. Gl. še J. Höfler, *Tokovi*, *ib.*

¹⁴ J. Novak, *cit. rokopisno gradivo*. — Prim. in za druga glasbena imena tega časa gl. še tu in pa J. Höfler, *Tokovi*, str. 47 f.

leta 1651 je bilo tu sedem alumnov; bili so celo brez organista, zakaj njihov dotedanji orglavec Janez Presečnik se je s škofovim dovoljenjem preselil k sv. Danijelu v Celje. Vizitacija leta 1665 pa sporoča, da je kolegij imel organista Martina Šlibnika, ki je bil hkrati tudi »musices praefectum«, ter še posebne vodjo kora (»Chori Magister«), ki je pel antifone in svoje soalumne počeval v koralnem petju. O figuralni glasbi ni besede.^{14a}

Po Hrenovi smrti je ljubljansko škofovsko katedro zasedel bivši tržaški škof Rajnald Scarlicchi (»Šk[ajr]lič«, 1630—1640), Istran po rodu in tudi po svoji predljubljski karieri zvezan z italijanskim zahodom. Ko so ga leta 1631 ustoličili, pravi sporočilo, je bila cerkev kar najsijajneje okrašena; poskrbljeno je bilo za glasbo z mestnimi piskarji in izvajali so celo neko igro.¹⁵ V škofijo je z njim zavel nov duh: ni ga obremenjevalo tisto »narodnostno« čustvo, niti ne tista iz zgodnjega 17. stoletja izvirajoča retrospektivnost, ki se ji njegov predhodnik še ni bil mogel upreti, zato se je z vso zagnanostjo spustil v dosledno uveljavljanje tridentinskih odlokov. Kakšni njegovi določnejši posegi v glasbeno reprodukcijo niso znani — glasbeniške strukture stolnice po vsej priliki tudi ni mogel spreminjati —, zanimiv pa je podatek, da je ob prihodu v Ljubljano jeseni leta 1630 pripeljal s seboj iz Trsta nekega organista po imenu Marc' Antonio, ki naj bi zamenjal — verjetno res ne dovolj dobrega — Matija Šalaharja. Toda že naslednjega maja, po osmih mesecih, ga je odpustil in tedaj je Šalahar zopet, zadovoljujoč se z rednimi osemdesetimi goldinarji na leto in hrano v škofiji (tržaški gost je verjetno zahteval več), sedel za stolniške orgle.¹⁶ Vendar so februarja 1633 kanoniki morali ponovno ugotavljati njegovo objestnost¹⁷ in ga tudi odslovili iz stolnice, zakaj že v naslednjem plačilnem letu se kot stolniški organist pojavi neki Prandtl.¹⁸ Naslednji po imenu znani organist ljubljanske stolnice je Daniel Rideniz (1638),¹⁹ za katerega pa gradivo leta 1646 sporoča, da je ohromel in tako postal docela nesposoben za opravljanje službe. Zamenjali so ga z nekim Čehom, po imenu Matija Maksimilijan Operta, ki je pri sv. Nikolaju orglal najmanj še leta 1649.²⁰

Več sreče kot z organistom je ljubljanski stolni kapitelj imel s pevovodjem. Že pod Hrenom leta 1628 imenovani ludirektor Valentin Pistorius se je na tem mestu obdržal skoraj tri desetletja vse do svoje smrti. Tu in tam so ga sicer morali pokarati skupaj z drugimi kapiteljskimi uslužbenci,²¹ vendar večjih težav z njim ni bilo. Pač pa je prišlo do hujšega spora med njim in njegovim novim predstojnikom škofom Buchheimom. Iz nekega nedatiranega Pistorijevega pisma škofu Buchheimu je razvidno, da se mu ludimoderator za slabo vedenje ni pravočasno opravičil in ga s tem hudo razžalil; zdaj ga z nadvse ponižnimi besednimi formulacijami prosi za milost, in mu obljublja, da se bo poslej primerno vedel in mu vdano služil. Poleg tega je Pistorius zaprosil tudi za redno izplačevanje letne plače s pripadajočim mu vinom, brez katere naj bi ostal že tretje

^{14a} Obe vizitaciji v KAL, fasc. 23/5 (1651) in 43/22 (1665); za vodjo kora pravi vizitacija, »quod antiphonas cantet et docent choralem cantum coalumnos...«.

¹⁵ »Exornata fuit porrò Ecclesia ut maxime splendide potuit facta, provisio di Musica, Tibicinibus, actusque dispositus.« KAL, kap. seje 1621—1658, fol. 79 v.

¹⁶ »Organistam Illustrissimus dominus ordinarius denominatus Tergesto huc secum eduxit atque sic cum eo agetur. ipso adveniente Illustrissimo,« (ib., fol. 68 v) in »Ac per Illustrissimum dimisso Marco Ant. o nuper suscepto nobis idem Shalahar pro organista instusus est quod se solum pro 80 fl. servire velle diceret, neutiquam praetendens [?] mensa in Episcopio.« (ib., fol. 84 v).

¹⁷ Ib., fol. 92. Gl. tudi A. Koblar, *Ljubljancani 17. stoletja*, str. 224 (Šalahar omenjen 1632 kot oče).

¹⁸ KAL, fasc. 287, obračun 1633/34.

¹⁹ A. Koblar, *nav. članek*, str. 222 (rodila se mu je hči).

²⁰ KAL, cit. kap. seje, 20. okt. 1646, in KAL, fasc. 287, obračun 1648/49.

²¹ Gl. npr. KAL, cit. kap. seje, fol. 111 v (1642: vikarji, leviti, ludirektor in organist se morajo poboljšati), in fol. 116 v (konec istega leta: »... ludimagister cum organista in templi musicaque functionibus non oscitantes, non tardos, non remissos sed sedulos assiduosque se demonstrent.«)

leto.²² — S škofom Otonom Friderikom Buchheimom (1641—1664) ljubljanska škofija vsekakor ni veliko pridobila. Na Slovenskem je bil tujec, za svojo diecezo ni skrbel dovolj. Posle je prepuščal svojemu generalnemu vikarju, sam pa se je bolj zadrževal na severu v Salzburgu, kjer je užival kanonikat. Ob svojih obiskih v Ljubljani pa je kazal strogost in nemalokrat tudi nepotrebno nestrpnost, zaradi česar je prišlo celo do preprirov s stolnim kapiteljem. Leta 1655, ob spremembah na pevovodskem mestu, se je škofova jeza usmerila tudi na organista: spraševal je, zakaj ni duhovniškega stanu in zakaj ga kapitelj nastavlja brez škofove vednosti²³ (oba pogoja izvirata še iz ustanovitve organistovskega mesta v 16. stoletju, in z Janezom Fischerjem, novim organistom, je prišla v stolnico poročena laična oseba). Sprememb med glasbeniškim osebjem pa zaradi tega vendar ni bilo. — Omeniti moramo še tretjega člana stolne glasbene kapele poleg tistih štirih deških pevcev, ki jih v arhivskem gradivu venomer srečujemo, njenega sukcentorja. To je bil še iz Hrenovega časa znani Marko Vicarin, levit in poznejši vikar (leta 1630 je bil posvečen v duhovnika in potrjeno mu je bilo še sukcentorsko mesto²⁴); v sukcentorski vlogi je ostal po vsej verjetnosti nekako do leta 1640, ko se je v stolnici pokazal mladi Janez Fischer. Na seznamu stolniških oficialijev pa mu je mogoče slediti do leta 1645.

Valentinu Pistoriju je na mestu stolniškega ludirektorja sledil njegov sin Franc. V začetku leta 1655 so ga nastavili le poskusno za eno leto,²⁵ ko pa je januarja 1656 prosil za potrditev, je kapitelj o njem pokazal kaj slabo mnenje: za tako mesto ni bil dovolj sposoben, bil je premlad, ni imel glasu, delal je napake v koru.²⁶ Da bi se izognili nepotrebni nevšečnostim, so kanoniki pristali na to, da Franc Pistorius še nadalje ostane ludirektor, vendar še vedno v poskusnem položaju brez nastavitvene odločbe. Kapitelj je torej postopal dovolj strpno — morda je mladi glasbenik imel v škofu le premočnega zaščitnika —, a je z njim, kot nam razkrivajo dokumenti, za stolniško glasbo vendar nastopilo obdobje negotovosti in nerada. Njegovi predstojniki niso in niso bili zadovoljni. Trpeti so ga pač morali še vse do leta 1665, a vztrajali so pri tem, naj Pistorius v stolnici služi brez nastavitvenega dekreta. — Prav zaradi neizkušenega pevovodje je razumljivo, da so med glasbeniki in med kanoniki nastopila trenja. Pri tem se je najbolj prizadetega počutil Janez Fischer. V stolnici že od leta 1640 delujoči Fischer, najprej verjetno kot sukcentor, ki je okoli leta 1650 postal stolniški organist, je bil po vsej verjetnosti dovolj sposoben glasbenik; tako ga je vsaj mogoče oceniti po njegovem pisanju, ki se je razvilo leta 1658 ob sporu z ludirektorjem. Vsekakor pa je bil starejši in bolj izkušen, kar se je moralo ugodno izraziti v tako profesionalno zastavljeni in z vsakodneвно cerkvenoglasbeno prakso povezani kapeli, kot je bila stolniška.

²² KAL, fasc. 38/7. V pismu je tudi potrjeno, da je Pistorius stopil v stolniško službo leta 1621. Ta in drugi Pistorijev dokument iz tega fascikla, potrdilo o sprejemu plačila za stolniške pevce in v stolnici delujoče mestne piskače za leto 1642, sta sestavljena v italijanščini, kar daje misliti, da je mož prišel iz Italije ali iz primorskih krajev.

²³ KAL, cit. kap. seje, 1. febr. 1655.

²⁴ *Ib.*, fol. 68 v.

²⁵ V članku *Glasbena kapela ljubljanske stolnice v drugi polovici 17. stoletja*, Kronika XVII (1969), str. 141 ff, in v *Tokovih*, str. 50, sem zapisal, da je Valentin Pistorius umrl leta 1656 in da je njegov sin šele tega leta postal stolniški ludimoderator. Da je bil Pistorius na poskusnem delu, je razvidno iz takrat še neevidentiranih zapiskov kapiteljskih sej (seja 3. jan. 1656). Zatorej je verjetno, da je Valentin umrl že spomladi 1655 ali še prej. Iz NŠAL, PP 4, str. 117, pa vidimo, da je kapitelj nad novim pevovodjem negodoval že aprila 1655; škof se je tedaj odločil, da bo potrpel z njegovimi šibkostmi in dopustil, da nadaljuje s službovanjem tudi po Jurijevem, če do takrat ne najde kakšne boljše in primernejše osebe, če se mladi pevovodja zanese nase, da bo lahko popravil vse pomanjkljivosti, ki so prav zaradi njegovega neznanja doletele cerkev in ji zmanjševale ugled. (»Si ante festum S. Georgii supplicante melior et aptior se non insinuaverit, et ille à Ven. i Cap. lo notatos quotidianos deffectus, qui sua incitia in Eccl. ia non absque levi pudore comissi sunt, corrigere sibi fidat, pro futuro à S. Georgio suis infirmitatibus compatimur, et continuationem ministerii indulgemus.«). Pistorijeva prošnja iz leta 1656 je shranjena v KAL, fasc. 38/7.

²⁶ *Ib.* (»Iudicavit Ven. le Capitulum ipsum non esse sufficientem pro hoc munere, esse nimis juvenem, vocem non habere, errores multos comittere in choro etc.«).

Avgusta 1658 se je Janez Fischer pritožil škofu, da Franc Pistorius ne opravlja vseh dolžnosti, ki so povezane z njegovim delovnim mestom, in mu tudi — kar bo pravi vzrok vsega pričkanja — odteguje pripadajoči mu zaslužek.²⁷ Ludirektorja obtožuje, da zanemarja mladino v poučevanju, tudi tisto, ki je glasbe večča. Do organista se vede mačehovsko: v zahvalo, da ga je »na očetove goreče prošnje štiri leta poučeval v orglanju in ga uvajal v ostale umetnosti cerkvene glasbe«, ga »potiska nazaj in dela iz njega sužnja«. Ne samo, da predpisuje nova pravila in odpravlja stare navade, ki so se že izkazale, odvzema mu tudi dohodke in darila. Iz priloženega seznama ludirektorjevih dolgov organistu je tudi razvidno, kaj so še bile obveznosti stolniških glasbenikov mimo tistih v bogoslužju pri sv. Nikolaju: pevovodja mu je med drugim odtegnil zaslužek ob sodelovanju v glasbi pri sv. Petru na praznik posvetitve cerkve, ni ga plačal za petje pri dveh večernicah in maši za sv. Mihaela (verjetno tudi pri sv. Petru) ter mu ni prepuštil nagrade za sodelovanje v procesiji in péti maši na veliki ponedeljek pri sv. Krištofu. Toda Pistorius se svojemu starejšemu tovarišu ni kar tako dal. Glede očitkov o neizplačevanju organistovskega zaslužka je navedel, da je Fischer še pod njegovim očetom pristopil k procesijam in sprevedom »per favorem«, brez sleherne upravičenosti; če so za to pritekala darila, so bila namenjena ludirektorju in drugim muzikantom, ne pa organistu. O organistovem poučevanju je zapisal, da ga je bilo le malo, komaj kakšna dva meseca ali tri po eno uro na dan, in še to le igranje na orgle, ki se jih je privadil bolj iz »naravnega hotenja in nagnjenja do umetnosti«, ne pa tudi uvajanje v druge večšine cerkvene glasbe. Poleg tega je organistu navrgel, da ne skrbi dovolj za instrumente, ki so mu zaupani, da se sam sili k poučevanju mladine v petju in v instrumentalni igri ter mu s tem odteguje vsakdanji kruh. O tistih »novotarijah« pa ni vedel nič drugega kot to, da »razdeljuje note in dirigira zbor«, to pa organistu ne more škodovati. Namesto da ga obtožuje, naj ta raje redno opravlja svoj posel, pazi na regal in zanj skrbi ter se z njim udeležuje sprevedov, drugih procesij in služb božjih ter mu pri tem pomaga.

A Fischer ni miroval. Sledila je druga obtožba. Med njenimi vrsticami uvodoma razberemo, da se organist kar ni hotel sprijazniti s Pistorijevo »dirigentsko« vlogo. Šolnik naj bi si naslov kapelnika (»Capellmeister«) lastil neupravičeno, saj se po Fischerjevem mnenju ne spozna na delo, ki bi ga moral opravljati kot vodja kapele: Pistorius ne postopa tako kot pravi kapelnik in ne ve, kako se v kapelah dela. Ne spozna se na to, kakšna naj bi bila tam red in složnost in kakšni »spretni virtuozi in ljubki pevci« se tam srečujejo.²⁸ Kar zadeva Pistorijevo orgelsko učenje pa se je organist v obtožbi potrudil, da ga je vprašal o vsaki lekciji posebej: ali mu ni najprej naravnal prste po orgelski rabi in mu zatem pojasnil tabulaturo ter tipke basa in diskanta; ali ga ni vpeljal v igranje koralne maše in mu razložil vseh osem tonovskih načinov, »ki jih mora poznati vsak koralist« in o katerih Pistorius pred tem ni imel najmanjšega pojma, vse to na tabulaturi, »z lepimi tokatami in fugami ter verzi (tj. versetti)«; ali ga ni seznanil tudi z igranjem generalnega basa in s postavljanjem vseh štirih glasov, diskanta, alta, tenorja in basa, pa na koncu z igranjem fundamenta na violi da gamba ter mu dovolil večžbanje tako v cerkvi kot doma v hiši.²⁹ Nadaljnje pisanje nam razkriva,

²⁷ Ta in drugi zadevni dokumenti so v KAL, fasc. 38/7. So zelo obsežni in jih na tem mestu ne moremo v celoti povzeti. Za nekatere tu neomenjene nadrobnosti gl. zgoraj v op. 25 citirani članek v Kroniki.

²⁸ »... er sein tag wenig mit Cappellmaister practiciert und nit waist wie es bey den Cappellen zueht, als ein ander der bey dergleichen gewesen und gedient hat, auch was fir ordnung und ainigkeit gesehn und gefunden wirdt, wan er auch wisset was fir khunststreichs Virtuosen und liebliche singer and der gleichen orten gefunden werden...«.

²⁹ »Erstlichen, ob ich ihme nit die finger auf und ab zur lauffen in der schönen ordnung nach einander nach dess Instruments und Orgel gebrauch, gelehret und gantz deutlich weisen. Zum andern ob ich ihme die tabulatur und die Claves dess Bass und Discants ordenlich nach einander vorzeichnet und ihm solliche auf dem Instrument zuverstehen geben, auch ihme die noten schön in der ordnung über einander gesetzt und die tabulatur zuverstehen geben, daraus er hat lehrnen schlagen. Drittens, ob ich ihn nit die Coral mess nach gebrauch der ordenlichen tonos völlig habe lehrnen auf der Orgel

da je organist poleg Pistoriusa poučeval še več mladeničev v glasbeni umetnosti, in to ne samo v orgljanju, marveč tudi v osnovah splošne glasbene prakse (»ex fundamento musicalischen und kirchen exercitia«), kot človek baroka pa je orgelsko umetnost razumel kot začetek in konec vse glasbe (»principal aller music«). Na stolnem koru pa se je tudi drugače udeleževal: pevovodjeva želja je bila, da ga je kdaj pa kdaj zamenjal pri orglah, Fischer pa je vzel violino v roke.³⁰

Kot smo že zapisali, je Pistorius kljub takšnim in drugačnim obtožbam in negodovanjem ostal ljubljanski stolnični pevovodja, na drugi strani pa tudi organist s pomočjo kapitlja ni prenehal s poskusi, da bi ga spodkopal. Kot se je pozneje izkazalo, je njegova osnovna želja bila, da bi sam dobil kapelniško mesto in s tem tudi formalno prevzel vodstvo nad glasbenim delom v stolnici. Ponovna priložnost za to se mu je ponudila leta 1662; tedaj se je kapitelj v pismu škofu Buchheimu zopet znesel nad Francem Pistorijem: mož naj bi bil nadvse nemaren in neprenehno naj bi povzročal škandale s svojeglavim vedenjem in igranjem med obredjem. Še istega meseca je Fischer zaprosil magistrat za podporo pri svoji prošnji za ludirektorsko mesto, prejel s te strani priporočilo in ga skupaj s prošnjo naslovil na škofa.³¹ Mladi Pistorius je bil resnično v težkem položaju, saj so bili proti njemu ne samo njegovi kolegi v stolnici in predstojniki v kapitlju, ampak tudi ljudje na magistratu. Toda škofova naklonenost je stolniškega ludirektorja še vedno reševala najhujšega, čeravno ne za dolgo. — 27. aprila 1665 je novi škof Jožef Rabatta (1664—1683) opravil svojo prvo generalno vizitacijo stolnice. Ob vizitaciji kapitlja je stekla beseda tudi o glasbenikih.³² Za pevovodjo (Chori Magister) je bilo rečeno naslednje: sedanji vodja kora je bil sprejet samo »pro interim« in ne za »pravega« chorimagistra, vendar z običajnimi obveznostmi, med katere je sodilo tudi vzdrževanje sukcentorja in štirih deških pevcev, ki bodo na voljo za službo v cerkvi. Ker se tega ni držal in je bil sploh nemaren pri obredju, mora v štirinajstih dneh poskrbeti za sukcentorja in za pevce, drugače bo moral odstopiti svoje mesto zanesljivejšemu človeku ter vrniti vse glasbene instrumente, rokopise in knjige, ki so ostali v njegovih rokah oziroma v rokah njegovega pokojnega očeta.³³ Glede organista oziroma glede starih zahtev ustanovitelja kralja Ferdinanda iz leta 1536, naj bo stolniški organist duhovnik, da se ne bo žalila služba božja, pa se je kapitelj novemu škofu izmaknil, rekoč, če se bo našel kak organist-duhovnik, mu bo toliko ljubše, kolikor bolj bo to v soglasju z ustanovnikom hotenjem.³⁴ Priložnost je torej bila, da se razmere v glasbeni kapeli ljubljanske stolnice uredi.

Že v začetku leta 1665 in pred omenjeno vizitacijo je bilo jasno, da se Pistorius pod Buchheimovim naslednikom ne bo mogel obdržati. Za novega pevovodjo

schlagen. Zum vierten ob ich ihme nit die 8 tonos welliche ein yedweder Coralist mues wissen, von wellichen er vormahls mihe kein wissenschaft gehabt, ordenlich auf der tabulatur, mit schönen tocaten und fugen auch versen zierlich aufgesetzt und gelehret. Finfents, ob ich ihm den General Bass mit seinem zuegeherigen stimmen nit ordenlich und fleissig underrichten, wie auch alle 4 stimmen als Discant, Alt, Tenor, Bass durchaus lehrnen schlagen. Zum sechsten ob ich ihme das fundament auf Viola da gamba gezaigt und ihn darauf gelehret, aus den noten und ihm sein exercitium sowol in der kirchen als in haus zuegelassen.« Gl. tudi J. Höfler, *Glasbena kapela ljubljanske stolnice* . . .

³⁰ »... da er zur zeit etwas mit instrumenten ein Symphonium oder dergleichen hat wollen machen, und er mich dan von der Orgel abgelest und ich ein Violin in die hand genommen . . .«.

³¹ Spisi z dne 1., 24. in 27. marca 1662 v KAL, fasc. 38/32.

³² Zapisnik v KAL, fasc. 21/14.

³³ »Modernus Chori Mg. er fuit pro interim habitus, et non pro vero Chori Mg. ro susceptus, aliquo contractu consueto, ut ipse obligetur manere, vel ut sit obligatio aliqua ipsum retinendi. Ideo utrimque conclusum ut moderno Ludirectori, et negligenti in Officio et obligationem non servant circa succentorem et quatuor Cantores pueros tenendos ad servitium Eccl. ae, imponatur, quatenus spatio quatuordecim dierum teneatur habere quatuor Cantores una cum succentore: secus ipso facto teneatur locum cedere successori, qui se ad hoc ipsum fideliter servandum obligabit, et restituere omnia et singula instrumenta Musica, scripturas, libros, etc. quae ipsi vel eius p. m. parenti fuerunt in manibus relicta, vel quomodolibet consignata.« Ib., fol. 3.

³⁴ »Si tamen haberi poterit Organista Sacerdos, fore tanto gratiorem, quanto intentioni Suae Maiestatis, tanquam Fundatoris, erit conformior.« Ib.

sta se ponudila dva kandidata, in sicer Martin Hundtersinger iz Kranja, ki je bil tenorist, basist in violinist, ter Janez Fischer, čigar želja je bila, da bi hkrati še naprej orglal. Javil se je tudi Pistorius sam in v pismu novemu škofu potožil nad neprilikami, ki jih mora prestajati spričo »težkih ljudi« v stolnici in blagroval njegovega pokojnega prednika. Zanj je zaprosil tudi ludirektorjev brat, stolniški duhovnik Peter Pistorius. Pomagalo pa ni. Generalni vikar je na njegovo prošnjo zapisal, naj v štirinajstih dneh poišče nov »Chormaster«, ki naj prevzame »Chormaster Stöll [tj. Stelle]«, učiteljsko stanovanje, vse glasbene spise in instrumente.³⁵ Za novega kapelnika so izbrali Janeza Fischerja. 18. oktobra 1665 je podpisal tudi reverz, s katerim se je obvezal, da bo vzdrževal »dva dobra sukcentorja«, enega običajnega, ki bo basist, in drugega, ki ga bo nadomestoval, kadar bo on igral na orgle (Fischer je namreč še naprej opravljal organistovske dolžnosti), ter tenorista, altista in dva diskantista in se z njimi po stari šegi udeleževal vseh rednih božjih služb. Z enim sukcentorjem kot tudi z enim mladeničem bo učil mladino pisati in brati, cerkev oskrboval s poslušnimi ministranti ter pazil na red in disciplino v sprevodih in procesijah. Kot četrtič se je novi pevovodja obvezal, da bo, če se bo umaknil s položaja, v redu vrnil vse sposojene knjige in note, ter nazadnje, da za božje službe ne bo zahteval nikakršnega nadaljnega plačila in se bo zadovoljil s tem, kar so imeli njegovi predhodniki.³⁶ Za enega od v tem reverzu omenjenih sukcentorjev so mu verjetno že tedaj namenili Janeza Jurija Hundtersingerja, Kamničana po rodu in bivšega jezuitskega gojenca (absolviral je tudi filozofijo), ki se je v stolnici nekoliko prepozno predstavil kot kandidat za Pistorijevega naslednika.³⁷ Ustrezno pogodbo s pevovodjem pa je Hundtersinger podpisal šele leta 1667. — Fischer je kot pevovodja deloval štirinajst let, verjetno uspešno, čeravno tudi zdaj pritožb ni manjkalo (s sukcentorjem je tudi on slabo ravnal in se izmikal obveznostim do šentpeterske cerkve³⁸). Ob smrti leta 1679 je zapustil vdovo s štirimi otroki, ki ji je moral kapitelj izplačati pripadajočo pokojnikovo nagrado. Tedaj je po stari navadi Hundtersinger kot sukcentor zaprosil za izpraznjeno mesto. To pot je imel kapitelj lahko delo: Hundtersinger je že dva meseca po vloženi prošnji podpisal reverz za prevzem mesta. V glavnem so mu naložili iste obveznosti kot njegovemu predhodniku, le da je moral skrbeti samo za enega sukcentorja, in sicer tenorista. S tem se je redno pevsko telo stolnice skrčilo s pet pevcev na štiri.³⁹

S Hundtersingerjem je stolnica verjetno dobila večjega in prizadevnega človeka, ki je bil žel vse priznanje in naklonjenost kapitlja, ko je še opravljal sukcentorske dolžnosti.⁴⁰ S prihodom na pevovodsko mesto se je bolj posvetil tudi učiteljski

³⁵ Vse KAL, fasc. 38/32.

³⁶ »Als erstlich obligiere ich mich hierauf, das ich zwen guete Succentores, einen ordinarium wellicher ein Bassist, den anderen wellicher an stadt meiner, wan ich auf der Orgel schlage, Tenorist, ein Altist, und zwey guete Discantisten, aushalten will. Zum anderen das ich alle gewöhnliche Gottesdienste altem gebrauch nach volbringen will, in aigner pershon mit 5 Cantoribus. Dritens, das ich die Jugendt mit einem Succentor, sowol einem Jüngen als schreiben und lesen, undt errichten, und die kirche mit fuegsamben ministranten versehen will, wie auch guet ordnung und zucht, in den Conducten und processionen zuhalten. Virtens, das ich die empfangene bücher und partes wan ich etwan abziehen mechte, wilecumben zufallen will. Fünftens, das ich keineswegs weiter besoldung wegen der Gottesdiensten und verrichtungen begehren will, und solle alles bey dem verbleiben, als meine accessores gehabt.« KAL, fasc. 38/32.

³⁷ Prošnja, datirana s 16. oktobrom 1665, v KAL, ib. Moža so pisali tudi kot »Un(d)tersinger«.

³⁸ O tem gl. J. Höfler, *Glasbena kapela ljubljanske stolnice*.

³⁹ Za glasbenike ljubljanske stolnice v 17. in 18. stoletju gl. poleg cit. avtorjevega članka še J. Grudna, *Sola pri sv. Nikolaju in ljubljansko nižje šolstvo po reformacijski dobi*, Carniola VI (1915), str. 1—21, V. Steska, *Organisti pri ljubljanski stolnici*, *Cerkveni glasbenik* LXIII (1940), str. 168 ff, in D. Cvetko, *Zgodovina I*, str. 178 ff. Ker je pri teh piscih upoštevanega znatno manj gradiva in ker tudi niso bili pozorni na glasbeniško strukturo v stolnici, se tam navedena imena oziroma njihova funkcije in letnice njihovega delovanja pogosto razhajajo s tu ugotovljenimi.

⁴⁰ Leta 1674, 1677 in 1679 so ga nagradili za vestno izpolnjevanje dolžnosti v koru (»intuitum suae diligentiae in choro«), leta 1679 pa so enemu izmed njegovih otrok dodelili štipendijo za šolanje v ljubljanskem jezuitskem seminarju. KAL, kap. seje 1666—1698, fol. 54, 62 in 79.

dejavnosti. O tej njegovi strani govorijo posebna pravila za ludirektorjevo delo, »Regulae pro ludirectore ad Sanctum Nicolaum«, ki jih je setavil ob nastopu službe in ki so, kot kažeza poznejša, izpolnjena primerka, veljala tudi za njegove naslednike globoko v 18. stoletje.⁴¹ Pravila kažejo, da je bila šenklavška šola še vedno v prvi vrsti mesto, kjer si je mladina poleg verske izobrazbe, branja in pisanja ter osnov latinskega jezika pridobivala predvsem znanje v figuralni in koralni glasbi (»Quia huic scholae gradus est, ut sit veluti quoddam seminarium musicae, qua figuratae, qua choralis...«), in tu je bila prednost dana koralu. Ob začetku in koncu dopoldanskega in popoldanskega pouka so vsak dan peli antifone in himne *Christe, qui lux es, et dies, Jam lucis orto sidere, Da pace Domine, Veni Sancte Spiritus* in *Contere Domine*. Za bolj večše v glasbi pa je bila ena ura dopoldanskega pouka namenjena figuralnemu petju. Za petje sposobni šolarji so morali vsak dan ob devetih dopoldne sodelovati pri veliki maši in ob treh popoldne pri večernicah. O naravi teh obveznosti pravila molče, a iz zgodovine ljubljanske stolnice vemo, da vsakodnevna dopoldanska maša izvira iz beneficija ustanovnika ljubljanske škofije cesarja Friderika III. Nadalje je mogoče iz dokumentov dognati, da je bilo mesto teh šolarskih pevcev, koralistov, v cerkvi v »spodnjem koru«, prezbiteriju, kamor so sodili tudi muzikanti-instrumentalisti, tj. mestni piskači (ti so še naprej sodelovali v stolnici v nespremenjenem obsegu kot v zgodnjem 17. stoletju), medtem ko je bil »zgornji kor« na zahodni empori z orglami, kjer so verjetno stali tudi tisti pevci — solisti, ki jih je pevododja posebej vzdrževal. Kot je znano, so bile orgle v ljubljanski stolnici sprva na posebni empori v severni steni prezbiterija in so jih na zahtevo škofa Scarlicchija iz leta 1631 šele leta 1642 prenesli na zahodno emporo, dotlej rezervirano le za škofa, s tem da so jo pregradili na dva dela.⁴² Takšna podoba notranjščine je seveda ostala le do leta 1701, ko so stolnico podrli in začeli zidati novo.

S Fischerjevo smrtjo je stolnica izgubila tudi organista, kajti Hundtersinger vsega dela ni mogel ali ni več smel opravljati. Leta 1680 je škof Rabatta na osnovi stare odločbe kralja Ferdinanda zahteval popravilo orgel. Zahteval je tudi, da se ena kanoniška prebenda določi za vzdrževanje novega organista.⁴³ Za stolniške orgle je še isto leto sedel Janez Gašper Gošelj (Goschell, Goshl, Gošl),⁴⁴ prizadeven glasbeni delavec in komponist, ki se je dve desetletji kasneje izkazal z dejavnostjo v novoustanovljeni Akademiji filharmonikov. Ljubljančan po rodu, je Gošelj imel za seboj že vidno glasbeniško kariero: ko je končal ljubljanski jezuitski kolegij (vanj je stopil leta 1663/64, med 1666—1668 je bil v tamkajšnjem seminarju v svojstvu »muzika«), so ga leta 1668 sprejeli v graški Ferdinandeum kot organista. V ljubljanski stolnici je orglal dolgo časa, vse do smrti leta 1716.⁴⁵ Hundtersingerju ni bilo šteto toliko let. Ko se je leta 1693 z njegovo smrtjo to mesto izpraznilo, sta morala škof in kapitelj izbirati med tremi kandidati: za novega pevododjo so se javili sukcentor Janez Gregor Wilfan (Wilffan, Wilffon), ki je bil k Hundtersingerju stopil v službo okoli leta 1682, Janez Nikolaj Fischer, sin bivšega organista in ludirektorja in v tem času organist v Šentvidu pri Vipavi, ter kamniški učitelj in organist Matija Oražem (Oraschem). Vsi trije so torej bili glasbeniki s stažem in verjetno tudi z zadostno izkušnostjo; zadnji je v prošnji celo zapisal, da je seveda zmožen koralnega in figuralnega petja, da pa si na koru želi lepih in novih skladb (»symphoniae«), in se pri tem pohvalil, da lahko s pomočjo

⁴¹ Izvirniki v KAL, fasc. 38. Objavlja in komentira jih J. Gruden v cit. članku.

⁴² Za narobnosti gl. J. Höfler, cit. članek, o arhitekturni podobi cerkve v 17. stoletju in o spremembah v njeni notranjščini pa J. Veider, *Stara ljubljanska stolnica*, Ljubljana 1947, str. 39 ff.

⁴³ KAL, fasc. 143/4.

⁴⁴ Tudi ob tej in drugih spremembah na stolniških glasbenih mestih v letih 1679 in 1680 se je kapitelj čutil prizadetega, češ da se dogajajo brez njegove vednosti (KAL, kap. seje 1666—1698, fol. 81 v).

⁴⁵ Gl. tudi D. Cvetko, *Zgodovina I*, str. 300, *Academia*, str. 158, in *Stoletja*, str. 111 (pisec piše po V. Steski, nav. članek, povsod napačno, da je bil imenovan »pomočnik glavnega organista Gregorja Wilfana«).

dobrih prijateljev dobi veliko muzikalij z Dunaja, Salzburga in Benetk. Toda stari navadi se ni bilo mogoče upreti. V službo so sprejeli Gregorja Vilfana, ki je 17. januarja 1694 nekoliko razširjeno ponovil znani reverz: vzdrževal bo štiri glasbenike, basista, altista in dva diskantista, sam osebno bo s temi štirimi pevci po starem običaju skrbel za vse navadne božje službe, mladež bo poučeval v pisanju, računanju in seveda tudi v petju ter ne bo le pošteno skrbel za izročene knjige in muzikalije, marveč jih bo tudi znatno pomnožil z novimi skladbami (»sondern auch solcher notabiler mit neuen Compositionen zu vermehren«).⁴⁶ Vilfan je glasbeno kapelo ljubljanske stolnice vodil do leta 1720.

S Hundtersingerjem, Gošljem in Vilfanom smo stopili v nov čas slovenske kulturne zgodovine. Valvasorjeva doba se je prevesila v tisto nadvse pomembno obdobje, ki je rodilo ljubljansko Akademijo operozov in druge sorodne institucionalne sadove baročne znanosti in kulture, ki so se bogatili z na novo zagnano dejavnostjo domačih ljudi. V glasbeni umetnosti zunaj stolnice je opazno razraščanje jezuitskega glasbeno-gledališkega dela, ustanovitev akademije filharmonikov ob prelomu stoletja pa je najlepše govorila o tem, kako si je glasba utrla pot v višje strukture baročne družbe na Slovenskem. V našem primeru to dobo zaznamuje delovanje generalnega vikarja Janeza Antona Dolničarja, brata znanega ljubljanskega erudita in kronista, graditelja nove ljubljanske stolnice, in škofa Žige Kristofa Herbersteina (1683—1701), ki ju bomo morali zaradi njune izrazitejše kulturne usmeritve ob drugi priložnosti posebej obravnavati. Za zdaj moramo omeniti, da je škof Herberstein kazal izrazito nagnjenje do glasbene umetnosti; ko se je mož leta 1701 umaknil z ljubljanske škofijske stolice in se zaprl v samostan sv. Filipa Nerija v srednjeitalijanski Perugii kot navaden menih, ni s seboj odnesel svojega premoženja, marveč ga je prepustil ljubljanski stolnici. Nemajhen del tega premoženja je šel tudi za glasbo in glasbenike. Že v svoji oporoki leta 1695 je namenil letnih 150 goldinarjev za pevovodjo in organista, še pomembnejša pa je njegova velika darovnica, določena za razširitev glasbene reprodukcije v ljubljanski stolnici, ki je stopila v veljavo po njegovi smrti leta 1716. — V prvem in drugem desetletju novega stoletja je ob nastavljenih glasbenikih v stolnici delovalo še več glasbeno usposobljenih ljudi. Prvi stolniški vikar in kaplan bratovščine sv. rešnjega telesa je bil Mihael Killer, bivši glasbenik jezuitskega kolegija; leta 1710 je po devetnajstih letih stolniške službe postal župnik v Šentvidu nad Ljubljano.⁴⁷ Na njegovo mesto je v stolnico prišel Aleksander Blaž Legat, substitut v Velesovem, ki je »prav dobro obvladal tako figuralno kot koralno glasbo«.⁴⁸ Posebno pozornost med stolniškimi vikarji pa zasluži Mihael Omerza, bivši regens chori ljubljanskega jezuitskega kolegija, ki se je vsaj v času od 1709 do 1713 uveljavil kot avtor glasbenih iger in oratorijev. (O tem njegovem delu bomo spregovorili pozneje.) Leta 1715 je odšel župnikovat na Ig pri Ljubljani, v stolnici pa ga je nasledil Andrej Krušič, tudi bivši gojenec ljubljanskega jezuitskega kolegija, čigar »izkušenesť v figuralnem in koralnem petju« so splošno hvalili.⁴⁹ Zanimivo je, da je enemu izmed obeh v stolnici nastavljenih vikarjev bilo posebej dodeljeno nadzorstvo nad glasbenim korom stolnice. Tako se Mihael Omerza imenuje »predstojnik (oz. magister) figuralnega kora (s tem je mišljena razlika od kora duhovnikov oz. kanonikov)«.⁵⁰ Za njim se s podobnim

⁴⁶ Vse v KAL, fasc. 38/43, 44. Gl. tudi J. Gruden, *ib.* (in D. Cvetko, *Zgodovina I*, str. 181 f) in J. Höfler, *nav. članek*. Ob vizitaciji kapitlja leta 1702 je Vilfan vendarle vzdrževal le tri pevce za figuralno petje in tudi sicer dobil slabo oceno (NŠAL, *Viz.* 1/4).

⁴⁷ Ta in nadaljnji podatki po kap. sejah 1707—1725 v KAL.

⁴⁸ *Ib.*, fol. 64 v.

⁴⁹ *Ib.*, str. 242.

⁵⁰ Leta 1712 je prišel od zunaj predlog, da bi Omerzo postavili za vikarja v Polhov Gradec. Tedaj je bilo zanj rečeno, da ga kapitelj želi ohraniti v stolnici, »utpote, qui choro nostro figurali praeest, nobisque multum utilitatis, ob habilitatem eius, in plurimis occasionibus adest...« (ib., str. 125). Ob drugi priložnosti leta 1714, ko je priporočil Karla, sina nedavno umrlega skladatelja Hočevarja (Domini Doctoris Hotschever), za diskantista v stolnici, pa se Omerza imenuje »vicarius noster tanquam Chori figuralis Magister« (ib., str. 224).

naslovom pojavita še Aleksander Legat (chori director) in Andrej Krušič (regens chori, chori musicalis rector). Očitno je, da so ti ljudje prevzemali tiste obveznosti do stolniškega glasbenega kadra, ki so jih prej opravljali stolni dekani: izplačevali so glasbenike in skrbeli za note in instrumente, jih dajali popravljati in jih na novo kupovali. Ker pa so od njih zahtevali obvladovanje figuralne glasbe, lahko pričakujemo, da so tako ali drugače tudi aktivno sodelovali v stolniški glasbi.⁵¹

V tem času je po imenu znanih tudi več članov glasbene kapele. Baltazarja Pregelja smo srečali na odru jezuitskega kolegija; v stolnici je pel že leta 1694, leta 1697 je na laskavo priporočilo, v katerem sta omenjeni njegova vestnost in sposobnost v vokalni in instrumentalni glasbi,⁵² postal sukcentor. Deset let pozneje se imenuje kot »gewester succentor«, ko ga je nadomestil Ferdinand Esch (1707—1709), leta 1711 pa se je v stolnici zopet pokazal. V stolnici so tedaj peli še nekateri drugi, ki jih tudi deloma poznamo po sinopsah jezuitskih iger: Andrej Stamizer (1709—1714; diskantist in »studiosus et musicus«), diskantist Jožef Vilfan, sin stolniškega ludirektorja (1707—1712), Janez Krstnik Repič (1713—1714; »studiosus et musicus«), Janez Lovrenc Repič (1716), Janez Ludvik Samb (Somm, 1707—1712; v stolnici je pel bas, sicer pa je bil iz vrst mestnih goslačev, kar je dokumentirano tudi za Pregelja⁵³) in diskantist Karel Dizma Hočevnar, sin Janeza Jurija Hočevnarja (1718).⁵⁴ Leta 1714 se je za stolniškega sukcentorja javil neki Jurij Logander, »musicus bassista«. Odgovorili so mu, da imajo v stolnici že dovolj basistov; če želi stolniško službo, naj prevzame tenorski glas in prestane preskušnjo na koru.⁵⁵ Kakšen je bil rezultat dogovora, ne vemo. — Kot smo zapisali, je leta 1716 umrl stolni organist Gošelj. Za njegovega naslednika so nastavili Pavla Prendtsteyrla; bil je organist v Ptujju in je v Ljubljano prišel že leta 1707 z upanjem, da bo dobil kakršnokoli glasbeniško mesto v stolnici: po svoji izjavi naj bi bil izvrsten v glasbi in tudi več v komponiranju. Tedaj kapitelj tej njegovi želji ni mogel ustreči, obljubil pa mu je, da bo imel prednost pred drugimi prosilci, brž ko se bo izpraznilo kakšno primerno mesto; to se je z Gošljevo smrtjo tudi zgodilo.⁵⁶ Prendtsteyrl je v stolnici orgljal do decembra 1721. Beležka ob njegovi smrti sporoča, da je bil po rodu z Bavarskega in da je bil izvrsten komponist (»egregius Musices compositor, Natione Bavarus«).⁵⁷ Z nastopom 18. stoletja se je glasbena reprodukcija v ljubljanski stolnici zelo razrasla. Vse več je bilo slovesnosti, ki so zahtevale tudi primerno glasbeno opremo. Posebno obsežno so zasnovali proslave ob posvetitvi nove stolnice leta 1707: začele so se 8. maja, na belo nedeljo, ko je bila posvetitev, in trajale cel teden.⁵⁸ O glasbi za prvo veliko mašo, ki se je odvijala ob navzočnosti najvišjega kranjskega plemstva s Francem Karlom Auerspergom na čelu, cesarskega legata in koroškega »burggravia« grofa Rosenberga, je zapisano, da je bila dvozborska in kar se da odlična, izvajala pa jo je Akademija filharmonikov.⁵⁹ Stolnica je ljubljanske filharmonike gostila tudi teden zatem ob sklepih slovesnostih, in to ne samo pri dopoldanski maši, marveč tudi popoldne pri večernicah in litanijah.⁶⁰ Zvečer so zapeli obvezni Te Deum, veljaki so se zbrali v škofijskem dvorcu na klepet in na zakusko, ki jim jo je pripravil škof. Po večernem zvonjenju pa se je spodaj na trgu zbrala množica ljudi; oglasila se je »odlična muzika« s trobentami

⁵¹ Ko je leta 1720 sukcentor Janez Vilfan zaprosil za povečanje plače, so mu to odobrili, vendar le, »ut... debitam suam diligentiam in omni labore qui eius officium concernit, et quod a Chori Regente eidem demandatum fuerit, ... prostet.« (Ib., str. 406).

⁵² »diligentia ipsius, peritia musices non minus vocalis, quam instrumentalis non exiguum.« NŠAL, Form. 3, str. 47.

⁵³ Gl. A. Rijavca v MZ II (1966), str. 47 f.

⁵⁴ Vse po cit. kap. sejah in pobotnicah v KAL.

⁵⁵ KAL, cit. kap. seje, str. 191.

⁵⁶ Ib., str. 2 v, 3 in 281.

⁵⁷ Ib., str. 446.

⁵⁸ Opis slovesnosti nam podajajo cit. kap. seje, fol. 1—2 v.

⁵⁹ »Musicam exhibituit in duobus choris exquisitissiman Academia Philharmonicorum.« Ib.

⁶⁰ »Academia Philharmonicorum exhibit musicam elegantem, tam ante meridiano tempore quam a prandiis, scilicet ad Vesperas et ad litanias.« Ib.

in pavkami, osvetlili so cerkveni stolp in celó »noč jim je bila naklonjena s svojo jasnostjo«. ⁶¹ Vsa glasba teh svečanosti kajpak ni slonela samo na ramenih gostov iz akademije. Kot nam pričajo kapiteljske pobotnice za to leto, so bili pri izvedbah v enaki meri udeleženi tudi stolniški glasbeniki. Zanimiv je tudi podatek, da je (verjetno prav za to priložnost) v stolniški kapeli pel še italijanski kastrat Giovanni Andrea Giarolli (Gianelli). ⁶² Jeseni istega leta so v stolnici sklenili, da začno s posebnimi predbožičnimi slovesnostmi, »novenna Nativitatis« (tudi »novenna expectationis« ali »Advents-Musik«) imenovanimi, z glasbo in razsvetlitvijo cerkve (»cum musica et illuminatione«). Stroške za sveče naj bi deloma nosil kapitelj, deloma škof, »skupaj z darili za zunanje glasbenike, ki bodo pomagali v koru«; njihova pritegnitev — tu gre, kot kažejo kapiteljske pobotnice, za mestne piskače — je torej obetala, da se bo Ljubljana obogatila še za eno, v njenem glasbenem življenju pomembno prireditev. Že prva omemba adventnih svečanosti v stolnici tega leta, trajajočih osem dni, ni mogla obiti »zelo izbrane glasbe«. ⁶³ Iz drugih virov vemo, da jo je zopet pripravila Akademija filoharmonikov. ⁶⁴ Avgusta 1710 so v stolnici ustanovili še eno podobno praznovanje, nedeljo v tednu po Marijinem vnebovzetju, ki naj bi potekalo z »glasbeniki in deželnimi trobentači«. ⁶⁵ Vse to je še naprej obremenjevalo domače stolniške glasbenike, ki so se vse češče in z lažjo vestjo obračali na kapitelj in na škofa za dodatne denarne nagrade.

Povečano število pri stolniškem obredju sodelujočih glasbenikov je imelo tudi določeno praktično posledico. V novi zgradbi sta bila muzikom dodeljena »stranska kora« ob prezbiteriju, tj. kraka prečne ladje. Ta pa sta bila zanje »zaradi prostorske stiske neprimerna«, in tudi glasba se je pri glavnem oltarju »mogla komajda še slišati«. ⁶⁶ Tako so se kanoniki na seji aprila leta 1718 dogovorili, da iz bogatega Herbersteinovega volila, in sicer iz še nedotaknjenih obresti za dve leti (ponovimo naj, da je škofovo volilo stopilo v veljavo leta 1716), zgrade na spodnjem koncu cerkve pri vhodu poseben glasbeni kor, in to še istega poletja, »da bi glasba že za novega škofa (mišljen je Viljem Leslie, naslednik leta 1717 umrlega Franca Karla Kauniza) mogla biti spodobnejša«. To naj bi tudi bilo v soglasju s pokojnikovimi željami, da se njegovo darilo uporablja za glasbo. Po mnenju kanonikov bi lahko takšen kor zelo okrasil cerkev, zgrajen pa bi moral biti po merah stranskih korov, a z marmornimi stebri: iz teh besed se vidi, da so glasbeniki že takoj po izgradnji stolnice v velikih stranskih kapelah dobili svoj »glasbeni oder«, le da je bil verjetno lesen. — Kot vemo, je do novega pevskega kora v stolnici tega leta tudi prišlo. Na okrasitev pa je novi kor, takšen, kot stoji še danes, moral čakati še nekaj časa. Leta 1731 ga je s štukaturami okrasil Pietro Antonio Conti, vstavljene čelne medaljone pa je z upodobitvama Davida s harfo in Cecilije ob orglah v freski izpopolnil Franc Jelovšek. Tri leta zatem je stolnica dobila še vélike orgle, delo mojstra Janeza Janečka iz Celja, ki jim je omaro leta 1733 in 1737 izrezljal in jo z angeli muzikanti opremil ljubljanski kipar Henrik Mihael Löhr. ⁶⁷

⁶¹ »Et post pulsum Ave Maria in Thurri Ecclesiae ad forum sita exhibitia fuit exquisita Musica, cum tubis & timpanis, atque turris illuminata, ad quod spectaculum concurrunt pene tota civitas ad forum Maius, dum etiam nox favebat sua serenitate, ad augendam magis hanc festivitatem.« Ib.

⁶² Vse v KAL; Mihael Omerza je prejel 18 goldinarjev »fur die musicanten, welche bey der ersten Solemn: Consecration der Domkürche alda die 8 tag musiciert haben.«

⁶³ KAL, cit. kap. seje, fol. 7 f.

⁶⁴ Gl. D. Cvetko, *Academia*, str. 79 (s citatom iz Dolničarja). Naslednji omembe vreden dogodek te vrste je bila položitev temeljnega kamna za kapelo sv. Rozalije v grajskem hribu aprila 1708. Dolničar hvali glasbo »undter den Trompeten und Paukenschall«, ki naj bi jo tudi prispevali filharmoniki (gl. D. Cvetko, ib.). Toda cit. kap. seje, fol. 9 v—10, nam sporočajo, da je glasbo »Nostra Ecclesia Cathedralis exhibuit«. Tako gre slej ko prej za sodelovanje stolniških glasbenikov s filharmoniki kot v primeru prireditev leta 1707.

⁶⁵ KAL, cit. kap. seje, fol. 76. Tudi te stroške beležijo kapiteljske pobotnice.

⁶⁶ »... cum in lateralibus choris videatur incommodum propter musicam ex angustia loci, quae etiam ad Aram maiorem vix audiri potest...« To in še naslednje ib., str. 316 f.

⁶⁷ Gl. J. Höfler, *Nekaj umetnostnozgodovinskih izpiskov iz Kapiteljskega arhiva v Ljubljani*, Zbornik za umetnostno zgodovino VIII (1970), str. 243 f.

Stolni kapitelj je torej že takoj po smrti Žige Herbersteina razpolagal z njegovim volilom, namenjenim okrepitvi glasbene reprodukcije v ljubljanski stolnici. Denarja ni bilo malo, deset tisoč goldinarjev, kar je v običajnih razmerah lahko prineslo šeststo goldinarjev letnih obresti⁶⁸ (v 17. stoletju so vsi sešteti stroški za notranje in zunanje glasbenike v stolnici v enem letu komaj dosegali polovico te vsote). S tem je bila dana možnost, da se obseg stolniške glasbe poveča do takšne mere, o kakršni v preteklem obdobju še od daleč ni bilo mogoče razmišljati. Vse pa kaže, da stolni kapitelj v začetku ni vedel, kaj naj počne s tolikim denarjem. Povedali smo že, da je dohodek od kapitala v prvih dveh letih ostal neuporabljjen, tako da so lahko zgradili pevski kor. Kar pa zadeva samo glasbeniško strukturo, se je čutila potreba predvsem po instrumentalistih, zakaj pevcev, tako solističnih kot koralistov, so imeli dovolj. Če se ozremo na preteklo obdobje, potem zlahka ugotovimo, da je bil delež instrumentalistov v stolniški glasbi resnično skromen, zlasti v primerjavi z možnostmi, ki jih je v tem pogledu imel jezuitski kolegij. Če izvzamemo morebitno solistično muziciranje posameznih članov glasbene kapele, potem je bil omejen na sodelovanje štirih mestnih piskarjev za štiri praznike v letu, in sicer na vnebohod, na dan posvetitve cerkve, za sv. Nikolaja in na praznik sv. rešnjega telesa. Leta 1707 se je sodelovanje zunanjih instrumentalistov povečalo za adventne slovesnosti in leta 1710 še za eno avgustovsko nedeljo. To pa je še vedno bilo znatno manj od tistega, kar je ponujala Herbersteinova ustanova.

Prvi so bili na vrsti deželni trobentači. O sodelovanju deželnih muzikov v stolnici in v drugih ljubljanskih cerkvah ne vemo ničesar določnejšega; kot družbeno visoko stoječi predstavniki svojega stanu za kaj takega prejkone niso morali in tudi niso marali skrbeti. 2. januarja 1718 pa sta kamniški župnik Maksimilijan Leopold Rasp in generalni vikar Janez Jakob Schilling, izvrševalca Herbersteinove oporoke, z njimi sklenila pogodbo za sodelovanje v stolniški glasbeni kapeli.⁶⁹ S tem so se deželni trobentači obvezali, da bodo v stolni cerkvi igrali za obojne večernice in za veliko mašo naslednjih praznikov: za vstajenje in na veliko noč, na belo nedeljo, ko je bil tudi dan posvetitve cerkve, na vnebohod, na binkoštno nedeljo, za praznik apostolov Petra in Pavla, za praznik oglejskih patronov Mohorja in Fortunata, na nedeljo po Marijinem vnebovzetju (to je bilo tisto praznovanje, ki ga je kapitelj ustanovil leta 1710), za vse svete, na zadnji dan adventnih slovesnosti, to je na sam božični predvečer, za božič ob polnočnici in ob tretji, dnevni božični maši, pa še na dan škofijske sinode, ki so jo pripravljali vsako drugo leto. Za vse to bodo deželni trobentači vsakega 2. januarja prejeli petinsedemdeset goldinarjev nemške veljave in še en goldinar za prenašalca pavk. (Druga dva praznika, telovo in sv. Nikolaj, sta šla na račun škofijskega palatinata in sta znašala skupaj nekaj več kot štirideset goldinarjev.) V primeru, da bi bili zadržani — tu so omenili možnosti, da bi jih poklicali v kako drugo cerkev na obred preoblačenja nun —, pa so se obvezali, da se v stolnici pokažejo vsaj pri obeh večernicah. Pogodbo, katere en izvod so deponirali pri deželi, so podpisali trobentači Ferdinand Mihael Moem, Janez Hillebrandt, Janez Jožef Tazoll, Lovrenc Wiser, Pavel Wolf in pavkist Henrik Pastor. Vsem razen prvemu je mogoče slediti tudi v drugem arhivskem gradivu.⁷⁰ — Za deželnimi trobentači so na osnovi herbersteinskega fonda h glasbi v stolnici pritegnili mestne piskarje.

⁶⁸ Izvirne listine Herbersteinovega volila, ki ne more biti identična z osnutki škofove oporoke, hranjenimi v NŠAL, Škofje, nam še ni bilo mogoče odkriti, je pa njena struktura iz drugega gradiva dokaj natančno razvidna. Herbersteinski »Musikfond« je bil v veljavi vse 18. stoletje. Ima ga tudi popis stolniških beneficijev iz leta 1783 (NŠAL, fasc. stolnica): tudi tedaj je znašal 10 000 goldinarjev, od obresti pa so za glasbenike uporabljali skupno 276 goldinarjev — tako majhna vsota od tod, ker tu nista šteta stolni učitelj in stolni organist.

⁶⁹ Izvirnik v KAL, fasc. 199/2. A. Rijavcu (*Deželni trobentači na Kranjskem*, MZ III, 1967) se je izmuznila iz evidence. Omenjena je šele v avtorjevih *Tokovih*, str 52 f. Zaradi pomembnosti objavljamo celotno besedilo tu v dodatku.

⁷⁰ Gl. cit. članek A. Rijavca. Tudi sestava njihove družine, tj. pet trobentačev in en pavkist, je v soglasju z zahtevami stanov (gl. A. Rijavca, *ib.*).

Kdaj natančno se je to zgodilo, ne vemo, a vsekakor okoli leta 1728, ko se med kapiteljskimi pobotnicami prvič pojavijo piskači s tistim plačilom, ki je veljalo za opravljanje njihovih razširjenih obveznosti v cerkvi, in to je bilo štirideset goldinarjev za igranje »vse leto na nedelje in nekatere druge praznike« (»das Jahr hindurch an Sontagen, und etlich andern feyertagen«).⁷¹ Njihovo sodelovanje v stolnici je bilo torej precej obsežnejše tako od deleža trobentačev kot zlasti od tistega, kar so bili mestni piskači dolžni opravljati v preteklem obdobju. Lahko jih imamo kar za sestavni del stolnične kapele, saj praktično ni bilo nedelje in praznika, da se ne bi morali udeležiti cerkvenega obredja. V tem nas prepričuje tudi magistratno gradivo, kamor so piskači običajno sodili. V stolnici delujočih piskaških mojstrov tam ne srečamo: delo v stolnici jih je verjetno res tako obremenjevalo, da se mestu niso mogli posvečati. Iz raztresenega kapiteljskega gradiva vidimo, da je med leti 1728 in 1735 stolniško službo opravljala družina piskaača Matije Rodeta (Rhode, Rhot), ki se je v glasbeni umetnosti izvežbal v seminarju ljubljanskega kolegija kot zunanji štipendist. S svojo družino mu je sledil Janez Prose (Prose, 1732—1753).⁷²

V stolnični glasbeni kapeli so bili deželni in mestni muzikom zaupani kajpak trobilni in pihalni instrumenti. Ti pa sedaj, v obdobju baroka, niso zadostovali vsem potrebam. Herbersteinovo volilo je stolnici omogočilo, da se je oskrbela tudi z godalci. Mesto prvega violinista je sprejemal vsakokratni »deželni plesni mojster« (»Landschaftlicher Tanzmeister«); prvi in po imenu edini znani med njimi, Janez Jakob Wetstein (Wezstein), je v stolnici igral med 1728 in 1734. (Kot pripravljalec plesov se je Wetstein leta 1724/25 in 1727 pokazal tudi na odru jezuitskega kolegija in tedaj so ga zabeležili kot »Inclytae Prov. Carniol. Saltuum Instructor«.⁷³) Poznejši računi imajo v tej točki zapisano le »Tanzmeister«. Drugi stolniški violinisti so sprva prihajali iz vrst deželnih trobentačev, seveda tistih, ki niso sodili v družino, obvezano z zgoraj obravnavano pogodbo. Po imenu znani so naslednji: Janez Jožef Režič (1733—1740), Gottfried Ferdinand Pietsch (1734—1737), Jožef Tazoll (1732—1737; kaže torej, da je izstopil iz tiste skupine, ki je podpisala pogodbo leta 1718, — leta 1737 je umrl), Jakob Wunsamb (1742—1758) in deželni pavkist Janez Jurij Unterweeger (1742 do 1759). Drugi violinisti so bili: Martin Kernschalk (Kihrenschalk, 1729—1732), pa spet Martin Kernschalk (1752; prvi je namreč leta 1732 umrl), Štefan Freydl, po stanu mestni piskač (1753—1758), kot sta bila tudi Jožef Vehovec (Vehoviz, 1754) in Žiga Ahačič (1754), ter Janez Krstnik Juvančič (1754—1758) in Henrik Kyslich (1758—1759). Pretres teh in drugih, neimenovanih violinistov glasbenega kora skozi posamezna leta pripelje do ugotovitve, da so v kapeli hkrati igrali trije ali izjemoma štirje violinisti. Poleg teh pa smemo predvidevati tudi udeležbo drugih instrumentalistov: leta 1729 in 1730 je tu igral po instrumentu neznan glasbenik Jakob Šetina (Shettina), leta 1729 pa fagotist Gašper Žurbi; oba sicer poznamo iz jezuitskega seminarja, kjer sta pela in igrala več instrumentov.⁷⁴ Lahko tudi pričakujemo, da niso ostali brez violona, ki je bil potreben kot basovsko godalo in ki ga je mogel igrati kdo od nastavljenih glasbenikov.

Herbersteinski glasbeni fond je torej omogočil, da se je glasbeniško telo ljubljanske stolnice dejansko znatno okrepilo. Seštevek instrumentalistov in pevcev (ti so, kot bomo videli, številčno ostali na ravni preteklega obdobja, dasiravno se je njihova struktura spreminjala) dà okrog dvajset glasbenikov, to pa je število, ki že more tekmovali s tistim Rogacijanovih in Donacijanovih seminaristov. Četudi je imela večina instrumentalistov formalno naravo gosta, bi bilo vendarle napak, če bi jih jemali le kot priložnostne. Na koledarju je bilo šestnajst letnih sloves-

⁷¹ Pobotnice so ohranjene v glavnem v KAL, fasc. 225/1. Od škofijskega palatinata pa so piskači prejeli nadaljnjih 30 goldinarjev.

⁷² Med imeni, ki jih prinaša A. Rijavec v članku *Ljubljanski mestni muziki*, MZ II (1966), ju ne zasledimo.

⁷³ S. Škerlj, *Italijansko gledališče v Ljubljani v preteklih stoletjih*, Ljubljana 1973, str. 104 in 105.

⁷⁴ Vse po pobotnicah ustreznih let v KAL, fasc. 222/1, 223/1, 224/1, 225/1, 226/1, 228/21 in 235.

nosti, tj. v jesenskih, zimskih in spomladanskih mesecih povprečno dvakrat na mesec, ko je ta glasbeniška sestava sodelovala v cerkvi polnoštevilčno, tudi s trobentači. V manjši sestavi, samo s piskači in godalci, pa je stolna kapela igrala vse leto za vse priložnosti, ki so zahtevale slovesnejšo vokalno-instrumentalno glasbeno opremo. Če pri tem upoštevamo, da so bili posamezni člani dobri glasbeniki — za to govori že dejstvo, da jih je veliko med njimi izšlo iz glasbenega seminarja ljubljanskih jezuitov —, potem se ne moremo zmotiti v oceni, da je glasbena kapela ljubljanske stolnice v teh desetletjih bila najpomembnejše profesionalno oporišče glasbene reprodukcije v deželi.⁷⁵ Najzanimivejša pridobitev ljubljanske stolne kapele v tem času pa je bila nastavitev posebne kapelnika. V začetku leta 1736 je škof Schrattenebach sklenil z nekim Maksimilijanom Millerjem, »muzikom«, pogodbo, da bo »načeloval glasbi in koru«. Stolni kapitelj k temu ni imel pripomb, pridržal si je le pravico, da bo v primeru, če se bo Miller pokazal nesposoben za takšno delo, zahteval od škofa, da bi ga odslovil.⁷⁶ Očitno gre za funkcijo, ki bi združevala tisti nadzor glasbenega kora, ki ga je dotlej opravljala oseba izmed stolne duhovščine, z resničnim, aktivnim glasbenim vodstvom kapele. Kot namreč kaže, dotedanji »regens chori« ni bil kos vsem nalogam, ki jih je dajala tako obsežna glasbena zasedba v stolnici, in to verjetno ne le, ker bi ga osnovne duhovniške dolžnosti pri tem delu tako obremenjevale. Gradivo nam razkriva, da je uradna skrb za glasbeni kor še vedno ostala v duhovniških rokah: tako se npr. kanonik in ljubljanski mestni župnik Erberg leta 1740 še vedno imenuje kot »superintendens musices« ali pa vikar Andrej Hvale leta 1754 kot »chori rector«, a Maksimilijan Anton Miller je vendar stopil v stolniško službo kot pravi vodja glasbene kapele. Na kapiteljskih pobotnicah se je zaznamoval kot »Capell-Meister« ali »Capellae Magister Labacensis« in jih opremil z lastnim pečatom. Prejemal je visoko plačo 200 goldinarjev, toliko kot učitelj-pevovodja in organist skupaj. Z njim je stolnica dobila glasbeniški profil, kakršnega dotlej ni imela: s samostojnim kapelnikom brez učiteljskih ali kakšnih drugih neglasbeniških obveznosti so se mogle pohvaliti le večje tuje, docela profesionalno zasnovane cerkvene glasbene kapele.⁷⁷

Spričo vseh teh novosti pa seveda ne smemo prezreti, da je v stolnici še vedno obstajalo standardno jedro stolniških glasbenikov, sestavljeno iz učitelja-pevovodje, sukcentorja in organista. Zadnja iz te vrste, ki smo ju še omenili, sta bila leta 1721 umrla pevovodja Gregor Vilfan⁷⁸ in organist Pavel Prandsteyrl. Vilfanu je že sredi leta 1720 sledil Čeh (Bohemus) Jožef Vencelj Götzl, ki se je z reverzom zavezal za iste obveznosti do stolnice kot njegov prednik.⁷⁹ Po Götzlovi smrti leta 1723 je službo stolniškega učitelja nastopil Janez Krstnik Vilfan, sin bivšega ludirektorja in dotedaj stolniški sukcentor. Za izpraznjeno sukcentorsko mesto pa so se ponudili znani Janez Samb, Janez Prezelj (Presel), mestni piskač,

⁷⁵ Na osnovi povedanega je treba precizirati oziroma popraviti, kar je o odnosih med piskači in trobentači na eni in stolnico na drugi strani zapisal A. Rijavec v cit. člankih v *MZ II* in *MZ III*, zlasti tisto v *MZ II* (1966) na str. 48 in v op. 82.

⁷⁶ O tem govore kap. seje 1733—1762 v *KAL*, fol. 95 v: »Celsissimus ad revidendum misit contractum ineundum cum musico Maximiliano Miller ut musicae et choro praesit, Rd. ssimum Capitulum ratihabendum cupit, una et ut unus ex Rd. ssimis constituatur pro superintendente supra Musicos et chorum. Desuper fuit conclusum quod omnio dictus contractus à Rd. mis ratihabeatur punctu tamen contractui insertum circa perpetuitatem magis elucidetur, et in casu dum numeris dictus Miller non satisfaceret aut incapax fieret eundem ammovendi Celsissimo una cum Rd. ssimo Capitulo facultas reservetur. Canonikum autem superintendentem ad libitum nominet.«

⁷⁷ O uvedbi posebnega kapelnika v ljubljanski stolnici pišejo šele avtorjevi Tokovi, str. 53. D. Cvetko, *Zgodovina I*, str. 307, omenja Millerja, vendar le kot »pevovodjo« za leto 1758 v vrsti s šenklaškimi učitelji. Za njegove zveze z Akademijo filharmonikov gl. istega, *Academia*, str. 137 ff, in tu v nadaljevanju.

⁷⁸ 1. marca 1721 je Janez Krstnik Vilfan, sukcentor v stolnici, prosil kapitelj denarne pomoči za pokop očeta v kriпти pri frančiškanih: pokojni je bil »noster per plurimos annos Ludirector, qui pauper sine mediis decessit« (*KAL*, kap. seje 1707—1725, fol. 420 v—421).

⁷⁹ *NŠAL*, fasc. 35/42. Izvirni tekst reverza objavlja D. Cvetko, *Zgodovina I*, str. 361, op. 323. Vizitacija kapitlja iz leta 1721 (*NŠAL*, Viz. 1/2) pravi, da je iz Litoměřic in da je študiral v Pragi.

in Urban Tušek (Tussog, Tuschagk), »vsi dobro izurjeni v glasbi, zlasti v instrumentalni«; toda ker se je le Tušek odlikoval tudi v koralnem petju, so za sukcentorja izbrali njega.⁸⁰ Po smrti Janeza Vilfana leta 1726 je stolni pevovodja postal Ignacij Žiga Huss, ki mu je usoda namenila daljšo službeno dobo, vse do leta 1749. Sledil mu je Janez Filip Goričar (Gorizer, Görzer, 1749—1757).⁸¹ Po njegovi smrti je mesto stolnega ludimagistra ostalo dobro leto nezasedeno, dokler ga ni leta 1759 prevzel dotedanji šolnik kranjske župne cerkve Simon Gatterer. Medtem se je med sukcentorji izmenjalo več oseb. Urban Tušek je umrl leta 1729. V tem času ali pa pozneje mu je sledil Ignac Mrcina (Marzina), ki ga je po njegovi smrti konec leta 1733 nadomestil Frančišek Milic (Milliz).⁸² Poleg sukcentorja — ali pa namesto njega, česar spričo nezadostnega gradiva za ta leta ni mogoče ugotoviti — so med 1729 in 1731 v kapeli imeli še nekega basista Janeza Antona Tavčarja (Tautscher), ki je bil hkrati še instruktur mladih pevcev (imenuje se »Instructor der khnaben« in »Domb-Musicus ac Juvenum canentium instructor«); to pa je bila naloga, ki sta jo običajno opravljala ali pevovodja ali pa sukcentor. Za Milicem so se na sukcentorskem mestu v stolnici zvrstili še Ciprian Prosenpaur, duhovnik (1739—1740), Frančišek Donda (1740), Tomaž Krammer (od 1741 do vsaj 1746) in Jožef Vehovec, bivši stolniški violinist (vsaj od 1758 dalje).⁸³

Kot smo zapisali, se je Götzl ob nastopu službe med drugim tudi obvezal, da bo tako kot njegovi predhodniki vzdrževal štiri pevce, in sicer po enega basista in altista ter dva diskantista. V tridesetih letih pa se med kapiteljskim računskim gradivom pojavljata še dva deška pevca, ki so ju plačevali iz herbersteinskega fonda z razmeroma visokim zneskom po štirideset goldinarjev na leto in ki sta iz tega fonda imela plačan tudi pouk v petju. (Leta 1730 je učitelj Huss prejel nagrado za »instruction der fürstherbersteinischen Stiftungs-Knaben«; prim. tudi zgoraj za Tavčarja.) V tridesetih letih sta bila ta pevca sinova deželnega trobentača in stolnega violinista Režiča, leta 1741 tu imenujejo malega Jožefa Vehovca, v petdesetih letih pa sta te dečke nadomestili Marija Konstanca in Marija Nepomucena Grahovar (Grachover, prva tu že 1744 do 1759, druga 1755—1759), žena in hči slikarja Simona Volkfanga Grahovarja. Kaže torej, da se tudi na stolnem koru niso mogli več zadovoljiti s krhkimi deškimi glasovi. Ostane pa vprašanje, če gre tu za tiste pevce, ki jih je vsaj še Götzl moral vzdrževati iz lastnega letnega plačila, ali pa že za nove dodatne člane kapele, kar bi stolni pevski korpus bistveno okrepilo. O tem nam znano gradivo žal molči.

Ostane nam še beseda o stolnem organistu. Za Prandtsteyrlom izpraznjeno organistovsko mesto je mikalo več kandidatov, med njimi celo »marsikatero zelo znamenite osebe iz Maribora in Celja«. Toda ker so zahtevali povišanje vsote, dotlej namenjene temu stolniškemu glasbeniku, ni kapitulju, obvezanemu, da preišljeno in učinkovito izrablja zaupani Herbersteinov fond, preostalo drugega kot, da za organista najame skromnejšega domačina.⁸⁴ To je bil Ignac Fortunat Skubic (Scubiz, Skubiz) iz Kamnika, ki je v stolnici igral od nastavitve leta 1722

⁸⁰ KAL, kap. seje 1707—1725, str. 482.

⁸¹ Za leta 1726—1732 zvezka z zapisniki kapiteljskih sej žal ni, zato pa se je mogoče nasloniti na večkrat omenjene kapiteljske pobotnice, ki so ohranjene kontinuirano.

⁸² KAL, kap. seje 1733—1762, fol. 41 v; tudi tu je med 1746 in 1754 praznina.

⁸³ Vse po cit. kap. sejah. — Zopet moramo omeniti, da V. Steska v članku **Organisti pri ljubljanski stolnici**, CG LXIII (1940), ni razločeval med posameznimi glasbeniškimi funkcijami in je vse v tej zvezi znane ljudi jemal kot organiste. Tako je tudi D. Cvetko, **Zgodovina I**, str. 307, naslanjajoč se na Stesko, domneval, da je kot prej »tudi zdaj imela ljubljanska stolnica po več organistov hkrati«. Poleg tega je tu pri obeh mnogo drugih netočnosti, od katerih naj opozorimo le na napačno branje Hussovega imena (»Knez«).

⁸⁴ »Post obitum Nostri Organistae varii se insinuant pro hoc officio, et quidem non nulla subiecta praeclara Marpurgio et Cillea, sed quia petunt sibi meliorari stipendium, nosque id praestare hic et nunc non volentis, donec fundatio defuncti Principis Francisci Caroli à Caunitz et ligatum Ecclesiae relictum decem millium florenorum, effective solvatur et fundatio suum effectum fortiatur.« (KAL, kap. seje 1707—1725, str. 451 f; omemba škofa Kauniza je tu, če gre za isto volilo, očitna pomota, saj se tudi na organistovskih pobotnicah omenja le Herbersteinov fond.)

do smrti leta 1732. Nasledil ga je njegov sin Jožef Frančišek Skubic. Ko pa se je ta leta 1737 prostovoljno odpovedal organistovskemu stolčku, so za njegovega naslednika določili duhovnika Janeza Nahodca (Nachodez, Nahodez), bivšega jezuitskega gojenca in prvega seminarskega organista.⁸⁵ Užival pa ga ni dolgo, saj so ga že februarja leta 1740 pokopali. Ob tej priložnosti so se za novega organista javili Andrej Maly, tedaj duhovni pomočnik v Kamniku, Anton Gašper Linhart in Janez Jožef Müller;⁸⁶ tudi Maly in Linhart sta bila nekdanj organista ljubljanskega jezuitskega kolegija, kar razkriva — kot smo ob drugi priložnosti zapisali — kako je bilo v Rogacijanovem in Donacijanovem seminarju mogoče ustvariti kontinuiteto glasbeniške kariere tam izšolanih ljudi, četudi so bili formalno namenjeni duhovniškemu poklicu. Kapitelj je tedaj za stolnega organista izbral Müllerja, a ta se je že čez leto dni premislil in tako je eden od obeh jezuitskih absolventov, Anton Linhart, vendar sedel za stolniške orgle. Tu je igral do smrti leta 1758.⁸⁷ Sledil mu je Jožef Simonetti.

⁸⁵ Ib., fol. 112.

⁸⁶ Ib., fol. 139 v. To je bil tisti Müller iz Olomouca, ki je postal leta 1747 in zopet leta 1754 organist v tržaški stolnici. Gl. G. Radole, *La Civica Cappella . . .*, str. 34, oz. 90.

⁸⁷ V vrsti stolnih organistov tega časa, ki jih prinašajo avtorjevi Tokovi, str. 50, je navedena napačna letnica Skubčeve resignacije oziroma Nahodčeve nastavitve (1739). — Za v tej zvezi cit. Steskov članek in ustrezno mesto v Cvetkovi *Zgodovini I* gl. zgoraj op. 83. Tako se tu pomotoma kot organisti imenujejo Pregelj (Pregl), Janez Krstnik Vilfan (Wilfan), Tušek, Knez (tj. Huss) in Goričar, Mrcina pa kot ludimagister. Napačno brani sta imeni Jožefa Franca Skubica (»Šubic«) in Jožefa Vehovca (»Vehovar«).

VI. Skladatelji in skladateljsko ustvarjanje visokega baroka

Četudi se mestom na slovenskem zahodnem obrobju ni več posrečilo, da bi v svoje glasbeno življenje pritegnila tako močno glasbeniško osebnost, kot je bil Gabriello Puliti, se v nadaljevanju 17. stoletja vendar ponašajo z razmeroma kontinuirano kompozicijsko ustvarjalnostjo, kakršno v slovenskem zaledju pogrešamo. Še v Pulitijev čas sodi Claudio Cocchi iz Genove, ki je v letih 1627 do 1630 služil za vodjo kapele v tržaški stolnici sv. Justa. V tem času je izdal zbirko peteroglasnih koncertantnih maš (*Messe a cinque voci col Basso per l'Organo*, Benetke 1627); druga dva njegova ohranjena tiska sta nastala, ko je bil mojster pri kardinalu Dietrichsteinu v Olomoucu (*Armonici Concentus quinis cum Organo vocibus stilo moderno*, Benetke 1626) in v S. Francescu v Milanu (*Ghirlanda Sacra de'Salmi contertati a quattro*, Milano 1632).¹ Medtem ko je bil Cocchi v Trstu tujec, mu je dobro desetletje kasneje na istem mestu sledil domačin, Martino Naimon. Ta predstavlja skupaj z Matejem Melisso iz Gorice in Antoniom Tarsio iz Kopra tisto domačo trojico, ki zastopa skladateljsko ustvarjanje zrelega 17. in zgodnjega 18. stoletja na slovenskem zahodu.

Martino Naimon se je rodil v Trstu okoli leta 1610.² V stolnici je verjetno pel že kot deček, v redno razmerje s stolno kapelo pa je stopil leta 1632, torej pod Gabriellom Pulitijem. Ko se je Puliti leta 1638 odpovedal organistovskemu mestu, so se za njegovo nasledstvo potegovali trije kandidati: dotedanji kapelnik Domenico Seraglio, nam že iz ljubljanskega jezuitskega kolegija znani Leonard Gobbi ter Martino Naimon. Tržaški Veliki svet, ki je skrbel za osebne zadeve stolne glasbene kapele, se je ob tem odločil za salomonsko rešitev: gotovo najbolj večjemu Seragliu je podelil organistovski stolček, obema drugima prsilcema pa je namenil mesto stolnega kapelnika, s tem da so kapelniško plačilo razdelili na dve polovici. Leta 1641 se je Domenico Seraglio umaknil iz stolnice in tedaj je Leonard Gobbi, muzik s sposobnostmi in prakso, sedel za stolne orgle in kapelniško mesto v celoti prepustil Naimonu. A novemu stolnemu kapelniku ni bilo usojeno, da bi razvil daljšo glasbeniško in skladateljsko kariero, zakaj ob koncu leta 1642 ali v začetku naslednjega ga je vzela smrt. — Ne za Seraglia ne za Gobbi ni znano, da bi tudi ustvarjala ali celo v tisku izdajala kompozicijska dela, a Naimon se je zapisal v glasbeno zgodovino s svojim prvim in zaradi pre zgodnje smrti tudi zadnjim opusom. To so *Messe a cinque voci concertate col basso per l'organo* (Benetke 1642), ki jih je skladatelj posvetil tržaški občini in njenemu kapitanu Janezu Juriju baronu Herbersteinu. Zbirka vsebuje troje mašnih kompozicij, katerih prva je zasnovana za izmenjajoče se soliste in zbor (»messa a cinque con ripieni«), drugi dve pa sta »del secondo tono« oziroma »del ottavo tono« in torej zgrajeni na cerkvenem tonskem načinu. Tisk se je žal ohranil v nepopolnem stanju — manjkata namreč alt in bas — a se tudi iz preostalih glasov vidi, da gre za skladateljev prvenec. Kljub posameznim privlačnim mestom izzveneva delo šolsko, predvsem pa mu manjka tiste muzikalne napetosti, ki bi jo lahko upravičeno pričakovali od koncertantno nastavljenega glasbe.³

Letnice delovanja vežejo Naimona na mejo med zgodnjim in visokim barokom, ne da bi se to seveda razodevalo tudi v njegovem opusu, še preveč naslonjenem na akademsko renesančno izročilo. Medtem pa se Matej Melissa vsaj po zunanjih časovnih okvirih že vključuje v novi čas. Podatki o njegovem življenju in glasbeniškem delovanju so nam trenutno sila skromni. Z naslovov njegovih

¹ G. Radole, *Musicisti a Trieste sul finire del Cinquecento e nei primi del Seicento*, Archeografo Triestino LXXI, Ser. IV, Vol. XXII (1959), str. 133—166 (157 ff), in isti, *La Civica Cappella di San Giusto in Trieste*, Trst 1970, str. 21.

² Zanj gl. G. Radole, *Martino Naimon Maestro di Cappella a S. Giusto*, Archeografo Triestino, Ser. IV, Vol. XXV—XXVI (1963—1964), str. 27—36, pa istega *La Civica Cappella*, str. 22—25.

³ Prvi del Sanctusa iz »messe a cinque con ripieni« prinaša z rekonstruiranim altom in basom G. Radole, *Martino Naimon*, str. 33—35.

dveh ohranjenih tiskov lahko povzamemo, da je bil leta 1652 organist v goriškem jezuitskem kolegiju, leta 1665 pa »Maestro di Cappella« v tamkajšnji stolnici; kot glasbenik se je po vsej priliki vsaj za poldrugo desetletje povezal z Gorico.⁴ Melissovi prvi omenjeni tisk ima naslov *Salmi concertati a 2. 3. 4. 5. voci di Mattheo Melissa Organista del Venerando Colegio [!] della Campagna di Giesu in Goritia* (Benetke 1652). Skladatelj ga je posvetil regentu werdenberškega seminarja p. Dominiku Baselliju (»al molto Rev. P. Domenico Baselli della medema Compagnia Regente de Seminario Werdenbergico Meritissimo«), delo samo pa zaznamoval kot »Opera Quinta. Libro Primo«. Bil je to torej že njegov peti opus, ki naj bi mu po skladateljevih načrtih sledila vsaj še ena knjiga enake vsebine; če se je to zgodilo, ne vemo. Zbirka vsebuje pet psalmov, od katerih je eden peteroglasen (*Dixit Dominus*), trije dvoglasni (*Confitebor tibi Domine*, *Beatus vir* in *Laudate pueri Dominum*) in en trogласen (*Laudate Dominum omnes gentes*). Sledita še peteroglasen *Magnifikat* in četveroglasna *Salve Regina*. Delo so po temtakaem uporabljali za Marijine večernice. Žal pa ni popolno dočakalo našega časa. Manjkata zvezka s prvim sopranom in basom (ohranili so se drugi sopran, prvi tenor ali alt, drugi tenor in orgle),⁵ tako da je rekonstrukcija posameznih skladb le deloma mogoča. Lahko pa si zato privoščimo nekaj sodbe o splošnih slogovnih okvirih, v katerih se zbirka giblje.

Pregled posameznih glasov pokaže, da se je skladatelj v prvi vrsti ravnal po psalmodičnem karakterju zvrsti, ki ji je zbirko posvetil. Skozi vse delo se čuti dikcijsko poudarjena recitacija, ki doživi višek v homofonih zbornskih mestih obeh peteroglasnih skladb (*Dixit Dominus* in *Magnifikat*). Skladatelj pa jo zna učinkovito izmenjavati z melodično bolj poudarjenimi, pevsko celo virtuoznimi koncertantnimi pasusi. Trogласni in dvoglasni psalmi so namenjeni solistom, kar je pričakovati že zaradi sestave glasov (sopran-bas, tenor-tenor, sopran-sopran in sopran-sopran-bas), koncertantno pa sta zasnovani tudi obe peteroglasni kompoziciji, v katerih se tutti prepletajo s soli. Zanimiva in času ustrezna je raba ostanatnih melodij v basu. Dva celotna psalma, *Beatus vir* in *Laudate pueri*, sta zgrajena nad kratko melodično frazo, ki se nenehno ponavlja v orgelskem basu (gl. prim. 7 a in 7 b), oba zgornja glasova pa variirata uvodno melodično frazo, drobeč jo z virtuoznimi prehodi in zgoščujoč jo v polifonskem prepletanju.

7a *Beatus vir*; bas *Salmi concertati*

7b *Laudate pueri*; bas *Salmi concertati*

Opraviti imamo z visokobaročnim kompozicijskim načelom *chaconne* oziroma *passacaglie*, ki se je sicer krepkeje uveljavil v posvetni instrumentalni glasbi. Ostanatni bas se v tej zbirki pojavlja tudi drugod, vendar le kot posamezen del celote (tako *Gloria* v psalmu *Dixit Dominus*) in je vseskozi izpisan; v obeh zgornjih primerih je bas namreč notiran le enkrat, organistu pa velja navodilo »Sopra queste note si canta il Salmo«. Druga pomembnejša zanimivost je uporaba instrumentov. V zadnji kompoziciji, četveroglasni *Salve Regina*, sta vokalu dodani dve violini, ki imata skupaj z orglami uvodno »Sonato« (v izvorniku: »Sonata à due Violini avanti la *Salve Regina*«). Gre kajpak za kratek, nečlenjen instrumentalni stavek, ki se v toku kompozicije večkrat ponovi in tako razkriva funkcijo ritornella, vrinjenega med vokalne stavke. Pripomniti moramo, da je drugi, v

⁴ Skladatelja omenjata I. Trinko, *Jacopo Tomadini e la Musica Sacra in Friuli*, Videm 1908, str. 15, P. Pezzè, *La Vita musicale religiosa in Friuli*, separat iz *Avanti col Brun*, Videm 1956—1960, zv. XXVII (1960). Prim. še I. Lovato, *I Gesuiti a Gorizia (1615—1773)*, Studi Goriziani XXV—XXVI (1959). Povsod tu so znani le njegovi *Salmi concertati*.

⁵ Tisk se sedaj hrani v Univerzitetni knjižnici v Wrocławu, Mus. 483.

tenorskem zvezku ohranjeni violinski part (prvi je bil brčkone v prvem sopranskem zvezku) mestoma zelo zahteven. Končno nam o visokobaročni usmeritvi skladatelja govore še sekundarne oznake v glasovih. Melissa se poslužuje dinamičnih (*forte*, *piano*) in agogičnih označb (*allegro*, enkrat tudi *presto*), za omejeno sonato, ki teži k sodobnemu e-molu, pa je celo predpisan »*affettuoso*«.

8. *Salve Regina: Sonata a ffelhuoso* *Salmi concertati*

Drugo znano delo Mateja Melisse je *Missa e Salmi brevi & ariosi con le Litanie della B. Vergine à 3. voci concertati* [!] & *altri Salmetti nel fine à voce sola con violini* (Benetke 1665). Za posvetilo si je skladatelj to pot izbral novoizvoljenega ljubljanskega škofa Jožefa Rabatto (»all Ecc[el]en[za] di Monsig[no]r Vesovo da Rabatta Principe di Lubiana«). Da si je izbral prav njega, nas ne preseneča. Mož izvira iz znane primorske plemiške rodbine, pri kateri je naš skladatelj — tako vsaj po besedah v posvetilu — našel vso naklonjenost in podporo, novemu ljubljanskemu škofu pa se je moral celo določno zahvaliti, ker mu je bil pomagal priti na mesto goriškega stolnega kapelnika. V nadaljevanju posvetila skladatelj z zanimivimi primerjavami aludira na uspešno diplomatsko misijo, ki jo je Rabatta opravil na cesarskem dvoru, spominjajoč na skladnost »nebeške harmonije« s harmonijo v svetu politike.⁶ — Usoda je bila temu tisku žal še manj naklonjena kot prejšnjemu. Od verjetno štirih glasovnih zvezkov se je ohranil le drugi sopran.⁷ Iz njega moremo povzeti, da je zbirka vsebovala eno mašo, osem psalmov, magnifikat in litanije in na koncu tri psalme za solistični glas — brčkone delno za sopran in delno za tenor — in dve violini, ki jih napoveduje že naslov tiska. Od teh zadnjih kompozicij prinaša ohranjeni glasovni zvezek dvakrat prvo violino (v tem primeru je bil solistični glas nedvomno prvi sopran) in enkrat drugo. Za mašo je zgovorno, da vsebuje le prve tri stavke, *Kyrie*, *Glorio* in *Credo*, kar spričo ustaljenega visokobaročnega tipa koncertantne maše ni nič posebnega. Drugače pa nam to, kar imamo v rokah, bistveno ne razširja slogovne podobe skladateljevega ustvarjanja. Zopet gre za visokobaročno koncertantno glasbo, ki sloni na prepletanju recitativno odločnih mest z melodično in tudi virtuozno poudarjenimi mesti. Skladbe so opremljene z agogičnimi in dinamičnimi označbami (to pot predpisuje Melissa tudi *adagio*), muzikalno izdiferencirane, violinski part je napisan idiomatično instrumentu in tudi sedaj zahtevno. V prvem psalmu (*Confitebor tibi Domine*) ima violina na osrednjem mestu predpisano celo »*adagio tremolo*«; raba instrumenta se torej že jasno odmika od zgodnjebaročne prakse, v kateri violina kljub svojemu pomenu še ni dobila svojim možnostim ustrezne instrumentalne idiomatike.

Delo Mateja Melisse razodeva, da je slovensko zahodno obrobje v glasbenem ustvarjanju po sredi 17. stoletja že zajel visoki barok. Ne moremo veliko zgrešiti, če to dejstvo pripišemo razvoju severnoitalijanske glasbe po nastopu prve visokobaročne generacije in njenemu vplivu na vzhod. V glasbenem arhivu koprške

⁶ »Mà se le Corti hanno ancor'esse la lor'Armonia che si maravigliosamente risulta da quelle regolatissime Intelgenze, dalle qualli vien' animato il cielo Politico, non dovrà riuscir grave à V. Ecc: se appunto dall'Armonia Politica, della qualle si dimostrò Ella così infallibile Direttore nella Corte cesarea, vien' hora da me supplicata à benignamente raccogliere questa mia Sacra principalmente riflettendo, che'l Sole, di cui V. E. come Prencipe, rappresenta la vera Imagine, dal concorde suono delle sfere Celesti non isdegna di rivolgere il guardo alle dissonanze di questo Mondo Elementale.« Za podrobnosti o Rabattovi vlogi na cesarskem dvoru, kjer je bil »Hofmeister« nadvojvode Karla Jožefa, in njegovi nepričakovani nastavitvi za ljubljanskega škofa gl. Slovenski biografski leksikon, X (1969), str. 1—2.

⁷ Zopet v Univerzitetni knjižnici v Wrocławu, Mus. 484.

stolnice se je iz tega časa ohranilo nekaj tiskanih muzikalij, ki to zgovorno dokazujejo. Med drugim nastopajo tu tudi Gasparo Casati (1654), Andrea Matthioli (1639), Giovanni Rovetta (1642), Carlo Grossi (1658), in v tej zvezi najpomembnejša Giovanni Legrenzi, prvi organist v S. Maria Maggiore v Bergamu (*Concerti musicali*, Benetke 1654, *Harmonia d'Affetti devoti*, Benetke 1655) ter Giovanni Antonio Rigatti (*Motetti a voce sola, Libro secondo*, Benetke 1647, *Messe e Salmi*, Benetke 1640).⁸ Rano umrlemu Rigattiju, sicer odličnemu beneškemu glasbeniku in skladatelju (1615—1649), gre zasluga, da je s svojo dveletno navzočnostjo v Vidmu v Furlaniji (med 1635 in 1637) osebno prispeval k razširjanju sodobne beneške glasbe v ta konec Italije. Še več se je v Kopru ohranilo muzikalij v prepisih, ki segajo od srede 17. stoletja globoko v 19. stoletje; iz časa, ki nas tu zanima, je največ del Antonia Rigattija in pa mlajšega Giovannija Bassanija, ki je v glasbenem arhivu zastopan tudi s tiskom (*Messe concertate à 4 e 5 voci, con Violini e Ripieni*, Bologna 1698). Tu se najdejo še Legrenzi, Orazio Tarditi (tudi s tiskom iz leta 1647), Casati, Maurizio Cazzati in še drugi beneški in severnoitalijanski skladatelji visokega baroka. Večino teh kompozicij je prepisal Antonio Tarsia, prizadeven stolni organist in skladatelj, v čigar znamenju je preteklo šest desetletij glasbenega življenja v koprski stolnici.

Antonio Tarsia izvira iz stare, v Kopru že v 13. stoletju naseljene plemiške družine.⁹ Rodil se je leta 1643 (koprške rojstne knjige beležijo njegov krst 28. julija) očetu Fabriziju in materi Bianchi. Že petnajstleten in šestnajstleten je pel v koprski stolnici skupaj z mladimi menihi iz minoritskega samostana, komaj devetnajstleten pa je 18. maja 1662 sklenil pogodbo o nastavitvi za stolnega organista. Ko je pogodba po preteku dveh let nehala veljati, so stolniški oskrbniki z naklonjenostjo ocenili njegovo delo. Pogodbo so obnovili, in tedaj se je Tarsia še obvezal, da bo poleg rednega orgljanja na splošno sodeloval v stolniški glasbi ter poučeval dvoje mladeničev v glasbenih veščinah.¹⁰ Pogodbo so mu še večkrat obnovili, dokler se jim tudi to ni zdelo več potrebno. Pozneje so v stolnici postavili še posebnega kapelnika (med leti 1665 in 1672 je bil to Alvise Latisani), ki je organista razbremenil v poučevanju mladine (Latisaniju so naložili kar štiri mlade pevce) in mu tako omogočili polno udejstvovanje v osnovnem glasbeniškem poklicu. Tarsia je bil vsekakor človek, kakršnega so si v stolnici mogli le želeli: ne tako nadpovprečno sposoben in ambiciozen, da bi drugod iskal boljših delovnih razmer, zato zvest domačemu mestu, vendar tudi dovolj zavzet za opravljanje nalog in celo s tolikšnim ustvarjalskim duhom, da je glasbeni repertorij stolnice obogatil z izvirnimi lastnimi skladbami. Na mestu stolnega organista je vztrajal do visoke starosti: v stolniških računskih knjigah ga zadnjič srečamo leta 1710, njegove zadnje kompozicije pa nosijo letnico 1718. Umril je 20. oktobra 1722 in stolnici zapustil bogato dediščino lastnih in tujih skladb,¹¹ katerih del se je, kot smo videli, ohranil vse do danes.

Vse znane in dostopne Tarsijeve kompozicije so se ohranile v glasbenem arhivu koprške stolnice v partiturah in glasovih, v skladateljevem rokopisu; bržkone jih ni nikoli objavil v tisku. Večinoma so datirane, in ker zajemajo kar obsežen časovni razpon štiridesetih let, nam dajejo zanesljiv vpogled v njegovo razvojno pot. Skoraj brez izjeme gre, tako kot pri drugih omenjenih primorskih skladateljih, za glasbo, namenjeno neposredni liturgični rabi: mašni stavki, psalmi,

⁸ Te in druge koprške tiske časa popisuje G. Radole, *Musica e musicisti in Istria nel Cinque e Seicento*, Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria, N. S., Vol. XIII (1965), str. 147—214 (198 ff).

⁹ Prva znana omemba A. Alisi, *Il Duomo di Capodistria*, Rim 1932, str. 54. Dalje gl. še G. Radole, art. cit., str. 195, nadebno pa J. Höfler, *Glasbeniki koprške stolnice v 17. in 18. stoletju*, Kronika XVI (1968), str. 140—144 (142 f).

¹⁰ Škofijski arhiv v Kopru, računske knjige, 18. maja 1664. Za to in za druge podatke gl. J. Höfler, *ib.*

¹¹ Še leta 1726 je dobil mizar Marko Matjašič plačilo za popravilo omare, kjer so bile shranjene Tarsijeve note, »per salvar carte di Musica lasciate dal Sr. Antonio Tarsia«. J. Höfler, *ib.*

antifone in rezponzoriji, pa še dva moteta.¹² Tarsijeva najstarejša ohranjena dela datirajo iz osemdesetih let 17. stoletja. To sta troglasna psalma *Beatus vir* in *Confitebor tibi* (oboje iz leta 1680), pa še dvoglasna antifona *Salve Regina*, solistična moteta *De profundis tenebrarum* in *Sonate tube* (tako kot *Salve Regina* iz leta 1687) ter četverglasna *Beatus vir* (1688) in *Magnifikat* (1688). Kar nas v primerjavi z dosedaj obravnavanimi kompozicijskimi deli najprej pritegne, je dejstvo, da je skladatelj instrumentarij (v našem primeru dvoje violin) obravnaval kot neizogibno dopolnilo vokalni in ne kot nekaj le slovesnejšim priložnostnim primernega: vse omenjene skladbe so napisane za pevce, dvoje violin in orgle s še enim basovskim godalnim instrumentom kot bassom continuo. Od tiskov Mateja Melisse do Tarsijevih začetnih del sta pretekli že dve desetletji, tako da ne moremo Tarsijeve skladateljske poteze jemati kot nekaj presenetljivega. Tudi v zunanji formi in v strukturi glasbenega stavka se skladatelj kaže kot pravi otrok visokega baroka: vokalni concertato je polno razvit in izrazit, instrumente uporablja v smislu ritornella, načeloma jih ne povezuje z vokalom. Ker muzikalne tematike še ne more razvijati na pozno-baročni način in se raje zadovoljuje s pregnantnim, a tudi kratkim nastavljanjem melodičnih misli, se njegove skladbe razodevajo navzven kot slikovit preplet kratkosapnih vokalnih in instrumentalnih delcev. Tudi Tarsia razlikuje med bolj akordičnim, dikcijsko poudarjenim slogom »ripienov« in koncertantno virtuozno razvitim petjem solistov; s tega vidika je zanimiv zlasti pevsko zahtevni motet *Sonate tube* (»Zazvenite trobente«), v melodiki zasledujoč zvočne predstave besedila, medtem ko druga skladba te vrste, *De profundis tenebrarum*, razvija bolj lirične melodične vrednote.¹³

Iz devetdesetih let datira le ena skladba, *Regina coeli* za solo alt z dvema violinama (1697), muzikalno občuteno in mestoma virtuozno napisano delo, ki uporablja instrumentalne vložke že bolj koherentno s pevskim glasom in njegovim melodičnim zakladom.¹⁴ To in pa opaznejši čut za daljše in tehtnejše razvijanje glasbenega stavka sta lastnosti, ki ju je Tarsia pridobil v primerjavi s kompozicijami iz osemdesetih let in ki doživita višek v treh poznih mašnih stavkih, v *Credu* in *Glorii* iz leta 1714 in *Glorii* iz leta 1717.¹⁵ To so dela za zbor, soliste, dve violini in basso continuo, ki kažejo skladatelja v najboljši luči. Ne moremo jih še zaznamovati kot pozno-baročna, saj jim manjkata ravno za pozni barok karakteristični plastičnost forme in dinamičnost muzikalnega poteka, a se v njih visokobaročni concertato vendar umika bolj kontrapunktično in zato tudi muzikalno bolj globoko zasnovanemu glasbenemu tkivu. — Vprašanje, koliko je v Tarsijevih starostnih delih poznega baroka, je tu povsem na mestu. V sedemdesetih in osemdesetih letih 17. stoletja rojena prva generacija italijanskega poznega baroka, ki jo med drugim zastopajo zlasti Alessandro Scarlatti, Arcangelo Corelli in Antonio Vivaldi, je ob prelomu stoletja že dala prve sadove. Teh komponistov v koprski glasbeni zapuščini ne najdemo, pozornost pa vzbuja kopica anonimnih solističnih motetov, ki jih je moral prepisati Tarsia sam v času okoli 1705—1710 in ki razkrivajo nedvomne črte poznega baroka. Skladatelj se je torej prejkone seznanjal z novostmi na torišču glasbenega ustvarjanja, ni se jim pa mogel popolnoma ukloniti in prepustiti; pravimo popolnoma, zakaj v nekaterih najpoznejših skladbah za pevce in basso continuo je vendarle storil plah korak dalje. Dve *Salve Regina* za solo sopran iz leta 1712 (napoveduje ju ravno tako solistična *Salve Regina* iz leta 1707) sta zasnovani v smislu pozno-baročne solistične kantate, četudi seveda le v skromnih mejah liturgičnega besedila. Pevsko sta izdiferencirani, tj. ali v smeri recitativa ali v smeri arije, in to se na zunaj

¹² Popis ohranjenih Tarsijevih skladb prinaša piščev članek Antonio Tarsia — nekoliko dopuna povodom njegove kompozitorske ostavštine, *Zvuk* 115—116 (1971), str. 305—315 (314 f). Za analizo gl. poleg tega članka še J. Höfler, *Motetske kompozicije Antonia Tarsie*, *Zvuk* 83 (1968), str. 163—168.

¹³ Odlomka iz psalma *Beatus vir* a 3 (1680) v obeh piščevih člankih, str. 165 oz. 311.

¹⁴ Odlomek v *Zvuku* 83 (1968), str. 312.

¹⁵ Odlomek iz *Glorie* 1714 in *Glorie* 1717 *ib.*, str. 307 in 308.

izraža v značilni četverodelnosti kompozicije s sosledjem recitativ-arija-recitativ-arija, čeravno to v partituri ni izrecno zapisano. Arijske dele odlikuje vsečna melodika, basso continuo je postal gladkejši in pridobil za pozni barok karakteristično motoričnost. Takšne slogovne lastnosti kažeta še Tarsijeva naj-poznejša, dvoglasna psalma *Confitebor tibi Domine* in *In exitu Israel*, oba iz leta 1718 in prav tako brez violinskega deleža; včlenjevanje instrumentala v tako spremenjeno strukturo glasbenega stavka je skladatelju verjetno še vedno pome-nilo pretrd oreh. Med drugimi skladbami teh let kaže omeniti še troglasna psalma *Laudate pueri Dominum* in *Nisi Dominus* (oboje iz leta 1711) ter troje uglasbitev Markovega rezponzorija *Si queris miracula* (1715), vse tudi z violinami.

Antonia Tarsio lahko brez pridržkov ocenimo za dostojnega in v mejah razmer gotovo dobrega in uspešnega skladatelja, ki je pokazal vse možnosti in nemožnosti glasbenega ustvarjanja v okolju, ki je bilo kljub italijanskemu sosledstvu nekoliko odmaknjeno od glavnega razvojnega dogajanja. Glasbenopustvarjalne zmožnosti v koprski stolnici niso bile zadostne, da bi lahko razvil vso širino visokobaročnega vokalno-instrumentalnega pisanja, in so ga zadrževale na izrazito porabniški ravni. Vendar je med njegovo zapuščinno slabih trideset skladb nemalo takšnih, ki nas še vedno lahko pritegnejo z dobršno mero kompozicijske veščine pa tudi muzikalnosti in svežine.

Zrelo 17. stoletje nam za slovensko zaledje žal ne daje kakšnega tako pomembnega dokumenta, kot je bil *Inventarium librorum musicalium* ljubljanske stolnice iz leta 1620. Ob vprašanju, koliko jih je bilo in kakšni so bili vzgibi za slogovno usmeritev glasbenega poustvarjanja, ostajamo praktično praznih rok. Neposrednega notnega gradiva nimamo več; kar zadeva glasbeno kapelo ljubljanske stolnice, si lahko mislimo, da je bil notni arhiv bolj kot prej prepuščen posameznim organistom in pevovodjem in zato tudi bolj v nevarnosti, da se po odhodu ali po smrti posameznih stolniških glasbenikov izgubi. Dragoceni bi bili kranski plemiški arhivi, zlasti turjaški, ki je gotovo vseboval tudi muzikalije,¹⁶ so se pa izgubili ali pa nam vsaj niso dostopni. Drobno in tudi ne dovolj povedno zanimivost nam v tej smeri ponuja zgodovina ljubljanskega knjigotržstva. Tiskarnar Janez Krstnik Mayr, ki se je naselil v Ljubljani okrog leta 1677 ali 1678, je dobil med drugim tudi pravico trgovanja s knjigami, kar je mož manifestativno pokazal ob ljubljanskem jesenskem sejmu leta 1678. Ob tej priložnosti je natisnil katalog knjig, ki so se dale kupiti v njegovi knjigarni, in zadnji razdelek tega kataloga prav na zadnji strani knjižice je posvečen muzikalijam.¹⁷ Tu zapisanih enot je malo, vsega skupaj osemnajst, in povečini gre za splošnejši leksiki neznane skladatelje, vendar je med njimi dvoje, troje zgovornejših imen. Preseneča nas predvsem Johann Rosenmüller (ok. 1620—1684) z zbirkami *Paduanen*, *Alemanen*, *Couranten*, *Balletten*, *Sarabanden* za tri instrumente z bassom continuo (Leipzig 1645; v katalogu stojijo na prvem mestu »Sinfonie« namesto padovan, a gre

¹⁶ Tako je knežja auersperška knjižnica imela vsaj zbirko *Primavera di Vaghi Fiori Musicali* Francesca Boccelle (Ancona 1653), ki nam jo popisuje E. Vogel, *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens*, Berlin 1892, II, str. 579 (»Fürstlich Auersperg'sches Archiv — Laibach«; popolnejši naslov tiska se tu glasi: »Primavera di Vaghi Fiori Musicali [overo] Canzonette ad una, due e tre voci, con diverse Corrente, Sarabande e Balletti alla Francese«).

¹⁷ *Catalogus librorum qui nundinis labacensibus autumnalibus in officina libraria Joannis Baptiste Mayr, venales prostant. Anno M.DC.LXXVIII* (po faksimilu Mladinske knjige, Ljubljana 1966). Muzikalije (Libri Musici) so zapisane na naslednji način (zaporedne številke so avtorjeve): (1) Arnoldi Missarum quaternio, (2) Banwart Missae, (3) Brunners deutsch Marianische Lieder, (4) Falsibordones Romani, (5) Furchheimbs Musicalische Taffel Bedienung mit 5. Instrumenten, (6) Knüpfers lustige Madrigalien, (7) Molitor Mensa Musicalis, (8, istega) Fasciculus Musicalis, (9) Nicolai zwölf Sonaten, (10) Rosenmüllers Studenten Music, (11, istega) Sinfonie, Alemande, Correnti, Baleti & Sarabande, (12) Satzel Epicinium, (13) Schefferi Missae concertatae duabus & tribus vocibus, (14) Spiridionis Musica Romana, (15, istega) Theoliturgica mira suavitate repleta, styloque Romano elaborata, (16) Spolia Aegypti Musica, (17) Stadlmayr Antiphonae Vespertinae, (18) Vignali Sacri concentus à 2.3.4. & uno ab 8. vocibus.

nedvomno za isti tisk) in znamenito *Studentenmusic* za tri in pet viol (Leipzig 1654), izrazit in pomemben srednjenemški skladatelj instrumentalne glasbe. V isti zvrsti mu sledita Johann Wilhelm Furchheim (*Musicalische Tafel-Bedienung*, 1674) in Johann Michael Nicolai (*Erster Theil instr. Sachen*, 1675, zbirka dvanajstih sonat za dve violini z basom). Med bolj znanimi skladatelji s cerkveno glasbo so tu Jakob Banwart (ena od obeh mašnih zbirk iz 1649 ali 1657), Christoph Sätzl, Johann Wilhelm Schäffer (*Missae concertatae duabus et tribus vocibus ubique instrumento*, Ulm 1676) in stari Johann Stadlmayr (*Antiphonae vespertinae*, Innsbruck 1636).¹⁸

Mayrov katalog nas torej preseneča s sorazmerno aktualnostjo ponujenih muzikalij in z njihovo odločno usmerjenostjo na nemški sever, saj se večina navedenih skladateljev giblje med južno in srednjo Nemčijo. Stilna podoba tega izbora je v primerjavi z repertorijem, ki ga ima stari inventarij ljubljanskega stolnega kora ali ga iz druge polovice stoletja, torej iz Mayrovega časa, kaže glasbeni arhiv koprskе stolnice, tako drugačen, da se lahko vprašamo, če odraža dejansko stanje v glasbeni reprodukciji na osrednjem Slovenskem. Če si zamislimo samo osebnost škofa Jožefa Rabatto, ki mu je Matej Melissa posvetil svojo izrazito italijansko usmerjeno delo iz leta 1665, ali tudi osamljeni italijanski tisk iz nekdanjega turjaškega arhiva¹⁹ — tu Turjaški, kot bomo videli v naslednjem poglavju, gotovo niso bili izjema med kranjskim plemstvom —, potem se zdi, da nam Mayrov katalog v tem vprašanju ne more pomeniti odločilnega merila.²⁰ Takšnega zeva med Italijo in osrednjo Slovenijo ni moglo biti. Toda ker vemo, da je Mayr ravno takrat prišel iz Salzburga v Ljubljano, si lahko tudi njegov fond muzikalij razlagamo tako, da ga je prav ob tej priložnosti z drugimi knjigami vred pripeljal s severa, ga torej uvozil. Naravno je, da se je pri tem potrudil, da bi s čim več novitetami ustregel novemu občinstvu, četudi se ni zavedal, kakšne so njegove potrebe in želje. Ne moremo pa mu odvzeti pomena, ki ga je knjigotržec utegnil imeti v razširjanju nemškega repertorija visokega baroka pri nas, tako zlasti spričo obeh odličnih in glasbenozgodovinsko važnih del Johanna Rosenmüllerja. Ob pregledu glasbenopoustvarjalne dejavnosti ljubljanske stolnice in ljubljanskega jezuitskega kolegija v zrelem 17. stoletju smo videli zavzetost in širino, ki se je gotovo povezovala z negovanjem določenega glasbenega repertorija. V primeru ljubljanske stolnice smo v dokumentih, ki so nastali ob sporu organista Janeza Fischerja z mladim pevovodjem Francem Pistorijem, zasledili omembe določene zvrsti orgelske (versetti, toccate, fuge) in instrumentalne glasbe (»symphonium« za violino z orglami, ki se verjetno nanaša na tip solistične violinske sonate z bassom continuo), za katero lahko brez zadržkov zapišemo, da se včlenjuje v slogovno strukturo časa. Ni dokaza za to, a tudi ni povsem neverjetno, da bi bil avtor takšne glasbe tudi ljubljanski organist sam; še povednejše pa je, da gre za razširitev glasbene prakse mimo tega, kar je neizogibno zahtevala glasbenoliturgična raba. Podobna poročila so nam na voljo tudi za ljubljanski jezuitski kolegij. Če odštejemo tiste oblike glasbene dejavnosti, ki jo je prinašalo delo v procesijah in v okviru kolegijskega gledališča — temu smo se že dovolj posvetili —, nam še vedno ostaja marsikateri drobec, ki govori o prav določeni vrsti

¹⁸ Druge, zgoraj neomenjene identifikacije Mayrovih muzikalij so (zaporedne številke se nanašajo na op. 17): (1) Georg Arnold, Quatuor Missae a 6 vel 9. I. pars, Bamberg 1672, (3) Adam Heinrich Brunner, Cantiones Marianae, oder teutsche marianische Lieder... mit 2—4 oder mehr Geigen, Bamberg 1670, (6) Sebastian Knüpfer, Lustige Madrigalien und Canzonetten, Leipzig 1663, (7) Fidel Molitor, Mensi musicalis quam apparatus piarum cantionum 4. voc. & 2 violin., cum 2. choro & 3 instrum. ad decorem..., op. 3, Innsbruck (1668), (14) Spiridion a Monte Carmelo, Musica romana, Bamberg 1665, (15, isti) Musica Theo-Liturgica mira suavitate repleta, styloque Romano elaborata, completens quatuor Missas, Würzburg 1668, (18) Francesco Vignali, Sacri concentus a 2.3.4. & uno ab 8. vocibus. Ad ecclesiae militantis statum stylo selectiore applicari, Überlingen 1671.

¹⁹ Gl. zgoraj, op. 16.

²⁰ Razen Innsbrucka se med kraji natisa pojavljajo le južno- in srednjenemška mesta. Zanimivo je popolno neskladje z repertoriji avstrijskih mest, zlasti s cesarskim Dunajem, ki je tedaj gostil množico italijanskih glasbenikov in skladateljev in je v tem pogledu nedvomno privlačeval tudi Ljubljano. O tem gl. v nadaljevanju.

glasbenega poustvarjanja. Poleg vokalno-instrumentalnega bogoslužja, maš, večernic, jutranjic, postnega Miserere,²¹ so v kolegiju pripravljali tudi drugačne glasbene prireditve.²² A tudi tu ne vemo, kakšen repertorij so izbirali, katerim skladateljem so dajali prednost, čeravno je več kot verjetno, da so se v tem vsaj na splošno podrejali občim smernicam, ki jih je za delo te vrste zahteval red. S homogeno organizacijo kolegijev v okviru redovne province — pri nas je to bila avstrijska provinca s sedežem na Dunaju — in s premeščanjem učiteljskih moči s kolegija na kolegij je bilo to tudi mogoče.

Z ljubljanskim jezuitskim kolegijem je povezano tudi edino znano, iz osrednje Slovenije izhajajoče skladateljsko ime zrelega 17. stoletja. Janez Krstnik Dolar (Dollar, Tollar, Tholarius itd.) se je rodil okoli leta 1620 v Kamniku.²³ Da je bil po rodu iz tega gorenjskega mesta, je izpričano po virih (njegov dunajski nekrolog ga imenuje »gente Carniolus, patriâ Lithopolitanus«, J. G. Dolničar »Carniolus Lithopolitanus«), dan njegovega rojstva pa ni znan; kamniške rojstne knjige segajo žal le do leta 1622 nazaj, a tam zasledimo tudi zakonski par Gašperja in Magdalene Dolar, ki se jima je leta 1624 rodil sin Mihael — Gašper in Magdalena bi utegnili biti tudi starša našega skladatelja. V ljubljanskem jezuitskem kolegiju je Dolar obiskoval gimnazijo, ki jo je končal leta 1639. Še iste jeseni je vstopil v jezuitski noviciat na Dunaju in se vpisal na dunajsko univerzo, kjer je najprej študiral filozofijo. Ko je sklenil filozofske študije, je leta 1642 prav tam prejel nižje redove in šel takoj, kot je bila to navada za jezuitske absolvente filozofije, s stopnjo magistra v pedagoško prakso. Kje vse se je tedaj zadrževal, ne vemo, zagotovo pa je med leti 1645 in 1647 služboval na kolegiju v Ljubljani: prvo šolsko leto je poučeval parviste, drugo sintaksiste in zadnje leto poetike. Zatem je Dolar na Dunaju nadaljeval univerzitetne študije, in sicer teologijo, ki jo je končal leta 1652. Februarja in marca istega leta so mu dali višje redove in ga posvetili v mašnika. Osem nadaljnjih let je Dolarju zopet preteklo v profesorskem službovanju po kolegijih avstrijske province in med temi je bila zopet njegova domača ustanova v Ljubljani. Leta 1656 je tu prevzel pouk retorike in vodstvo Bratovščine Marijinega vnebovzjetja, naslednje leto pa so mu zaupali prefekturo »scholarum simul et Musicae«; na Marijino vnebovzetje leta

²¹ Podatke o glasbenem vsakdanjku ljubljanskega jezuitskega kolegija vsebuje kolegijski *Diarium pro ministri*, AS, I/32 r—40 r (žal šele od leta 1651 dalje). Omemba sodelujočih instrumentalistov je lahko direktna (tako npr. za 14. maj 1654: »Sacrum [= maš] cantatum celebravit R. P. Rector excellenti Musica cum tubis campestribus per nostros seminaristas, etiam ad utraque Vesperas«), ali pa le posredna z zapisom, da so jim dali prigrizek (3. avgust 1654: »Data est collatio seminaristis, Turneris allisque ad nostrum chorum venientibus Musicis«; oboje po I/32 r).

²² Citirani *Diarium pro ministri* nam sporoča, da so pri tihih mašah večkrat peli motete; tako za praznik Tomaža Akvinskega 7. marca 1653 (»Festum S. Thomae Aquinatis celebrarunt in templo casistae, cantatis motetis sub lecto sacro P. Francisci Harrer Professoris«) in 6. marca 1668 (»... durante Sacro cantatae sunt aliquot mutetae«) ter ob skupščini Bratovščine Kristusove smrtne ure 16. decembra 1667 (»sub ultimo sacro lecto litaniae et mutetae cantatae fuerunt«). Z glasbeniki in ne z duhovniki ter srenjo péte litanije v kolegiju sicer niso bile redkost. Za cvetno nedeljo leta 1669 navaja ta diarij tudi drugo glasbenozgodovinsko zanimivost, pasijon, ki so ga izvajali muziki in ne, kot je bilo običajno, duhovniki (»Passio cantata a musicis, et nihil a sacerdotibus«); torej ne enoglasni pasijon na liturgične napeve, marveč najmanj zbarski pasijon, ki mu gre pomembno mesto v zgodovini oratorija. Druge podatke te vrste je moč najti v diariju prefekture, ib., I/31 r, mdr. zopet petje motetov za Tomaža Akvinskega, petje litanij in motetov leta 1669 po procesiji na Rožnik (»decantatae litaniae laurentanae cum una et altera motteta«); podobno še leta 1682), za Tomaža Akvinskega 7. marca 1682 pa so poleg litanij in motetov izvedli tudi sonato (»interim cantatae Litaniae cum Sonata et mutetta«; sonata je bila bržčas tistega tipa, ki jo zastopa zapuščina J. K. Dolarja).

²³ Zanj gl. D. Cvetko, *Skladatelji Gallus, Plautzius, Dolar in njihovo delo*, Ljubljana 1963, str. XVI—XIX (s pretresom dotedaj znanih virov in obstoječe literature), J. Höfler, P. Johannes Baptista Dolar (um 1620—1673) — Beiträge zu seiner Lebensgeschichte —, *Die Musikforschung* XXV (1972), str. 310—314, ter isti, *Janez Krstnik Dolar (ok. 1620—1673). Prispevek k zgodovini glasbe na Slovenskem v 17. stoletju*, *Kronika* XX (1972), str. 82—89; tudi D. Cvetko, *Die Quellen zur Biographie von J. B. Dolar*, *Geschichte der Ost- und Westkirche in ihren wechselseitigen Beziehungen (= Annales Instituti Slavici I, 3)*, Wiesbaden 1967, str. 155—159.

1657 se je tudi slovesno zaobljubil in prestopil v vrsto profesorov.²⁴ Dogodki te vrste v ljubljanskem kolegiju niso bili pogosti in so bili vredni posebne pozornosti.²⁵ Žal pa je moral Dolar po ukazu avstrijskega provinciala že januarja 1658 oditi v Passau.²⁶ Bil je po vsej verjetnosti zelo sposoben človek, ne samo v glasbeni umetnosti, marveč tudi v tistih duhovskih in organizacijskih zadevah, ki so jim v redu gotovo dajali prednost. »Po volji višjih« so ga namenili za upravljanje rezidenc, a je po intervenciji dunajske hiše profesorov, matične hiše celotne province, zaradi svojih glasbeniških sposobnosti vendar postal regens dunajskega seminarja sv. Ignacija in Pankracija in vodja glasbe v jezuitski cerkvi Am Hof na Dunaju, kjer je stala hiša profesorov. To se je zgodilo okoli leta 1661 ali 1662. Tu je skladatelj prebil enajst let, vse do smrti 13. februarja 1673, ko so v anale avstrijske jezuitske province vnesli njegov nekrolog.²⁷

Janez Krstnik Dolar je bil priznana slovenska glasbeniška in skladateljska osebnost 17. stoletja. Zanimivo je, da zanj vesta že Valvasor in Janez Gregor Dolničar, oba najpomembnejša kronista slovenske preteklosti. Valvasor, ki mu ne pozna krstnega imena, se ga spominja v dodatku k šesti knjigi svoje *Slave vojvodine Kranjske*, namenjenemu pregledu kranjskih pisateljev. Zanj je bil Dolar »odličen muzik in dober komponist«. Naslova kakšnega določenega dela ni zapisal, pač pa je omenil, da so mu na Dunaju okoli leta 1665 izdali več skladb.²⁸ Dolničar ga ima v svojem znamenitem rokopisu *Bibliotheca Labacensis publica* in o njem piše, da je bil znamenit skladatelj svoje dobe in da se je v svoji stroki tako odlikoval, da je po njem nastala velika praznina. Leta 1666 naj bi na Dunaju izdal »Drammata seu Miserere mei Deus etc.«.²⁹ S hvalo ne skopari tudi Dolarjev nekrolog v avstrijskih jezuitskih analih. Ne ustavlja se le ob njegovih osebnih krepostih — to je bilo za pripadnika jezuitskega reda že kar samo po sebi umevno —, dovolj konkreten je tudi v opisu njegovih glasbeniških veščin. Vodilno jezuitsko glasbeniško mesto je Dolar po nekrologu dobil »ob raram

²⁴ O tem poroča *Historia Collegii*, AS, 180 r, str. 310, naslednje: »P. Joannes Dolar, scholarum simul et Musicae praefectum egit, qui etiam Deiparae Assumptae festo Die post concionem ad aram Divi Ignatii Professione solenni in manus R. P. Rectoris emissa, in Professorum numerum transiit.«

²⁵ *Diarium pro ministri*, AS, I/32 r, fol. 59: »Decanus cantavit sacrum cum levitis et tubis. Fuit ordinarium offertorium, et sermonem habuit P. Sichter. Vota sua emisit in sacello S. Ignatii P. Dolar in manus P. Rectoris, ministrarunt P. Agricola et P. Harrer. Fuerunt in prandio Decanus, Mazol et unus tubicen amici P. Dolar.« »Decanus« je ljubljanski stolni dekan Janez Ludvik Schönleben, na kosilu po Dolarjevi zaobljubi je bil torej navzoč tudi neki trobentač, skladatelj prijatelj.

²⁶ Natančneje, 7. januarja, kot ima *Diarium pro ministri*, ib., fol. 61 v (»Discesit hora Pasavium P. Joannes Bapt. Dolar«). *Historia Collegii*, str. 314, pa beleži dogodek takole: »P. Joannes Bapt. a Dolar sub initium scholarum et Chori praefectus, Templi catechista et Confessarius, sed hoc paulo post a P. Provinciali Passavium evocato . . .«. Prim. tudi D. Cvetko, Gallus, Plautzius, Dolar. V navedenem diariju srečamo Dolarja še večkrat, največ v zvezi z njegovimi potovanji iz Ljubljane na deželo, v Stično, v Mekinje, Šmarje (katero?), na Dobrovo pri Ljubljani. Zanimiv pa je podatek, da je imel tudi slovenske pridige (12. febr. 1656: »Sacrum cantavit Dns. Shenleben Decanus, cum levitis, concionem lam habuerunt ordinarii, Vesperi P. Dolar Carniolicè«); za slovenske pridige so bili v kolegiju sicer zadolženi posebni patri.

²⁷ *Litterae annuae Provinciae Austriae S. J. Anni 1673*, Avstrijska nacionalna knjižnica, Dunaj, rokopisni oddelek, Cod. 12070, str. 9—10. Nekrolog, ki nam med drugim odkriva skladateljevo vlogo na Dunaju, je dobesedno objavljen v avtorjevih v op. 23 cit. člankih v *Die Musikforschung* in v *Kroniki*.

²⁸ *Die Ehre des Herzogthums Crain*, Ljubljana in Nürnberg 1689, VI, str. 359. Besedilo se v celoti glasi takole: P. N. Dolar, ein Mitgenöß der Societät Jesu und geborner Crainer, ist ein trefflicher Musicus und guter Componist gewest. Dannenhero auch von seiner Composition gar viel Stücke zu Wien ungfähr ums Jahr 1665 deß Drucks gewürdigt seynd.« Prim. tudi D. Cvetko, ib.

²⁹ Izvirnik z naslovom *Bibliotheca Labacensis publica Collegii Carolini Nobilium* v Seme-niški knjižnici v Ljubljani. Vsebinski povzetek V. Steska, *Bibliotheca Labacensis publica*, IMK X (1900), str. 134—140 in 145—174 (Dolar: str. 145). Dolničarjev tekst je takšen: »... Dolar [pike v izvirniku!]. Carniolus Lythopolitanus. Soc. Jesu. Insignis sui aevi musices compositor, quo in genere ita exceluit [!], ut magnum sui post fata reliquerit desiderium. Edidit Dramata, seu Miserere mei Deus Viennae Austriae Ann. 1666.« (Izvirnik, str. 95.)

Musices peritiam«, za cerkev Am Hof, ki je pripadala vrhovni provincijski hiši profesorov, je skomponiral mnogo »svetih himen«, tj. cerkvene glasbe, in to ne le »po izbranih načelih umetnosti«, marveč tudi »skladno s pomenom in čustveno vsebino besed«. ³⁰ Pri tem delu se je, pravi nekrolog, tako izkazal, da si je po sodbi izvedencev štel le malo enakih, zaradi česar so se ne samo domači samostani, ampak tudi samostani drugih redov, celo drugih provinc, kar trgali za njegove kompozicije. ³¹

Čeravno so bile vsakdanje naloge povprečnega jezuitskega šolnika vse prej kot humanistično ljubiteljsko ukvarjanje z »lepimi umetnostmi«, Dolarju usoda v tem pogledu ni bila nenaklonjena. Mesto, ki ga je zasedal zadnje desetletje svojega življenja, je bilo najpomembnejše glasbeniško mesto avstrijske jezujske province, združeno s kapelnikovanjem v eni najuglednejših dunajskih cerkva. V hiši profesorov na Am Hof je bilo jezuitsko gledališče z živahno in v prestolnici priznano dejavnostjo, ki se je je udeleževal tudi cesar Leopold I.; Dolarjev dunajski čas je v splošnem sovpadel s pomembnim obdobjem avstrijske in evropske glasbene preteklosti, ki ga je zaznamoval kvantitativen in kvalitativen vzpon dunajske dvorne kapele pod Leopoldom I. Skladatelj je vstopil v takšno ustvarjalsko in poustvarjalsko vzdušje, kakršnega si je mogel le želeti, in odzval se mu je, kakor lahko sklepamo po njegovem delu, z vsem potrebnim zagonom in profesionalno usposobljenostjo, četudi njegova zdaj znana in ohranjena kompozicijska zapuščina po obsegu ni izjemna, celo skromna je. A to lahko pripišemo dejstvu, da so bile razmere za njeno obvarovanje veliko manj ugodne, kot npr. za skladateljsko delo Dolarjevih tovarišev v cesarski službi, ki ga je varovala dvorna arhivska tradicija. Ironija usode je, da so se skoraj vse znane Dolarjeve skladbe ohranile zunaj ožjih avstrijskih meja, v Kroměřížu na Moravskem, kar je dalo celo povod za sklepanje, da je bil njihov avtor človek češke narodnosti z domnevnim imenom »Jan Křtitel Tolar«. ³²

Dandanes poznamo Dolarja kot skladatelja po vsega skupaj štirinajstih daljših in krajših kompozicijah v sočasnih prepisih, ki jih vse razen ene ima glasbeni arhiv Umetnostnozgodovinskega muzeja v Kroměřížu; te so nekdaj bile del glasbenega repertorija dvorne kapele škofa Karla Liechtensteinskega-Kastelkorna na kroměříškem gradu oziroma v cerkvi sv. Mavricija v samem mestu. Tu sta zbrani dve maši, ena uglasbitev psalma *Nisi Dominus*, več uglasbitev psalma *Miserere mei Deus*, dve instrumentalni sonati in trije plesni cikli, *balletti*. ³³ Zadnje znano Dolarjevo delo, po kompozicijski zvrsti maša, pa se je ohranilo v knjižnici samostana Kremsmünster na Avstrijskem. ³⁴ Da je to le del tistega, kar je Dolar ustvaril, nam dokazujejo zaznambe drugih njegovih, zdaj ne več ohranjenih kompozicij. Že sam izvorni inventarij kroměříške dvorne kapele nam našteva petindvajset skladateljevih kompozicij, nadaljnje omembe pa srečamo na Češkem v Slanem, v Oseku in v Češkem Krumlovu, v samostanu Šentpavel na

³⁰ »... ad cuius augendam celebritatem [tj. templi Domus Professae] sacras ipse hymnodias, non minus quoad artis praecepta elegantes, quam quod sensus affectusque verborum accomodas composuit.« Prim. tudi J. Höfler, članka v op. 23.

³¹ »... unde sacras ipsius cantiones non nostra solum domicilia, sed varia Religionum aliarum claustra, quin et exterae Provinciae certatim sibi deposcebant.« Prim. tudi J. Höfler, ib.

³² Tako vse do D. Cvetka, *Skladatelji Gallus, Plautzius, Dolar*, kjer je navedena ustrežna starejša češka literatura, tudi tu pozneje še večkrat citirana Rackova in Pohankova izdaja njegovih ballettov in sonat (Jan Křtitel Tolar, *Balletti e Sonate*, Musica Antiqua Bohemica, zv. 40, Praga 1959).

³³ Za češka najdišča gl. J. Pohanka v uvodu k J. K. Tolar, *Balletti e Sonate* (z navedbo ustrežne literature), dalje J. Höfler, Janez Krstnik Dolar (ok. 1620—1673), cit. članek, in istega uvod v izdajo Joannes Baptista Dolar, *Miserere mei Deus für Soli, Chor und Instrumentalbegleitung*, Musik alter Meister 36/37, Gradec 1974. Za nadrobnosti gl. zlasti A. Breitenbacher, *Hudební archiv kolegiátního kostela sv. Mořice v Kroměříži* (Olmouc 1928 in Kroměříž 1930), tudi J. Sehnal, *Die Musikkapelle des Olmützer Bischofs Karl Liechtenstein-Castelcorn in Kremsier*, Kirchenmusikalisches Jahrbuch LI (1967), str. 79—123.

³⁴ A. Kellner, *Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster*, Kassel 1959, str. 235.

Koroškem in celo v Rudolfstadtu v Thüringiji.³⁵ Na Dunaju Dolarjevih kompozicij ni mogoče najti, ravno tako so se po vsej verjetnosti izgubili tisti skladateljevi tiski, ki jih žal presplošno navajata Valvasor in Dolničar; o teh njihovih navedbah namreč ni potrebno dvomiti. Pregled ohranjenih ali vsaj po starih inventarjih izpričanih del razkriva, da se je skladatelj loteval tako cerkvene kot posvetne instrumentalne glasbe, da pa se je pri tem — kar zadeva kompozicijske zvrsti — vendarle ravnal po najnujnejši glasbeni rabi v cerkvi in izven nje. Na eni strani gre za izključno liturgično pogojeno glasbo, za maše, psalme (*Nisi Dominus, Miserere mei Deus*, iz inventarjev znani *Laetatus sum, Confitebor tibi* in *Laudate pueri*; sem sodi tudi *Magnifikat*) in Marijine antifone (neohranjeni primerki iz arhiva v Kroměřížu), torej za repertorij, ki smo ga v kompozicijskem snovanju na Slovenskem venomer srečevali. Instrumentalno področje pa zastopajo ansambelske sonate (eni trinajst- in eni desetglasni sonati iz Kroměříža se pridružuje še ena neobvarovana deveteroglasna sonata v Slanem) in balletti, cikli posameznih plesnih stavkov, ki so bili v Kroměřížu nekdanj štirje.

Če primerjamo Dolarjevo cerkvenoglasbeno ustvarjanje s tem, kar poznamo iz zapuščine primorskih skladateljev, takoj zaznamo, da je Dolar deloval v drugačnem, s poustvarjalskimi možnostmi bogatejšem okolju. Njegove cerkvene kompozicije zavzemajo monumentalnejše razsežnosti, tako po merah kot po zasedbi instrumentalna. Skladatelj nemalokrat uporablja velike vokalne in instrumentalne zasedbe, poleg godalnih instrumentov in orgel predpisuje tudi trobila. V tem najobsežnejša je kremsmünsterska *Missa Viennensis*, ki zahteva štiri četveroglasne zборе z ustreznimi šestnajstimi solističnimi pevci ter instrumentalno telo, sestavljeno iz dveh violin, pet viol, dveh kornetov — cinkov, treh pozavn, fagota, violona in orgel. Partitura daje šestnajst vokalnih in šestnajst instrumentalnih glasov, torej skupaj dvaintrideset glasov. Po velikosti zasedbe je tej maši najbližji *Miserere mei Deus* iz Kroměříža, B-XI-7 (6), za osem solističnih pevcev, dva četveroglasna zbor, dve violini, dve violi, dva cinka (»cornetti mutti«), tri pozavne, dva klarina, violone in orgle. Obe drugi maši sta skromnejši. *Missa sopra la Bergamasca* zahteva pet pevcev in peteroglasen zbor, dve violini, tri viole, dva trombona in dva klarina ter violone in orgle, *Missa villana* pa šest solistov, šesteroglasen zbor, dve violini, dve violi, violone in orgle. Trobila, in sicer štiri pozavne, predpisuje poleg vokala, godal in orgel tudi šesteroglasni *Miserere mei Deus* B-XII-5 (4), drugi psalmi iz Kroměříža pa se omejujejo na vokal z godali. Kar te Dolarjeve kompozicije ločuje od standardne rabe zasedbe italijanskega ali močnejše italijansko vplivanega ustvarjanja porabne cerkvene glasbe, je poleg zahteve po trobilih tudi razmeroma močan korpus viol. Tu gre le deloma za naprednejšo violo v sodobnem pomenu besede, večinoma pa za različice viole da gamba, ki v Italiji ni mogla več tekmovati z violinami; tudi Tarsia jo uporablja le k bassu continuu.

Vidimo torej, da je skladatelj v svojem cerkvenoglasbenem ustvarjanju stal pred nalogami, ki so izhajale iz kvantitativno zahtevnejših okvirov skladateljevega poustvarjalskega dela. Takšna monumentalnost v vokalnih in instrumentalnih zasedbah pa je na drugi strani tudi posledica rahlo konservativnejših slogovnih dispozicij okolja. Dunaj v sredi in v drugi polovici 17. stoletja po pravici velja za eno najmočnejših italijanskih glasbenih postojank onstran Alp, ki jo med drugimi zastopajo Giovanni Valentini, Antonio Bertali, Giovanni Felice Sances in Antonio Draghi, a je v delu domačih skladateljev, katerih najpomembnejši je Johann Heinrich Schmelzer, Dolarjev sodobnik (ok. 1623—1680; za glasbeno atmosfero leopoldinskega baroka je karakterističen tudi na Češkem rojeni, v Salzburgu delujoči Franz Heinrich Biber, 1644—1704), doživel vsega upoštevanja vredno sintezo pompoznega in konservativnega rimskega baroka z naprednejšo beneško smerjo. V Dolarjevih kompozicijah te vrste je moč pompoznejšo, a tudi z vidika baročnega glasbenega okusa učinkovito stran opazovati v sosledju

in prepletanju mogočnih zvočnih blokov vokala, godal in trobil,³⁶ ki jih je na severu uspešno inavguriral Rimljan Orazio Benevoli v svoji slovesni maši za posvetitev salzburške stolnice leta 1628; v bistvu gre za kar se da intenzivno izkoriščanje starega beneškega večzbarskega principa v okviru vokalno-instrumentalnih zasedb, ki v visokem baroku ni bil več aktualen. Benevoli je na avstrijske skladatelje vplival tudi med svojim dveletnim delovanjem (1643—1645) na nadvojvodskih dvorih v Pragi in na Dunaju. Tako v ripienih, v solističnih delih Dolarjevih kompozicij pa se razodeva, kako je bilo avtorju bolj do spevnega, melodično vsečnega kantilenskega obravnavanja glasov in manj do iskanja njihovih dramatičnih vrednot. Eden najlepših zgledov za to je duo *Auditui meo* za sopran in tenor ter dve violini iz *Miserere mei Deus v E* (B-XII-8),³⁷ ki ne skriva vpliva lahkotnejših ariett italijanske visokobaročne opere oziroma kar italijanskega visokobaročnega belcanta.

Auditui meo *Miserere mei Deus in E*

9.

The image shows a musical score for two parts: 'Auditui meo' and 'Miserere mei Deus in E'. The score is written for two violins (Violino 1° and Violino 2°) and a Cantor (Soprano and Tenor). The music is in E major and 4/4 time. The lyrics for the Cantor part are: 'Au-di-tu-i me-o, au-di-tu-i me-o da-bis gau-'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics like 'p' and 'f'. There are also markings for 'rit.' (ritardando) and 'id.' (idem).

Gledano v celoti kažejo Dolarjeve vokalno-instrumentalne kompozicije skladatelja kot tipičnega otroka zrelega 17. stoletja. Dolarjeva melodika se giblje večinoma v kratkih, na harmonskih spremembah glasbenega stavka temelječih melodičnih sekvencah, kar dopušča le kratkosapno nizanje krajših glasbenih odstavkov. (Omenjeni duo *Auditui meo* je s svojo razmeroma znatno dolžino dobrih sto taktov prej izjema kot pravilo.) Tonalni občutek je labilen, funkcionalno čvrstejše kadenciranje v sodobnejših dursko-molskih tonalnih odnosih je pri njem še redko, zato pa so pogostejši harmonski odmiki v smislu tako imenovanih cerkvenih tonskih načinov. Basso continuo še ni zajela tista za pozni barok karakteristična motorika, ravno tako je še skromna uporaba novih, baročnih polifonskih gradbenih elementov, zlasti še fuge, ki je praktično ni; Dolar obvladuje kontrapunkt sicer z zadostno verziranostjo, a se mu še ni razrasel v pravi konstrukcijski zamah, ki bi zajel kompozicijo v vsej njeni celovitosti in ji dal več-

³⁶ Dva odlomka iz za to skladateljevo potezo najzgovornejše »Dunajske maše« sta v avtorjevih *Tokovih*, str. 166—167. Sicer pa gl. o vsem tem tudi G. Adlerja, *Zur Geschichte der Wiener Messkomposition in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Studien zur Musikwissenschaft VI (1916).

³⁷ Avtorjeva objava v *Musik alter Meister* 36/37 (gl. zgoraj op. 33), na str. 20—23.

plastno tehtnost, do kakršne je prišla prva poznozbaročna generacija A. Scarlattija ali A. Corellija. Za oboje, motorični basso continuo in kontrapunktično gradnjo, je bil Dolar kakšna tri desetletja prezgoden. Z vidika visokobaročne glasbeno-ustvarjalske tipike je zgovorna tudi uporaba vzorčnih melodij. Dolarjeva *Missa sopra la Bergamasca* sloni na obdelavi popularnega severnoitalijanskega napeva bergamaska, ki se je v prvi polovici in sredi 17. stoletja pojavljal v plesni glasbi tostran in onstran Alp, in to v več različicah. V omenjeni skladateljevi maši ga spoznamo v kratki uvodni sonati, in sicer v prvem in drugem klarinu, nato pa ga povzame sopran v naslednjem *Kyrie*, ki je v celoti zgrajen iz melodičnih prvin bergamaske. V drugih stavkih kompozicije skladatelj razvija novo melodično gradivo, med katero pa venomer variirano vpleta tudi izbrani napev.

Popularna melodija je tudi osnova skladateljeve *Misse villane*: še z znatnejšo preprostostjo izstopa iz tkiva glasbenega stavka in daje misliti, odkod kompoziciji naslov (»Vaška maša«); bržkone gre za kak poljudski, s podeželja izvirajoč napev.

10. *Kyrie; Cantus, melodični fragmenti* *Missa villana*

Kot smo zapisali, zastopajo znano Dolarjevo instrumentalno snovanje sonate in balletti. Kompozicije prve vrste se po naslovu in po glasbenem stavku vežejo na prvotne ansambelske sonate beneškega zgodnjega baroka (Giovanni Gabrieli), katerih naslovni termin se nanaša predvsem na njihovo zunanje zvočno učinkovanje. V tem pomenu je Dolar sonate uporabljal že v mašah kot kratke uvodne in vmesne instrumentalne stavke — omenili smo že dvanajsttaktno uvodno sonato v *Missi sopra la Bergamasca*. V obeh samostojnih kompozicijah iz Kromeržiča, v *Sonati à 13* in *Sonati à 10*,⁸⁸ pa je skladatelj nanizal več v instrumentalu in v tempu variiranih, celo kontrastirajočih si odstavkov, katerih sosledje deluje že visokobaročno. Zasedene so s trobili, godali in orglami in imajo izrazito reprezentativno naravo; uporabljati so jih mogli v cerkvi v smislu sonate da chiesa, po slogu pa ustrezajo sodobnemu italijanskemu ustvarjanju te vrste, med katerega najpomembnejše predstavnike sodi Giovanni Legrenzi. Zgovorno je tudi, da je Dolarjeva *Sonata à 10* zasnovana kot passacaglia, v 17. stoletju in pozneje priljubljena kompozicija na stopenjsko spuščajoče se dolge tone v basu.

11. *Sonata à 10*

Skladateljevi *balletti* se obračajo na francoski zahod.⁸⁹ Francoska plesna glasba visokega baroka je v teku 17. stoletja kot glasbeno-družabna novost prodrla tudi v Srednjo Evropo, kjer je pri avstrijskih in čeških glasbenikih vzbudila živahno posnemanje. To so v bistvu plesne suite, sestavljene iz za čas karakterističnih stavkov, kot so allemanda, couranta, sarabanda, gigue in treza, med nje pa se vrvjajo stavki uvodne in sklepne narave (inrada, retirada, tudi sonata v Dolar-

⁸⁸ Objavila sta jih J. Racek in J. Pohanka v cit. izdaji; *Sonata à 10* je tudi v D. Cvetku, *Skladatelji Gallus, Plautzius, Dolar*, op. cit.

⁸⁹ Vsi trije ohranjeni Dolarjevi cikli so objavljeni v J. Racku in J. Pohanki, *ib.*

jevih *Balletti à 5*).⁴⁰ Napisani so za godalne instrumente, rabili pa so jih ne samo za družabne prireditve kot že mnogokrat poprej, ampak tudi — zlasti v Dolarjevem primeru — kot plesne vložke v jezuitskih igrah (kot tudi sicer na gledališkem odru). Dolar sam v komponiranju ballettov ni bil ne prvi ne zadnji, saj se nam je ohranila obilica takšne glasbe spod peresa avstrijskih (predvsem Johann Heinrich Schmelzer) in čeških skladateljev (Josef Vejvanovský, Bibrov naslednik na čelu kroměříške dvorne kapele, ki je kopiral tudi marsikatero tam ohranjeno Dolarjevo skladbo), vsekakor pa se je tudi tu pokazal kot ustvarjalec izdatne melodične invencije in harmonske svežine.

Znana in ohranjena Dolarjeva kompozicijska dela so prejkone nastala na Dunaju v zadnjem desetletju skladateljevega življenja.⁴¹ Potemtakem bi torej Dolarja ne mogli povsem upravičeno vpisati v zgodovino glasbene umetnosti na Slovenskem. A ker je skladatelj že kot zrel mož dvakrat bival in deloval v Ljubljani, drugič celo v funkciji glasbenega vodja na kolegiju, je gotovo, da je sadove njegovega snovanja uživala tudi njegova domača ustanova. Za komponiranje je imel veliko priložnosti, tako za cerkev kot za gledališki oder. Tudi na Slovenskem si je mogel ustvariti sloves odličnega skladatelja, saj bi se ga sicer ne mogla še po smrti spominjati Valvasor in Dolničar. Pri prvem piscu je Dolar celo edini glasbenik med tam navedenimi humanisti, naravoslovci in teologi, pri Dolničarju pa mu družbo delajo le dve ali tri generacije mlajši skladatelji. Razen tega je več kot verjetno, da je kot dunajski študent in nadarjen glasbenik seznanjal domače okolje s sadovi glasbene kulture avstrijske prestolnice: to je bilo spričo številnih glasbeniških imen slovenskega rodu, ki jih je bila za stalno prevzela tujina, še posebej pomembno. Tako nam lahko Dolarjeva kompozicijska zapuščina ob vsem pomanjkanju primarnega glasbenozgodovinskega gradiva vsaj deloma služi tudi za oceno, v kakšnih slogovnih okvirih je potekala glasbena poustvarjalnost sredi 17. stoletja v ljubljanskem jezuitskem kolegiju, pa tudi zunaj njega.

⁴⁰ O tem gl. mdr. klasično študijo P. Nettla, *Die Wiener Tanzkompositionen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Studien zur Musikwissenschaft VIII (1921).

⁴¹ Nekateri češki prepisi Dolarjevih skladb so opremljeni z letnicami, ki segajo od leta 1669 do leta 1673 in v enem primeru celo do leta 1693 (neohranjene maše v Slanem). Tu pa gre seveda za letnice prepisa in ne nastanka skladb, kot je mislil J. Pohanka, *ib.*, še ne seznanjen s časovnimi in krajevnimi okviri Dolarjevega življenja. Omenimo še lahko, da nastopa Dolarjeva *Missa sopra la Bergamasca* tudi med mašnimi kompozicijami, ki jih je ob smrti leta 1669 zapustil dunajski dvorni kapelnik Antonio Bertali. Seznam teh maš (»Consignation Missarum D. ni Defuncti Bertali«) se je ohranil kot makulatura v Kroměřížu (A. Breitenbacher, *ib.*, J. Pohanka, *ib.*).

VII. Academia philharmonicorum in njen čas. Oratorij in opera

V prejšnjih poglavjih smo zasledovali zgodovinski razvoj obeh osrednjih glasbenoumetnostnih dejavnikov slovenskega zaledja, ljubljanske stolnice in ljubljanskega jezuitskega kolegija, in to v časovnem razponu od zgodnjega 17. do globokega 18. stoletja. Opazovali smo kontinuiranost njunega dela, ki sta ga pogojevala redovno-šolski v prvem in cerkveno-profesionalni okvir v drugem primeru, oziroma so ga omogočale naloge, ki so izhajale iz določene oblike institucionalnosti z zanesljivo gmotno in družbeno podlago. V skoraj poldrugo stoletje trajajočem obdobju smo zasledili tudi spremembe v njuni glasbeni reprodukciji, zlasti v obsegu, sestavi in pomenu njunih izvajalskih teles, ki so bile posledica zunanjih glasbenoslogovnih premikov. To obdobje namreč zajema razvojni lok od zgodnjega do poznega baroka: razumljivo je, da veliko dogajanje na evropskem in — čeravno skromneje — tudi na slovenskem glasbenem prizorišču ni moglo obiti naših osrednjih glasbenih institucij brez slehernega učinka. Prav določeno pa je spodbudilo tretji osrednji dejavnik glasbene kulture zrelega baroka na Slovenskem, ki smo ga doslej le bežno omenjali, a se mu moramo vsekakor posvetiti: ljubljansko akademijo filharmonikov; ta ni le formalno, marveč tudi dejansko posegla v slogovno strukturo glasbenega ustvarjanja in poustvarjanja pri nas ter delo obeh že obravnavanih institucij ne le dopolnjevala, ampak v marsičem tudi sooblikovala.

Nedvomno smo upravičeni, da sklepni in hkrati najintenzivnejši časovni odsek obdobja, ki ga začrtujemo v pričujočem delu, zajamemo kompleksneje. Iztekanje 17. stoletja, ki ga v naši zgodovini simbolično naznanja Valvasorjeva smrt (1693), je v domače kulturniško ozračje prineslo marsikateri nov moment. Gospodarska, politična in družbena konsolidacija slovenskih dežel po vihri tridesetletne vojne in po praktičnem prenehanju turške nevarnosti je povzročila izoblikovanje posebne plasti mladega domačega plemstva, v mnogih primerih izhajajočega iz slovenskega meščanskega in celo kmečkega življa, ki je s sekundarno dejavnostjo želela opravičiti svoj novi stan. V tej sociološko zanimivi situaciji so komaj poplemeniteni »patriciji« slovenskih mest po uradniški ali gospodarski karieri prevzeli v svoje roke tudi niti znanstvenega in kulturnega življenja. Takšna nedvomno pozitivna dejavnost pa se na drugi strani kaže kot del njihove družbene etikete, po svoje razumljenega pojma plemištvu, za katerega se zdi, kot da ga je ta novepečeni sloj želel v jeseni fevdalizma obvarovati pred gotovim koncem. Za nas je zanimivo, da je sem prav tako zašlo ljubiteljsko ukvarjanje s humanističnimi strokami in umetnostmi, med katere je seveda sodila tudi glasba;¹ precej pozno, a vendar odločno so tudi k nam prodrli mednarodno veljavna pravila »plemiške« vzgoje in ponašanja, ki jih je v svojem znamenitem »Dvorjanu« (II Cortegiano, Benetke 1549) pred poldrugim stoletjem literarno uzakonil Baldassare Castiglione. K temu je pripomoglo tudi dejstvo, da je v teku 17. stoletja vse več sinov domačega plemstva odhajalo študirat v tujino, predvsem na znane italijanske univerze, kjer se je neposredno seznanjalo z visokimi normami stanu, ki mu je pripadalo: tudi petje, muziciranje in ples je tako kot jahanje in sabljanje sodilo v vsakodnevno občevanje in razvedrilo plemiča. Ko so v Ljubljani v začetku 18. stoletja snovali kolegij za domače aristokratske sinove, Collegium Carolinum Nobilium, se tem normam niso mogli izogniti. V nasprotju z jezuiti so škofijski ljudje, ki so si zamislili novi kolegij kot protiutež jezuitskemu, želeli še v večji meri ustreči takšnim »posvetnim« zahtevam svojih bodočih gojencev in njihovih staršev po popolni »plemiški« vzgoji. Iz tez o nalogah novega

¹ Vežbanje v petju in igranju na glasbene instrumente (»in allerhand Vocal- und Instrumentalischen Musiken trefflich zu üben«) je za plemiško mladino že leta 1659 zahteval tudi Ljubljčan Adam Sebastijan Siezenheim v knjigi *Zucht-Spiegel der Adelichen Jugendt* (München). Gl. P. Radics, *Johann Weikhard Freiherr von Valvasor*, Ljubljana 1910, str. 68 ff (tudi D. Cvetko, *Academia*, str. 20).

kolegija, napisanih v obliki dialoga med namišljenima jezuitskim patrom in stolnim kanonikom, se vidi, da so za gojence predvidevali poleg jahalnih umetnij, mečevanja in podobnih viteških opravil tudi ples, »tako po francoski kot po italijanski modi«, ter igranje na čembalo, violino in flavto.² To je tista ljubiteljska glasbena dejavnost, ki so jo zavzeto gojili po italijanskih univerzitetnih kolegijih in za katero je znano, da so v njej študentje celo tekmovali in dobivali nagrade. Med nagrajenci so se tam pojavljali tudi ljudje s Kranjskega.

V takšnem statusu glasbene umetnosti v okviru občevalnih norm plemstva lahko vidimo vsebinski moment naše akademije filharmonikov, tisto za njeno delovanje nujno potrebno notranje gibalno, medtem ko moramo formalni moment njenega nastanka iskati v pojmu humanističnega združevanja v akademije. Tudi tu so se slovenski kulturniki obračali na italijanski zahod. Zdi se, da je od številnih, od 16. stoletja dalje nastajajočih akademij bila za nas v splošnem najpomembnejša rimska Accademia degli Arcadi, ustanovljena leta 1690, ki je s svojim zgledom očitno botrovala ljubljanski akademiji operozov; stiki nekaterih slovenskih izobražencev z rimskimi arkadijci so arhivsko izpričani in ne preseneča nas, da je bila leta 1709 v Ljubljani ustanovljena Accademia Emonia, ljubljanska podružnica rimske Arkadije z večino tistih ljudi, ki jih srečamo tudi med operozi.³ Tega dejstva se bomo morali pozneje posebej dotakniti. — Academia operosorum Labacensis⁴ je bila utemeljena že leta 1693 in je bila v prvi vrsti znanstveno društvo. Njeno osrednjo trojico so sestavljali stolni prošt Janez Krstnik Prešeren, njen prvi predsednik, Janez Gregor Dolničar in njegov brat Janez Anton Dolničar, stolni dekan. Bila je pač najznamenitejša med sorodnimi ljubljanskimi združenji, katerih najstarejše te vrste, Bratovščina sv. Dizme, Societas Unitorum imenovana (1688)⁵ je, čeravno prav tako stanovsko uokvirjena, slonela bolj na religiozni podlagi. Operozi so sprva delovali zasebno, dokler se niso leta 1701 pokazali javnosti in izdali tudi svoja znamenita pravila (*Apes academicae operosorum Labacensium*). Isto leto pa velja tudi za ustanovitev akademije filharmonikov, ki so se ravno tako zbirali že prej, a so se šele tedaj javno konstituirali. Akademiji sta imeli za seboj v marsičem sorodno pot, delili sta si marsikaterega člana, vendar v starejši literaturi pogosta misel, da so ravno operozi spodbudili nastanek akademije filharmonikov, v gradivu nima podlage. Slej ko prej gre za dvoje posebnih, med seboj ločenih pojavov, četudi z izhodiščem v istih družbenih in kulturnih razmerah, a z različnimi oblikami delovanja in z različnim ciljem.

Ob formalni ustanovitvi leta 1701 je Academia philharmonicorum Labacensis⁶ izdala svoja pravila, *Leges Academiae Phil-Harmonicorum Labaci Metropoli*

² »Dabitur illis occasio, cui libuerit, Praeter Pietatis, et Litteraria, etiam Equestria exercitia colendi, ac in illis se habilem reddere. Gladio, et pugione contendere, vexillum tractare, hastili ludere, ligneo equo insilire, choreas tum Gallico tum Italico more ducere, scholam Equestrem frequentare, clavicymbalum pulsare, fidibus ludere, fistula sonare etc. cum horum Magistris Labaci reperiantur.« Gl. H. Bren, K zgodovini ljubljanskega semenišča, Carniola VIII (1917), str. 139—143, str. 141.

³ Za ta pri nas še premalo upoštevan podatek gl. M. Maylender, *Storia delle Accademie d'Italia II*, Bologna 1927, str. 285.

⁴ Za ljubljansko akademijo operozov, ki ji je v literaturi mnogokrat pridružena tudi akademija filharmonikov, gl. predvsem E. H. Costa, *Die Academie Operosorum in Laibach*, MHVK XVI (1861), in V. Steska, *Academia Operosorum*, IMK X (1900).

⁵ Ko D. Cvetko, *Academia Philharmonicorum Labacensis*, Ljubljana 1962, str. 24 f, omenja to bratovščino, govori tudi o tem, da je »v svojih pravilih predvidevala glasbeno kapelo, ki bi jo naj, ko bi bila osnovana, uporabljali za slovesnosti ob prazniku zavetnika sv. Dizma in zadušnice umrlim članom«. Iz prav tam citiranega izvirnega besedila pa je razvidno, da gre le za kapelo, za prostor, in ne za glasbenoizvajalsko telo. (Oltar je, kot je znano, bratovščina pozneje dobila pri jezuitih.) Vprašanje glasbe v okviru bratovščine sv. Dizma je torej za sedaj še vedno brezpredmetno.

⁶ Temeljno delo o njej je D. Cvetka *Academia*, op. cit. Od starejše literature kaže navesti F. Keesbacherja *Geschichte der philharmonischen Gesellschaft in Laibach seit dem Jahre ihrer Gründung 1702 bis zu ihrer letzten Umgestaltung 1862*. Ljubljana 1862, P. Radiča *Die Geschichte der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach seit zwei Jahrhunderten*, rkp. v NUK, rokopisni oddelek, ter V. Steska *Academia Philo-Hermonicorum v Ljubljani*, Dom in svet XV (1902).

Carniolae Adunatorum.⁷ V prvem členu teh pravil je povedano, da je akademija z delom začela že prej, a je bila po »skupnem dogovoru« ustanovljena šele konec tega leta 1701. Namen filharmonikov ni bil le, »da se kdaj pa kdaj z ubranim igranjem [v izvirniku: »harmonica . . . concertatione«] dostojno razvedrijo, ampak da z igranjem pobožno v spomin pokličejo ono nebeško, ki bo večno trajalo«. Zato so si za simbol izbrali orgle sv. Cecilije, za geslo pa »Počitek daje, duhu pa neminljivost kaže« (»Recreat, mentique perennia monstat«). Iz drugega člena je razvidno, da so akademijo pred ustanovitvijo sestavljali le glasbe večji ljudje (»musices periti«), poslej pa se ji bodo lahko pridruževali tudi »ljubitelji glasbe« (»musices scilicet amatores«), kar naj bi se izrecno nanašalo na splošno skupno ime njenih članov (tj. filharmoniki), vendar s to omejitvijo, da jih vsega skupaj ne bo več kot enaintrideset, če njeno vodstvo ne določi drugače. Predpisano je, da je treba kar najslavesneje praznovati god sv. Cecilije, zavetnice akademije, in sicer z mašo, večernicami in litanijami. Obenem naj darujejo trideset maš za »srečno smrt in milost končne stanovitnosti še živečih akademikov«, stroške za vse to pa bodo poravnali iz skupne blagajne. Zatem je s pravili poskrbljeno za dostojne slovesnosti ob smrti posameznih akademikov, za obstoj skupne blagajne pa naj vsak akademik daruje vsaj dva goldinarja na leto. Zadnji, osmi člen govori tudi o vodstvu akademije: sestavljata ga ravnatelj in njegov namestnik, ki »morata oba znati voditi zbor prav tako kot akademijo samo [»uterque Chorum non minus ac Academiam ipsam regendi gnarus«], starešine, blagajnik in še tajnik«, obnoviti pa se mora vsako leto prvi dan po prazniku sv. Cecilije v hiši odstopajočega ravnatelja. Po prazničnem koledarju lahko z gotovostjo sklepamo, da so akademijo ustanovili dne 22. novembra ali pa kmalu zatem.

Drugi vir o ustanovitvi ljubljanske akademije filharmonikov sta dva zapisa v Dolničarjevi kronistični zapuščini. V njegovih *Annales urbis Labacensis* beremo, da se je akademija spočela 8. januarja 1702, njen začetnik pa je bil Janez Bertold Höffer; tedaj se je pri njem zbralo štirinajst ljudi, ki so sklenili ustanoviti akademijo in za njenega vodjo izbrali Höfferja.⁸ Ta podatek povzema Dolničar tudi v svoji *Epitome chronologica* rekoč, da je leta 1702 začela z delom »Academia Phil-harmonicorum Labac. Authore Jo. Bertholdo ad Höffer Patritio Carn.«⁹ Ne samo *Leges Academiae*, tudi drugi, tu pozneje citirani dokazi govore, da se je pisec v letnici ustanovitve zmotil (ta pomota se vleče skozi domala vso starejšo literaturo do Radiča, 1907),¹⁰ pravilna pa je njegova navedba, da je bil pobudnik ljubljanskega filharmoničnega združenja ljubljanski patricij Janez Bertold Höffer. S tem se ujema tudi njegov starejši podatek v *Annalib*, da so 1. marca 1700, torej še pred formalno ustanovitvijo akademije, »gospodje muziki« imeli v Höfferjevi hiši akademsko prireditev.¹¹ Nadaljnje vzgibe za ustanovitev ljubljanske akademije filharmonikov, njeno izoblikovanje in njeno delovanje pa nam razkriva nadvse zanimivo in pomembno poročilo njenega bržčas zadnjega ravnatelja Karla Seyfrieda Perizhofferja iz leta 1767 deželni komisiji za dobrodelne ustanove.¹² Po Perizhofferju se je delo akademije začelo leta 1701, njen »ustanovitelj in prvi direktor« pa je bil Janez Bertold Höffer. Zanj poročevalec piše, da je bil

⁷ Faksimiliran ponatis, Ljubljana 1967, je oskrbela Semeniška knjižnica v Ljubljani, ki hrani tudi edini znani izvod, iz Dolničarjeve zbirke. Povzema in komentira jih D. Cvetko, *ib.*, str. 36 ff. Pri nas navedeni slovenski citati so vzeti iz Gantarjevega in Smolikovega prevoda, dodanega izdaji iz leta 1967.

⁸ »Hat die Academi der HH: Philharmonicorum, musices cultorum, den anfang genomben, der anfenger ist H. J. Berthold v. Höffer, bey deme sich 14 eingefunden, und den Schluss gemacht, und ihme zum directoren instituiert.« *Annales* (izvirnik v Semeniški knjižnici v Ljubljani), fol. 39, in D. Cvetko, *ib.*, str. 27 (tu se, kot tudi v nadaljevanju, branje nemškega izvirnika nekoliko razlikuje od našega).

⁹ Tudi D. Cvetko, *ib.*

¹⁰ Prim. D. Cvetko, *ib.*

¹¹ »Item ein Actus Acad: in des [!] H: Höffers Haus am rain der H: Musicorum praesentiert.« *Annales*, fol. 33 v. Tudi D. Cvetko, *ib.*, str. 29 (in k vsemu temu V. Steska, *Academia Philo-Harmonicorum*, art. cit., str. 81 ff).

¹² AS, Komisija za dobrodelne ustanove, Lit. A, Nr. 1 Vol. 1, pismo z dne 22. decembra 1767. Delno ga uporablja tudi D. Cvetko, *ib.*

neprekosljiv v igranju na lutnjo in teorbo; ko se je po potovanjih po tujih deželah vrnil v domovino, ga je vodila želja, da bi »po zgledu drugih dežel« med plemstvo vpeljal vežbanje v glasbi. Deloval je tako zavzeto, da so se mnogi glasbe dobro večji ljudje višjega ali nižjega stanu, vendar plemenite osebe, prostovoljno dali na voljo in kmalu sestavili cel orkester in popoln zbor ter novo združenje »po laškem vzoru« imenovali Academia Philharmonicorum.¹³ Pozneje so k akademiji pristopali le ljubitelji glasbe, knezi, grofje, baroni, prelati, prošti, župniki in — še vedno po Perizhofferjevih besedah — veliko takšnih domačih in tujih imenitnih duhovnih in posvetnih ljudi, s tem da so s svojeročnim podpisom v akademijski album potrdili svoj pristop. Dvoje mest iz Perizhofferjevega poročila govori tudi o oblikah delovanja akademije. Pisec pravi, da glasbe niso izvajali le na direktorjevem domu, ampak tudi drugod, na primer na Ljubljani v veselje javnosti, kot tudi v cerkvah, kjer se je akademija oglašala s svojim zborom, posebno na dan device in mučenice sv. Cecilije, ki si jo je bila akademija izbrala za zaščitnico; to se je dogajalo pri očetih avguštincih pred špitalskim mostom.¹⁴ Za Perizhofferja je bilo pomembno ravno to, da se filharmoniki niso zapirali med štiri stene in se razveseljevali le v svojem plemiškem krogu, ampak so se z javnimi glasbenimi prireditvami kazali mestnemu občinstvu in mestu marsikdaj pripravljali veliko zadovoljstvo.¹⁵ In v takšnem javnem nastopanju (Perzhofferjevo poročilo je nastalo že v času porajajočega se razsvetljenstva!), v bogatenju mestnih slovesnosti z glasbo, naj bi bil njen izreden pomen.

S povzemanjem navedenih odlomkov iz Perizhofferjevega poročila dospemo do zanimivih karakteristik ljubljanske akademije filharmonicov. Najprej to, da je bila zasnovana po tujih zgledih, da je bila poimenovana celo določno po italijanskem vzoru. Dalje, da je bila namenjena plemiškemu stanu ali vsaj ljudem z imenitnejšim družbenim položajem. Vzdrževala je zbor in orkester in igrala ni le v zasebno zadovoljstvo svojih članov, ampak se pojavljala tudi v javnosti, tako v cerkvah kot na prostem. Nedvomno: opraviti imamo s tipično baročno glasbeno akademijo, ki je svoj stanovski interes delila med zasebnim in javnim, med aristokratsko rezervacijo in potrebami mestne javnosti. Njeni ustanovitelji so resnično lahko našli marsikatero spodbudo v italijanskih združenjih te vrste, katerih več nosi celo isto ime. Za najstarejšo med njimi velja *L'Accademia Filarmonica v Veroni*, ustanovljena leta 1543 še v renesančnih slogovnih okvirih.¹⁶

¹³ »Nachdeme derselbe bey Ruck-kehr auß frembden Landen alhro [!] in sein Vatterland, als ein unvergleichlicher, und besonders in der Liute, und Teorbe virtuoser Delectant das Verlangen getragen, nach beyspiell anderer Landen unter dem Adel ein exercitium Musices zu introducieren, auch so viel ausgewürcket hat, daß gleich andere in zerschiedener Musique wol erfahne [!], so wol höher, alß mindern stands jedoch noble Personen von Achtsamckeyt mit Ihren Virtù sich darzu ganz gutwillig dargebothen so, daß nach der Hand ein ganzes Orgestrum [!], und ein vollkommener musical Chorus zusammen gebracht, sodann eine Academia Philharmonicorum ad exemplum Wälschlands benambset worden.«

¹⁴ »Dieses Löbl. Exercitium Musices pflegte man nicht nur gebräuchlich in Domo Directoris, sondern auch anderwärts, als auf dem Laybach Strohm ad delectandos animos in publico zu begehen, so hat anbey auch öftters in denen Gotteshäußern mit eigenen Musical Choro die academia öffentlich sich hören lassen: welches letztere die Ursach ware, das selbe sich ein eigens fest, und zwar unter dem Schuz der heiligen Jungfrau, und Martyrin Ceciliae erwählet, wie dann solches an ihren einfallenden Nahmenstag bey denen Wohl-ehrwürdigen P: P: Augustinern vor dem Spithalthor alle Jahr noch immer bestmöglich beförderet wird, mit Beybehaltung des Gebrauchs eodem die die Renovationem Directoratùs zu bewercken.«

¹⁵ »In was grossen Rum, und fürtrefflichen Nachklang diese Academia Labacensis vor Jahren gestanden, solches bezeigt dessen eigenes Protocoll, massen nicht nur daß Exercitium Musices inter parietes, und die angenehme diversion unter dem Adel, alß auch die Actus publici satsamb erweisen, mit was vollkommener Musical Erschallung die ganze Stad Laybach des öftters in grosses Vergnügen gesetzt worden.«

¹⁶ G. Turrini, *L'Accademia Filarmonica di Verona dalla fondazione (Maggio 1543) al 1600 e il suo patrimonio musicale antico*, Atti e memorie della Accademia di agricoltura, scienze e lettere di Verona, Ser. V, Vol. XVIII (1941). Sicer pa gl. v splošno N. Pevsner, *Academies of Art: Past and Present*, Cambridge 1940, in E. Preussner, »Akademie«, MGG I.

Med poznejšimi italijanskimi glasbenimi akademijami prideta za nas v poštev predvsem tisti dve v Bologni, *Accademia dei Filomusi* (1615) in zlasti *Accademia dei Filarmonici* (1666), najvplivnejša akademska glasbena institucija v Italiji z velikim mednarodnim slovesom, ki si ga je priborila posebno v 18. stoletju, kar pa seveda ne zmanjšuje njenega pomena v ustanovitvenem obdobju.¹⁷ Spričo časovno in zemljepisno tako razumljivih vzporednosti je povsem odveč, da bi pobude za nastanek ljubljanske akademije iskali kje drugje po zahodni Evropi, denimo pri homonimnih institucijah v Franciji in Angliji,¹⁸ ali v Nemčiji, kjer jih v tem času celo še ni bilo.

Ljubljanski filharmoniki žal niso natisnili seznama svojih članov kot njihovi kolegi operozi v svojih *Apes academicae* ali pa nam ta ni znan. Tudi tisti akademijski album, ki ga omenja Perizhoffer, se je moral izgubiti, tako da je pregled nad njimi veliko bolj medel od tistega nad akademijo operozov. Njen prvi predsednik je bil Janez Bertold Höffer, izrazita in pomembna glasbeniška osebnost slovenskega baroka. Sledil mu je Janez Jurij Hočevar, ki ga poznamo že z odra ljubljanskega jezuitskega kolegija. Za njegovo članstvo v akademiji filharmonikov vemo po naslovnih straneh perioh za njegove igre. O njegovem direktorovanju pa govori Dolničar, pri čemer nas spravlja v dvom, ali je to bilo že leta 1701, sočasno s Höfferjevim, ali pa — kar je verjetneje, leto zatem.¹⁹ Eno ohranjeno pobotnico iz leta 1705, ki priznava prejem članske pristojbine Jakobu Schellu pl. Schellenburgu za leti 1704 in 1705, je podpisal takratni predsednik Janez Gašper Gošelj (Goshl),²⁰ ki naj bi bil po Dolničarju akademijski direktor tudi leta 1711.²¹ Enkrat do leta 1711, leta svoje smrti, je akademijo vodil tudi Janez Andrej Mugerle, leta 1716 pa se na tem mestu imenuje Andrej Konrad Siberau,²² oba aktivna glasbenika, a po svojem stanu tako kot Höffer in Hočevar plemiča in državna uradnika. Ker po akademijskih pravilih vemo, da se je vodstvo filharmonikov spreminjalo vsako leto, lahko domnevamo, da je direktorsko mesto mnogokrat prehajalo od enega člana na drugega in da so tudi Höffer, Hočevar in Gošelj, gotovo najboljši muziki med omenjeno peterico, še kdaj prišli za ravnateljvanje do svoje smrti v letu 1718, 1714 oziroma 1716. V prvem in drugem desetletju 18. stoletja je v Ljubljani delovalo še nekaj vidnih glasbenikov, katerih navzočnost v akademiji filharmonikov bi bila sama po sebi razumljiva. Tu mislimo v prvi vrsti na Mihaela Omerzo, najprej vodjo kora pri jezuitih in zatem vodjo kora in vikarja v stolnici ter uglednega skladatelja. O njegovih morebitnih zvezah s filharmoniki gradivo molči. Isto velja za Pavla Prandsteyrla, Gošljevega naslednika v stolnici in ravno tako komponista. Ostaja tudi odprto, kdo vse je sestavljal akademijski izvajalski korpus, njegov zbor in orkester. Iz Dolničarja vemo, da je akademija ob ustanovitvi štela z direktorjem vred petnajst članov; njena pravila jih predvidevajo enaintrideset in tudi poznejši zapisi

¹⁷ Gl. N. Morini, *La Reale Accademia Filarmonica di Bologna*, Bologna 1930; tudi V. Zaccaria, Padre G. B. Martini. *Compositore, Musicologo e Maestro*, Padova 1969.

¹⁸ Kot je znano, so bila angleška in francoska glasbena združenja, ki so v glavnem sad 18. stoletja, predvsem profesionalna, in so pomembna po prvih oblikah javnega koncertnega življenja. Prim. H. A. Scott, *London's earliest Public Concerts*, Musical Quaterly XXII (1936), in istega *London Concerts from 1700 to 1750*, ib. XXIV (1939), ter M. Brenet, *Les Concerts en France sous l'Ancien Régime*, Paris 1900.

¹⁹ V rokopisu *Bibliotheca Labacensis publica*, str. 90, pravi Dolničar za Hočevarja med drugim: »in numerum sub hinc [tj. za vstopom med operoze] Acad: Philo: Harmonico[rum] receptus fit secundus eiusdem Director Anno 1701.« D. Cvetko, op. cit., tega podatka nima.

²⁰ D. Cvetko, ib., str. 28.

²¹ *Bibliotheca Labacensis publica*, str. 96: »fit director Academiae Philo-harmonicorum Labacens anno 1711.« Avtor je najprej napisal 1701, nato pa popravil v 1711. Ker avtentičnost tega popravka ni sporna, je razpravljanje o razmerju Höffer-Gošelj, ki ga razvija D. Cvetko, ib., str. 94, neupoštevajoč omenjeni popravek, brezpredmetno.

²² *Bibliotheca*, str. 96: »fit Director Acad: Philoharmonicorum Anno 1712 [!]« (Mugerle), in str. 98: »In Patriam redux Academicis Philoharmonicis aggregatus munus Directoris Anno 1716 cum laude subiit« (Siberau). Letnica 1712 je za Mugerla vsekakor napačna, Saj Dolničar na istem mestu piše, da je mož umrl 26. avgusta 1711. Prim. tudi D. Cvetko, ib., str. 96 in 97.

dajo sklepati, da njen obseg nikakor ni bil majhen. Dvignil se je celo nad petdeset ljudi. Člani, kot je bil Jakob Schellenburg (to je tudi edino znano filharmonično ime tega časa mimo omenjenih pet), bogat in vse preveč v trgovske posle ujet podjetnik, za akademski izvajalski korpus menda niso zadostovali.

Bera poročil o javnem nastopanju akademikov v prvih dveh desetletjih obstoja akademije pa ni tako skromna; največ gradiva te vrste nam posredujejo Dolničarjeve kronike, ki jih je mogoče koristno dopolnjevati z drugimi viri. Za njihov prvi javni nastop lahko štejemo sodelovanje ob prvi javni predstavitvi akademije operozov 13. decembra leta 1701 v škofijskem dvorcu.²³ Dolničar nam sporoča sicer le na splošno, da je prireditev potekla »inter tubarum et tympanorum clangores ac symphonicos selectioris musices concertus«, lahko pa to njegovo stilizacijo razumemo, da so v dvorcu igrali filharmoniki skupaj z deželnimi trobentači, na katere se slej ko prej nanaša omemba trobent in pavk. Leto 1702 nam prvič prinaša dvojce rednih, vsakoletnih prireditev akademije filharmonikov: 30. julija se je s svojimi instrumentalisti udeležila regate na Ljubljani, 22. novembra pa je proslavila praznik sv. Cecilije pri avguštincih.²⁴ Da je regata, priljubljena in preko deželnih meja znana ljubljanska prireditev, sodila v redno dejavnost akademikov, nam sporoča Perizhoffer (gl. op. 15 zgoraj), omenja pa jo tudi Dolničarjev predlog za vsebino stenskih slikarij v novem ljubljanskem magistratu, med katerimi naj bi bil tudi prikaz štirih (oziroma sedmih) znamenitosti mesta z regato na čelu. Tu pisec pravi, da so jo pripravljali akademiki v poletnem času pod mrak v navdušenje vseh stanov.²⁵ Njen potek nam je v baročno slikovitih latinskih verzih zapustil operoz Jurij Žiga Pogačnik, naslanjajoč se ob akustičnih in optičnih učinkih, ki so jih gledalcem ponujala glasbila z baklami in umetnimi ognji.²⁶ Regate so bile verjetno na sporedu prav vsako leto, Dolničar pa je posebej zabeležil še tisti leta 1704 in leta 1716; ob zadnji priložnosti je tudi nadrobno popisal njen potek. Vsakoletno praznovanje Cecilijenega godu je bilo predpisano z akademskimi pravili. Da so si filharmoniki za to praznovanje izbirali avguštinsko cerkev pred špitalskimi vrati, vemo tudi iz Perizhofferja.²⁷ Z obutimi avguštinci v Ljubljani so imeli filharmoniki sicer dobre zveze: tam so opravljali s pravili predpisane zadušnice za svojimi člani kot tudi za drugimi imenitnejšimi osebami. 20. junija 1705 so se na takšen način spomnili tudi preminulega cesarja Leopolda I., z vsem bogastvom rekvizitov in luči. V cerkvi so postavili žalni oder s pozlačenim kipom preminulega in dvojnimi kronogramskim napisom »Umrlemu vladarju — izročena užaloščena ljubljanska filharmonija« (*»DefVnCto MonarChae in »trIstIs phILOharMonIa LabaCensIs Defert«*).

²³ Celoten citat iz Dolničarjeve *Historiae Cathedralis Ecclesiae etc.* pri Cvetku, *ib.*, str. 58. Toda gl. naslednjo opombo.

²⁴ »Hat die Academi der HH: Philo-Harmonicorum Ihren ersten Actum pub[li]cum am wasser Stromb Laybach, mit feyerwerg solemniter gehalten, welchen actum zum sich [?] die ganze Stadt zugeloffen, und alle schiff biß auf ein dienst gehabt, auch nicht genug erfunden worden, die leüth zu bedienen.« *Annales*, fol. 40 v, in »Als an S. Cecilie tag haben die HH: Academici Musici, Ihr erstes Haupt fest bey denen PP: Augustinern, vor dem Spithal thor solemnissime celebriert.« *Annales*, fol. 42. In D. Cvetko, str. 71 in 75. Kot vidimo, Dolničar obakrat izrecno piše, da gre za prvo prireditev akademikov prve in druge vrste.

²⁵ *Annales*, fol. 123 (latinski) in fol. 124 (nemško). Nemški citat v Cvetku, *op. cit.*, str. 70, op. 113, latinski *ib.*, str. 71, op. 114 (namesto »publicas« je treba brati »publicae«, namesto »cognomonij« pa »cognominis«).

²⁶ Izvirnik objavlja V. Steska, *art. cit.* (in D. Cvetko, str. 72, op. 116), Gantarjev literarno prirejeni prevod v D. Cvetku, str. 71–72. Med v pesmi omenjenimi instrumenti so trobente oz. pozavne in pavke, violine (»fidium numerosa propago« je Gantar neprimerno prevedel s harfo), lutnja (»cythara« — morda tudi kitara), flavte (»arundo«, tj. piščal) in rogovi (»lituus«).

²⁷ Po mnenju D. Cvetka, *ib.*, str. 80 f (po Radiču), so filharmoniki za ta praznik leta 1705 nastopili pri jezuitih. *Diarium praefecturae*, AS I 31/r, nam za predvečer Cecilijinega praznika sporoča naslednje: »omnes scholae exiverunt hora 4ta qua initium fuit Litaniarum Caecilianum à Conventu DD. Musicorum celebratum; ad quas accedere Studiosi non obligabantur« (fol 207). Kot je iz tega diarija razvidno, so Cecilijin god z glasbo običajno praznovali domači seminaristi, vendar je izraz »Conventus DD. Musicorum« resnično težko povezati z njimi, tako da je omenjeno mnenje kljub pomanjkljivi opori sprejemljivo.

Glasba piše Dolničar, je bila žalobna, posebno pretresljiv naj bi bil nastop *trent* v *Dies irae* in *Tuba mirum* (izvajal se je torej rekviem).²⁸ Sadove poustvarjalnega dela ljubljanskih filharmonikov je uživala tudi stolnica. Najimunitnejša priložnost za to se je ponudila leta 1707, ko so dogradili novo stolniško zgradbo in jo slovesno posvetili. Ob ustrezni priložnosti smo povedali, da so slovesnosti trajale cel teden od 8. do 15. maja, filharmoniki pa so se jih udeležili dvakrat: prvič na dan posvetitve za veliko mašo in drugič teden zatem za dopoldansko mašo ter popoldne za večernice in litanije.²⁹ Glasba je bila odlična, izvajali so jo v dveh zborih, Dolničar pa ve povedati, da so sodelovali tako pevci kot instrumentalisti; vseh skupaj naj bi jih bilo petdeset, vodil pa jih je Höffer. Ob omenjeni priložnosti smo tudi pokazali, da so v teh slovesnostih igrali in peli tudi stolniški glasbeniki, domnevati pa smemo tudi udeležbo mestnih in deželnih muzikov. Istega leta 1707 je akademija filharmonikov v stolnici nastopila še decembra v prvikrat prirejeni glasbi za advent (*»novena Nativitatis«*). Dolničarjev popis prireditve potrjuje, da je šlo za inauguracijo v prihodnje stalnega praznovanja.³⁰ Kot vemo, se je glasba za advent v stolnici poslej oglašala vsako leto, če pa se je to dogajalo z akademijo filharmonikov, nam ni znano in tudi ni verjetno. — V poglavju o glasbeni kapeli ljubljanske stolnice v baroku se je pokazalo, da je to bila kljub takšnim in drugačnim nevšečnostim številčno zadostno in izurjeno glasbeniško telo. Povabilo filharmonikom je v navedenih primerih omogočalo le okrepitev glasbenega sijaja za izjemne priložnosti, in ni bilo razlogov, da ne bi ob nje enakovredno stopili stolniški glasbeniki, zlasti zato, ker je bil stolni organist Gošelj celo sam akademik. To je bilo v korist obojih: filharmonikom je bila dana možnost, da v slovesnih okvirih predstavijo svoja delovna prizadevanja, stolnica pa je pridobila v obsežnosti in kakovosti glasbene reprodukcije. Tako bi bila misel o inferiornosti stolne kapele do filharmonikov neupravičena.³¹ Stolni glasbeniki so sodelovali z akademijo filharmonikov tudi ob slovesnostih 18. aprila, ki so se odvijale ob položitvi temeljnega kamna za kapelo sv. Rozalije v grajskem hribu.³² Za lastne prireditve bolj povzdignjenega karakterja pa so filharmoniki slej ko prej izbirali avguštinsko cerkev. Tako je bilo že leta 1705, ko so žalovali za Leopoldom I., in zopet leta 1712, ko so proslavili okronanje Karla VI. za cesarja v Frankfurtu ter (nekoliko prezgodnje) okronanje novega monarha za španskega kralja.³³ Če so pri avguštincih potekale tudi žalne slovesnosti za Jožefom I. leta 1711, o katerih nam poroča Perizhoffer,³⁴ ni zanesljivo, a je verjetno.

²⁸ Citata iz *Historiae Cathedralis* in *Annalov* pri Cvetku, *ib.*, str. 76 f in op. 124 (v nemškem tekstu bi bilo treba tu med drugim namesto *»Tuba einem spargens sonum«* brati, kot je zgoraj v tekstu, *»Tuba mirum spargens sonum«*).

²⁹ Prim. zgoraj str. 86 f ter op. 59 in 60. Citati iz Dolničarjeve *Historiae Cathedralis* v Cvetku, str. 60, op. 99, in 61, op. 100. Ustrezna navedba v *Annalih*, fol. 60 v, se filharmonikov ne spominja: *»bey vortrefflicher music von 4 [!] Chören, taglich die 8 tag hindurch frue mit einem hohen Amt, und predig, abendts mit einer gesungener litaney ...«* Filharmoniki pa so v novi cerkvi igrali že ob njeni dograditvi 22. avgusta 1706, ko so »z več kot 60 glasbeniki« sodelovali pri slovesnem Tedeumu. (D. Cvetko, *ib.*, str. 60; tu tudi citat iz *Annalov*, fol. 58 v.)

³⁰ *»Novena Adventus Natalis Domini, annuo ad splendorem mirum ornatu, quotidianis selectorum Oratorum exhortationibus, & omnibus numeris absoluto concentu Acad. Philo-harmonicorum inchoatur.«* *Epitome chronologica* (D. Cvetko, *ib.*, str. 79, in zgoraj, str. 87 ter op. 64).

³¹ Tako na marsikaterem mestu D. Cvetko, *ib.* (npr. str. 59).

³² Gl. zgoraj, str. 87 in op. 64.

³³ Drugi dogodek, ki ga D. Cvetko, *op. cit.*, nima, je zabeležen v Dolničarjevih *Annalih*, fol. 74 v—75, 24. jan. 1712: *»...welches freÿden Jubel auch den 31 dits. [bilo je torej teden po kronanju] die Acad: Philo-harmonici bey denen PP. Augustinern vor dem Spital thor mit aller ersinlicher festivitët, als hoch amt, trefflicher musik, lesung der Stückh, und des abendts angezündten fanalien, oder freüden feÿer celebriret haben.«* Tretjega ima D. Cvetko, *ib.*, str. 79 f, po *Epitome chronologica* (z ustreznim citatom).

³⁴ *»...alß bey Verlust des glorwürdigsten Kayßers Josephi I A.^o 1712 die öffentliche Bethauerung (!) solennisieret.«* *Ib.* Toda Perizhofferjeva letnica je napačna. Kot poroča Dolničar v *Annalih*, so bile slovesnosti za Jožefom I. v Ljubljani od 1. do 3. junija 1711, in sicer v stolnici (*»...bey einem Prachtigen Castro Doloris, oder todtten gerüst, durch*

Kot je mogoče pričakovati iz dosedanjega prikaza delovanja akademije, se glasbeno poustvarjanje filharmonikov ni omejevalo na cerkev, zunaj cerkve pa tudi ne na vsakoletno regato. Veliko je bilo priložnosti, političnih in družabnih, ki so zahtevale dostojno glasbeno okrasitev, kakršno so dotlej navadno opravljali deželni in mestni muziki. Z ustanovitvijo in obstojem akademije filharmonikov pa se je ponudila možnost, da se glasbena plat takšnih dogodkov ne le okrepi, ampak tudi obogati za določen družbeni moment: akademija je uživala visok družbeni status, filharmoniki so večinoma prihajali iz istih vrst kot ljudje, ki so jim prireditve bile namenjene. Tako je bilo leta 1703 na čast princu Evgenu Savojskemu, ki se je na poti iz Italije ustavil v Ljubljani in tu sprejel gostoljubje vicedoma grofa Lanthierija. Ob slavnostni večerji so ga razveseljevali filharmoniki z izbrano glasbo, o kateri se je visoki gost izrazil, da takšne že zlepa ni slišal.³⁵ Že večkrat omenjene slovesnosti ob posvetitvi stolnice leta 1707 so se sklenile drugo nedeljo zvečer v škofijskem dvorcu. Tedaj je, kot piše Dolničar v svoji zgodovini ljubljanske stolnice, Höffer s stolnim proštom pripravil javno serenado, »z instrumenti različne vrste«, nato pa je na veliko odobravanje meščanov na razsvetljenih stolniških stolpih razmestil trobentače in pavkiste.³⁶ Neka druga »serenata« se je glasila tudi ob proslavah stoletnice jezuitske cerkve, in sicer kar dvakrat.³⁷ Podobno veselje so Ljubljančani doživeli 10. maja 1716 ob počaščenju rojstva nadvojvode Leopolda. Filharmoniki so dogodek povzdignili z regato — o njej smo že pisali —, zvečer je bil v deželni hiši ples za plemstvo; ples in serenado so pripravili tudi v mestni hiši, v njenem predverju pa so filharmoniki istočasno priredili »koncert z več zbori«.³⁸ Z neko »izvrstno serenado« je akademija istega leta 16. julija počastila tudi passauskega škofa Rabatto na njegovem obisku v Ljubljani.³⁹

Uvodoma smo se dotaknili tistih družbenih in kulturnozgodovinskih razmer na Slovenskem, ki so pogojevale nastanek ljubljanske akademije filharmonikov. Opozorili smo na vse krepkejšo kulturno in umetnostno navezovanje slovenskih dežel na italijanski zahod: s problemom prodora italijanskih vplivov k nam se sicer srečujemo že skozi vse obdobje, ki se mu posvečamo, saj prevzemanje in presnavljanje baročnih glasbenoumetnostnih prvin ni moglo potekati brez njih;

die hochlobl. Land Stände, mit vühlen Sünbildern...«) ter pri sv. Jakobu. Filharmonikov in avguštincev, kot tudi glasbe na sploh, ne omenja.

³⁵ *Epithome chronologica* in *Annales*, fol. 45 f. Citata v Cvetko, str. 82, op. 134.

³⁶ Za poročilo iz kapiteljskih sej gl. zgoraj, str. 86 f, op. 61. Dolničar v *Historii Cathedralis* pa takole: »Vesperii demum post pulsum Angelicum cum copiosa Nobilitas in aula Episcopali Societati indulgeret, saepe memoratus D. ab Höffer Acad: Philharm: institutor una cum D. Praeposito hinc Serenatam vulgo vario instrumentorum genere, inde Tubicinum et Tympanorum chorum, in turribus illuminatis magno incolarum applausu instituit.« (D. Cvetko, *ib.*, str. 83, op. 136.)

³⁷ *Annales*, fol. 86 v: »... und ein serenata vor der Kirche ob der Triumphsporthe« (17. nov. 1715) in »vor der Kirche neben illumination ein ausbündige serenata, mitt allerley Stümen« (24. nov. 1715). Dolničar ne govori o filharmonikih, a ker so ta zadnji dan popoldne v cerkvi izvajali Höfferjev oratorij (o tem gl. tu v nadaljevanju), je njihova udeležba v teh serenadah več kot verjetna. (Prim. tudi D. Cvetko, *ib.*, str. 84, ki ve samo za drugi podatek.)

³⁸ *Annales*, for. 87 v: »Abendts geschahe die beleuchtung, und ein Ball am Landthaus für den Adel, am Rathaus serenata, und Ball, dan absonderlich hat das hiesige Academische Collegium mit vorne auszihung des vorhoffs ein musicalisches concert mit mehr Chören vorgestellt.« D. Cvetko, *ib.*, str. 84, op. 138, ima citat po Radiču, ki je besedilo na več mestih samovoljno spremenil. Filharmoniki pa so verjetno sodelovali tudi pri dopoldanski maši v stolnici, ki je potekla »bey einer trefflichen musik von 2 Chören«.

³⁹ *Annales*, fol. 88: »und abendts mit einer trefflichen serenata von der Acad: Philharm: bedient worden.« (Tudi D. Cvetko, *ib.*, str. 85). — V Dolničarjevih *Annalih* je še nekaj navedb o glasbi, v katerih izvajalcev ne omenja, a lahko pomislimo na filharmonike. Tako ob Tedeumu 4. in 11. julija 1706 za zmago nadvojvode Marlborougha nad Francozi, za katero so priredili koncert na Ljubljani (»und music am wasserstromb Laubach«, fol. 58), pri franciškanih v tridnevem žalovanju za šlezjskim vojvodom Ferdinandom 20. jan. 1707 (fol. 60) pa 10. sept. 1711 zvečer po instalaciji škofa Kaunitza, ko je bila serenada (»ein Serenata mit trompetten und pauken vorgestellt«, fol. 73 v). — Razumljivo je, da je akademija filharmonikov izvajala tudi oratorije svojih članov, a o tem pozneje.

a če se je vse to sprva, v Hrenovem času, dogajalo tudi še s posredovanjem severnih sosed, postaja sedaj srečevanje z Italijo vse neposrednejše. V našem primeru je pomembno to, da je večina tistih iniciativnih ljudi, ki so spravili v tek akademiji operozov in filharmonikov, del študija opravila na italijanskih univerzah ali pa se vsaj zadosten čas zadrževala v Italiji. Za kaj takšnega so še vedno prišli v pošteve klasični severnoitalijanski kraji kot Bologna, Padova, Parma, Benetke, zanimivo pa je, da postaja v tem pogledu vse pomembnejši Rim. Za plemiške otroke nemških dežel, namenjene visokim duhovniškim položajem, je bil od nekdanj važen rimski Collegium Germanicum;⁴⁰ tu se je med drugimi šolal še Janez Jakob Lamberg, Hrenov tovariš na škofijski stolici v Krki. Od poznejših ljubljanskih škofov sta se tu izobrazila Otto Buchheim in Žiga Herberstein (v Rimu med 1661 in 1665). Rimski Collegium Germanicum ima v glasbeni zgodovini pomembno mesto, saj je tu že od njegove ustanovitve v 16. stoletju delovalo nekaj izjemnih glasbenikov in skladateljev. Od leta 1630 do smrti leta 1674 je tu služboval tudi osrednji človek na področju italijanskega visokobaročnega oratorija, Giacomo Carissimi; škof Herberstein ga je mogel v svojih študijskih letih osebno spoznati in se seznaniti z njegovim za evropsko glasbeno zgodovino odločilnim skladateljskim ustvarjanjem. V Rim je pot zanesla tudi Janeza Antona Dolničarja; leta 1685 je tu na Ateneju zagovarjal teološko doktorsko tezo. Leta 1689 je v Rim pripotoval Janez Krstnik Prešeren kot posrednik v zahtevni pravdi med diecezama Salzburg in Passau, ki ga je tu zadržala do leta 1692 — to pa ravno sovпада z ustanovitvijo Accademie degli Arcadi, in ni odvečna misel, da je bil Prešeren kot ugleden inozemski erudit s temi dogodki seznanjen, če že ni bil na ustanovitvi akademije sam navzoč. Pozneje ga vsekakor srečamo tudi med rimskimi arkadijci.⁴¹

Drugi važen moment je bil umik škofa Herbersteina leta 1701 z ljubljanske katedre v samostan sv. Filipa Nerija v Perugii. Škof je bil, kot smo videli, glasbeni umetnosti že tako in tako naklonjen, saj se je morala glasbena kapela ljubljanske stolnice ravno njemu zahvaliti za svoj izjemen porast v 18. stoletju. V Perugii se je, bržčas že vnaprej vedoč, srečal z redom, ki se je kar se da tesno povezoval z glasbo in prav določno z oratorijem: znano je, da je bil Filippo Neri pobudnik tistega oratorijanskega gibanja, v katerega okrilju je zrasla nova, tipično baročna glasbena zvrst, četudi sprva vezana na govorne meditacije. Herberstein je po odhodu iz Ljubljane ohranjal tesen stik s svojimi bivšimi sodelavci in jim tako mogel posredovati marsikatero novo italijansko skušnjo. Dopisoval se je z dekanom Janezom Antonom Dolničarjem, ki ga je obveščal o dogajanjih doma, tudi o glasbi in glasbenikih; v pismu z dne 17. aprila 1703 mu je med drugim sporočil, da pripravlja Höffer nekaj oratorijev za postni čas, ki bi jih rad izvedel ob škofovi navzočnosti.⁴² Med Herbersteinovimi pismi pa se je ohranilo eno iz leta 1710, iz katerega izvemo, da je škof oskrboval stolnico z notami.⁴³ Dolničar ga je bil namreč zaprosil za neke muzikalije, škof pa se je v tej zvezi obrnil na samostanskega kapelnika Jacoba Baccija, »odličnega v umetnosti komponiranja«. Bacci mu ni mogel ustreči, saj ni pripravljal nobenih novih skladb, tiste, ki so bile na voljo, pa so bile stare. Obljubil je, da bo povprašal v Rim in Loreto. Lahko

⁴⁰ O tem gl. A. Steinhuber, *Geschichte des Collegium Germanicum Hungaricum in Rom I*, Freiburg 2/1906 (iz njega povzema za nas zanimive ljudi J. Benkovič, *Kranjski bogoslovci v Rimu*, IMK VIII, 1989, str. 61—72), pa zlasti Th. Culley, S. J., *The Influence of the the German College in Rome on Music in German-speaking Countries during the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, *Analecta Musicologica VII* (1969), str. 1—35, in IX (1970), str. 20—63, ter istega *The German College in Rome: A Center for Baroque Music, Baroque Art: The Jesuit Contribution*, New York 1972, str. 111—128.

⁴¹ D. Cvetko, *ib.*, str. 32 f, navaja, da se je Prešeren za rimski čas dopisoval s Höfferjem. Tam citirani fasc. 218/21 v KAL pa vsebuje le Prešernove račune, kar se ujema tudi s katalogom arhiva.

⁴² Tako tolmači pismo Cvetko, *ib.*, str. 155. (»...quam interea parat nonnulla oratoria ventum quadragesima, si Höffer admiserit, in gratiosissima praesentia Celsitudinis vestrae Reverentiae producenda, ego vero Sequentia eidem humillime exponere debui...« Po Cvetku, *ib.* Pismo, zdaj pogrešano, nekdanj v NŠAL, fasc. 36/9.)

⁴³ NŠAL, Škofje, pismo z dne 20. septembra 1710 (škof se je tedaj zadrževal v Benetkah).

bi pač ustregel s »prijetno« Salve Regina, komponirano v Rimu, ki pa je bila žal samo za en glas in brez violin.⁴⁴ To pot Herberstein Dolničarju ni imel kaj ponuditi; mogoče pa mu je ustregel kdaj kasneje. O Herbersteinovih zvezah z Ljubljano in Ljubljančani govori konec koncev tudi to, da je v Perugii med leti 1704 in 1707 bdel nad mladim Alešem, sinom Janeza Gregorja Dolničarja, ko se je ta na svojem dolgem študijskem potovanju po Italiji, s katerega se ni nikoli vrnil, ustavil tudi v tem mestu. Aleš Dolničar vzbuja pozornost predvsem po svojem nagnjenju do likovne umetnosti, pa tudi glasba je nanj napravljala določen vtis.⁴⁵

Okoliščine za rast zahtevnejših oblik glasbenega dela so bile torej ugodne. Pri tem mislimo v prvi vrsti na oratorij, kajti prav tu lahko ob siceršnjem pomanjkanju primarnega glasbenega gradiva opazujemo tisti slogovni premik na področju glasbene produkcije in reprodukcije, ki se nam drugod izmika iz rok; vsa navedena in tu komentirana poročila o dejavnosti akademije filharmonikov so namreč glede tega presplošna in razkrivajo le na družbeno in umetnostno višji ravni uresničene oblike dela, ki bi mogle uspevati — in tudi so uspevale — tudi v slogovno drugačno naravnanih okoliščinah. — Že iz doslej povedanega so razvidne tiste silnice, ki so povzročile presaditev te osrednje glasbene forme visokega in poznega baroka na slovenska tla. Slovenski izobraženci so se z oratorijem seznanjevali na svojih potovanjih v tujino: zbirka oratorijskih libretoev, ki jo sedaj hrani Semeniška knjižnica v Ljubljani in ki sega od zadnjih desetletij 17. stoletja v prva desetletja 18. (največ listov je iz dunajske dvorne kapele), je prav verjetno sad teh potovanj. Ne smemo prezreti tudi ugodnega vpliva škofa Herbersteina že v času njegovega rezidiranja v Ljubljani — omenili smo možnost, da je osebno poznal delo Giacomina Carissimija — in še bolj po njegovi preselitvi v Perugia. V tem srednjeitalijanskem mestu z bogato oratorijansko tradicijo je delovalo združenje, podobno naši akademiji filharmonikov, imenovano *Accademia degli Unisoni*, ki je skrbelo za intenzivno predstavljanje glasbenih oratorijev. Tisti primerek libreta Merighijevega oratorija S. Romualdo, ki so ga izvedli »*Accademici unisoni*« na Cecilijin god leta 1706 v oratoriju sv. Filipa Nerija v Perugii,⁴⁶ je Ljubljani nedvomno posredoval Herberstein sam ali pa, ker se je ohranil v Dolničarjevi zapuščini, Dolničarjev sin Aleš, ki je ravno takrat bival pri škofu v Perugii. Kakorkoli že, četudi slovenskim izobražencem oratorij kot konkretna glasbena oblika ni bil tuj, pripada Herbersteinu določena vloga v tem presnavljanju glasbenoumetnostne zavesti na Slovenskem.⁴⁷

Nedvomne kali za razvoj razmer, ki so rodile prve primerke oratorijskega ustvarjanja na Slovenskem, pa moramo iskati doma, v glasbenem delu jezuitskega kolegija v Ljubljani. Če se zavedamo glasbenozgodovinske resnice, da oratorij ni

⁴⁴ Zadevni odlomek se glasi takole: »... cuius circa musicalia desiderium mox contuli cum nostro Pre Petro Jacobo Bacci Musices nostrae Regente, et arte componendi excellente, ac inde valde aestimato: quapropter conarer aliquem quoque ipsius partum Apollineum procurare: verum nihil adhuc typo vulgavit, nec intendit vulgare: insuper musicalia generis à V. ra D. tione R. ma desiderati nulla composuit, quae autem talia impressa Cong. tio ista habet, vetusta sunt: accepit tamen schedulam mihi acclusam, promisit que Romam, et Lauretum scribere inquisiturus de eiusmodi novis, probatisque musicalibus, quorum quidem ait se aliquod (scriptum, an impressum nescio): Salve Regina: Romae factum habere valde amaenum; sed vocis unice, nec fidibus comitatum, praestaret etiam fortassis, si R. ma D. tio V. ra explicaret, quales hymnos sacros cupiat, et singulariter, an de Confessoribus, ut est: iste Confessor.« In pripis: »Salve Regina Romanum unius voci, cuius memini, scriptum, necdum impressum, fecit, et habetur.«

⁴⁵ Prim. M. Stelè, *Aleš Žiga Dolničar, Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. I (1951), str. 139—155. Avtorica škofa Herbersteina ne omenja in tudi ne ve za njegovo korespondenco z J. A. Dolničarjem, četudi je v njej polno v tej zvezi pomembnih mest. Druga škofova pisma hranijo v raznih fasciklih v KAL. Za Aleševo zanimanje za glasbo pa gl. D. Cvetko, *ib.*, str. 68.

⁴⁶ Semeniška knjižnica v Ljubljani, S II (Dolničarjeva Miscellanea, P. IV). Omenja ga tudi D. Cvetko, *ib.*, str. 51, vendar ne v tej zvezi.

⁴⁷ Na Herbersteina kot možnega pobudnika za razvoj oratorija na Slovenskem opozarja tudi V. Steska, *Zupnik Mihael Omerza, skladatelj*, CG LV (1932), str. 17 ff; njegovo mnenje omiljuje D. Cvetko, *ib.*, str. 154, op. 247.

bilo koncertantno peto, marveč scensko predstavljeno — četudi ne hkrati mobilno igrano — glasbeno delo, vstaja pred nami ves sklop glasbenogledališke dejavnosti jezuitov, ki je že s samim obstojem, s svojo navzočnostjo v našem umetnostnem miljeju, silil k dvema pojavoma glasbenega baroka: k operi na eni strani — o tem pozneje — in na drugi k oratoriju. Medtem ko je zveza jezuitskega gledališkega dela z opero manj oprijemljiva in rahlejša, je njegova navezava na oratorij neposrednejša. Tu se moramo spomniti jezuitskih predstav na veliki petek ob božjem grobu v domači cerkvi. Kljub temu, da se nam ni ohranilo nobeno besedilo teh predstav, si je mogoče z analogijami, ki nam jih ponuja evropska glasbena zgodovina, poustvariti njihov vsebinski in umetnostni pomen. Kot smo ob ustreznih priložnosti omenili, sta bili prvi predstavi, ki zanju vemo, v nemščini. Zapisali smo tudi, da gre po vsej priliki za odmev tistih teženj protireformacijskega verskega življenja, ki so pod pritiskom novih razmer dopustile in celo spodbujale dostop živega jezika v cerkev, čeravno le v določenem neliturgičnem, meditativnem okviru. Pri tem mislimo na oratorijansko gibanje Filipa Nerija ter na tako imenovani »oratorio volgare«, ki se je razvil iz italijanskega duhovnega madrigala ter se v nasprotju z latinskimi oratorijem povezoval z italijanskim jezikom; njegova prva predstavnik sta bila Giovanni Francesco Anerio in Antonio Cifra.⁴⁸ Opozorilo na to prvo fazo oratorija nam je potrebno zato, da pokažemo na neposredno sorodstvo naših predstav. Tu zopet ni toliko odločilna konkretna forma (ki zanjo v našem primeru sploh ne vemo), marveč njen jezik: sredi 17. stoletja so na Dunaju potujoči italijanski skladatelji uvedli pravi oratorij, in sicer velikotedenski oratorij ob božjem grobu, ki ga niso izvajali le v latinščini, marveč tudi v italijanščini in celo v nemščini. Najpomembnejša skladatelja teh oratorijev, imenovanih kar na kratko »il sepolcro«, sta bila J. H. Schmelzer in Antonio Draghi, v njih pa se je celo poskusil cesar Leopold I.⁴⁹

Iz poznejših omemb o ljubljanskih igrah »ad sepulchrum« je mogoče dognati, da je bilo njihovo besedilo tako v verzih kot v prozi, črpali pa so ga pretežno iz biblije.⁵⁰ Če so bile tudi poznejše igre te vrste v nemščini, ni sporočeno, a verjetno je, da so se vrnili k latinščini (tako vsaj leta 1664⁵¹); nemščina v našem okolju bržkone ni mogla odigrati iste vloge kot v kraju z nemškim življenjem, saj je imela v takšnem gledališkem okviru prav določeno vlogo, za italijanščino ali celo za slovenščino pa je bilo še manj možnosti.⁵² Drugo vprašanje pa seveda je, kako je bilo z glasbo. Tu je podobno kot pri drugih oblikah jezuitske gledališke dejavnosti: načeloma je bila glasba v takšni ali drugačni obliki na odru venomer navzoča, tudi kadar je kronistični zapiski ne omenjajo, kar v večini primerov velja tudi za igre na veliki petek. Toda v enem primeru smo vendar srečnejše roke: za igro na veliki petek leta 1673, ki je imela naslov *Mors immortalis Dei*, je sporočeno, da jo je v cerkvi v verzih javno predstavil učitelj poetikov z dobro naučeno mladino, zelo dobro in izbrano glasbo pa je prispeval pater prefekt.⁵³ Iz seznama kolegijskega osebja za leto vemo, da je to bil Janez Krstnik

⁴⁸ O tem gl. C. A. Kneller, *Das Oratorium des heiligen Philipp Neri und das musikalische Oratorium*, Zeitschrift für die katholische Theologie, 1912, in C. Gasbari, *L'Oratorio Filippino 1552—1952*, Rim 1957, pa še H. E. Smither, *The Latin Dramatic Dialogue and the Nascent Oratorio*, Journal of American Musicological Society XX (1967), str. 403—433.

⁴⁹ O tem gl. G. Renker, *Das Wiener Sepolcro* (disertacija), Dunaj 1913, E. Wellesz, *Deutsche Opern und Oratorien in Wien 1660—1708*, Studien zur Musikwissenschaft VI (1919), ter H. Vogel, *Studien zur Geschichte des Oratoriums in Wien*, ib. XIV (1927). Nekaj italijanskih libretov dunajskih »sepolcrov« je ohranjenih tudi v Semeniški knjižnici v Ljubljani.

⁵⁰ Za igro *Samaritanis Amoris divini Charitas* iz leta 1674 je mdr. sporočeno, da je bila »ex sacris concinnata textibus« (*Historia annua*, str. 409), za drugo iz leta 1674 z naslovom *Petrus negans* pa, da »non habuit carmen, sed scripturae textum combinatum« (*Diarium praefecturae*, fol. 80 v).

⁵¹ *Diarium praefecturae*, fol. 31 v. Toda neka »drama germanicum« se je v cerkvi igrala leta 1666, vendar v postnem času in pred velikim oltarjem (ib., fol. 25 v).

⁵² Nemške pridige so pri ljubljanskih jezuitih kot drugod pač bile, a leta 1712 se kronist vprašuje, »ob quid pueri ignari linguae Germanice, nec intelligentes interesse deberent concioni?« (ib., fol. 251).

⁵³ »Aliam vero postea [igro namreč] in die parasceve, quâ agonizanti Deo LVGVose parenta VIMV eadem poësis publicè in templo exhibuit cum iuventute bene instructâ,

Starnisi, sicer nemški pridigar. Če smo za začetno obdobje negotovi, kolikšen je bil glasbeni delež ljubljanskih »sepolcrov«, koliko so se torej te prireditve približale oratoriju, pa lahko vsaj za drugo polovico 17. stoletja na takšno vprašanje odgovorimo pozitivno. Če že oratorij v kolegiju tudi takrat še ni bil na ravni, ki jo poznamo iz evropske glasbene zgodovine (termina »oratorij« v takšnem pomenu besede v jezuitskih zapiskih ne srečamo), pa je imel vsaj načrtano pot. Na drugi strani nam tisti podatek razkriva resnico, da so med kolegijskim osebjem bili ljudje, izvežbani v glasbi in celo sposobni komponiranja, četudi jim je službeno mesto v kolegiju nalagalo drugačna, neglasbeniška opravila.

S tem smo se približali osrednji snovi, konkretnemu oratorijskemu ustvarjanju na Slovenskem. Prinaša ga šele čas Academiae Philharmonicorum, čeravno skromno, a dragoceno gradivo zanjo pa nam v glavnem posreduje Dolničar v svoji rokopisni zbirki. Po njegovem delu Bibliotheca Labacensis publica sta se komponiranju oratorijev tačas na Slovenskem posvečala dva glasbenika, Janez Berthold Höffer in Mihael Omerza.⁵⁴ Za Höfferja smo iz pisma dekana Dolničarja škofu Herbersteinu izvedeli, da se je z oratorijem ukvarjal vsaj že leta 1703; za skladatelja sicer zelo navdušeni kronist pa nam kot prvo letnico Höfferjevega ustvarjanja te vrste posreduje šele leto 1715. Omerzova dela pa so po njegovih beležkah nastala med letoma 1709 in 1713, zato je prikladneje, da se posvetimo najprej temu glasbeniku.

Ne bo odveč, če ponovimo nekaj važnejših podatkov iz njegovega življenja. Mihael Omerza (Omersa) se je rodil 28. septembra 1679 v Kamniku.⁵⁵ Leta 1691 so ga kot parvita na ljubljanskem jezuitskem kolegiju sprejeli v Rogacijanovo in Donacijanovo semenišče, kjer je pel diskant; tu je ostal do leta 1696, ko je končal retoriko in odšel v tujino študirat; fiziko je obiskoval v Gradcu, metafiziko in teologijo pa je študiral na Dunaju.^{55a} Ponovno ga v seminarju srečamo leta 1702 kot supernumerarija, ko je postal študijski in glasbeni prefekt ter regens chori cerkve sv. Jakoba, od leta 1703 do leta 1705 pa je vodil Marijino bratovščino. Zatem so ga vzeli v ljubljansko stolnico za vikarja in mu kmalu zaupali predstojništvo glasbenega kora. Leta 1715 so mu podelili župnijo na Igu, kjer je umrl 23. aprila 1742. Bil je človek vidnih strokovnih in osebnih kvalit.⁵⁶ Dolničar našteva pet njegovih oratorijskih del: *Diva Magdalena paenitens* (1709), *Pastor Bonus* (1710), *Mater Dolorosa* (1711), *Christus bajulans crucem* (1712) ter *David deprecans pro populo, ad avertendam plagam suis imminatam* (1713), med 1709 in 1713 torej po eno na vsako leto. Za zadnji dve piše, da so ju izvajali na veliki petek (»[in] die Parasceves«), za Dobrega pastirja leta 1710 pa je navedel kraj izvedbe: kapelo sv. rešnjega telesa pri ljubljanski stolnici; zadevna formulacija izvirnika (»In Aula Archiconfraternitatis SS. mi Corporis Christi«) daje misliti, da je izvedbo priredila istoimenska bratovščina, sicer pa se je nemogoče odločiti v vprašanju, kdo je Omerzova dela igral in pel, akademija filharmonikov ali stolna glasbena kapela (jezuiti bržčas ne), zakaj za to potrebni podatki manjkajo. Dela se niso ohranila ne v tekstu ne v glasbi, zato za njihovo formo in njihov stil ne vemo. Dolničar jih zaznamuje na različne načine: le enkrat kot oratorij (*Christus bajulans crucem*), drugače pa kot »verske igre« (»drama sacrum musicis adaptatum concentibus«, 1709, »drama sacrum«, 1713; tudi »melodramma«, 1711, oz. da je bilo »modulis

Musicâ à P. Praefecto perbenè et eleganter dispositâ, materiâ deinque Nobilissimis Auditoribus digna: Thema fuit: Mors immortalis Dei, animarum nostrarum vita est.« (Ib, fol. 64 v).

⁵⁴ Izvornik v Semeniški knjižnici v Ljubljani, str. 94 (Höffer) in 97 f (Omerza). Povzetek V. Steska, Dolničarjeva »Bibliotheca Labacensis publica«, IMK X (1900), str. 134—140 in 145—174 (str. 160 in 153).

⁵⁵ Tako Dolničar, ib. Gl. tudi V. Steska, Župnik Mihael Omerza, cit. art., in D. Cvetko, ib., str. 167 ff; tudi avtorjeve Tokove, str. 54.

^{55a} Tako vizitacija stolnega kapitlja leta 1712 (NŠAL, Viz. 1/4); takrat je bil Omerza star 33 let.

⁵⁶ Dolničar piše, da je službo stolnega vikarja opravljal »magna sui commendatione« ter da je bil »vir spectate probitatis, eruditionis, ac morum suavitatis«.

expressus«, 1710), vendar so to izrazi, ki v tem času vsi pomenijo oratorij, tudi gola »drama sacrum«. ⁵⁷ Tudi snov se prilega oratorijskemu glasbenemu obravnavanju, saj se zlasti *Diva Magdalena paenitens* (Magdalena spokornica) ter *Mater dolorosa* popolnoma ujemata s tematskimi okviri velikotedenskega oratorija, za deli iz let 1712 in 1713 pa je tako in tako zapisano, da so ju peli na veliki petek. Več o tem pa ob naslednjem skladatelju.

Janez Bertold Höffer je bil član mladega ljubljanskega plemiškega rodu, ki je prišel k nam s Saškega (njegov plemiški priimek je bil Höffern Saalfeldt). Rodil se je 24. julija 1667 v Ljubljani. ⁵⁸ Nižje šolanje je opravil pri ljubljanskih jezuitih, študije — brčkone pravne — pa v Salzburgu in na Dunaju. Enkrat pred letom 1696 se je vrnil domov in omenjenega leta stopil v službo kranjskih deželnih stanov. Umril je 15. julija 1718 v svojem enainpetdesetem letu za vročico, »na veliko žalost visokih in nižjih ljudi mesta in celotne dežele«. Obvladal je več instrumentov, med njimi posebej lutnjo in teorbo, po njegovi dejavnosti med filharmoniki lahko sklepamo, da je bil večš vodstvenega glasbenega dela. Dolničar nam ga razkriva tudi kot skladatelja. V *Bibliotheci* navaja štiri Höfferjeve oratorije: *Magdalenae conversio* (1715), *Patientia victrix in Amico Dei Job* (1716), *Mors et Vita in Lilicon* (zadnja brez letnice izvedbe). ⁵⁹ Prvi je bil po Dolničarju »oratorium musicis adaptatum concentibus«, kar pač ni pleonazem, saj pisec očitno ohranja prvotni pomen besede oratorij kot govorjene prireditve, drugi in četrti sta bila preprosto oratorija, tretji pa »oratorium melodramaticale«. Kronist se jih deloma spominja tudi v *Annalih*. Tako piše za 10. april 1715, da so tega dne v uršulinski cerkvi »ob navzočnosti knežjih in drugih visokih plemiških oseb« izvedli odličen oratorij, naslovljen »Magdalenae Conversio«. Med izvedbo je imel Matija Schoss, tajnik generalnega vikarja, latinski govor. ⁶⁰ Oratorij omenja Dolničar tudi za zaključni dan proslav ob stoletnici cerkve sv. Jakoba (to je bilo 24. novembra 1715); imel naj bi lepo glasbo. ⁶¹ Poročilo ne zadošča za sklepanje, ali gre tu za Höfferjevo delo ali ne; v prvem primeru bi prišla v poštev le *Mors et Vita* ali pa *Lilicon*. ⁶² In tretjič, 23. marca 1716 ob proslavah ob posvetitvi nove križevniške cerkve v Ljubljani, ko so »z več kot 30 glasovi vokalno in instrumentalno« izvedli oratorij »Jobi patientia«, ⁶³

⁵⁷ Gl. npr. zaznamovanje oratorijev v A. Liess, *Die Sammlung der Oratorienlibretti (1679—1725) und der restliche Musikbestand des Fundo San Marcello der Biblioteca Vaticana in Rom*, Acta musicologica XXXI (1959), str. 63—80. V tem smislu je treba popraviti, kar piše D. Cvetko, *ib.*

⁵⁸ Njegov obsežen in hvalospevov prepoln življenjepis prinaša J. G. Dolničar, *ib.*, ki ga natančno reproducira D. Cvetko, *ib.*, str. 148 ff (26. avgust na str. 151 je slejkoprej brati kot 26. julij).

⁵⁹ Dolničar, *ib.*, je prvotni, krajši popis Höfferjevih del zbrisal, vendar slabo, tako da je osamljena, najprej zapisana letnica 1715 ostala pri oratoriju *Mors et Vita* (tako D. Cvetko, *ib.*, str. 155, in Tokovi, str. 70). — Ne v Cvetku ne v Tokovih ni naveden četrti, slabo čitljivi naslov (morda tudi »Lihicon«?); Steska je prebral le Li —. Tam navedena letnica 1715 pa je seveda tista zgoraj).

⁶⁰ »Den 10. ist ein vortreffliches Oratorium Magdalenae Conversio intituliert, in der Kirche deren Ursulinen alda in beyseyn fürstlichen und anderen hoch adels Perschonem mit grossem ruhmb gehalten worden; wobey H. Mathias Schoss Vic: G. lis Secret: die lateinische Oration gethan.« *Annales*, fol. 84 v. Schossov govor je bil brčkone tisti, ki ga Dolničar navaja v *Bibliotheci*: »Oratio Nova Citharoeda Philharmonica Labaci seu diva Magdalenae« (V. Steska, *ib.*, str. 168), četudi z letnico 1714. Govornik ga je naslovil ljubljanskim filharmonikom, ki so potemtakem nedvomno izvedli ta Höfferjev oratorij.

⁶¹ »... nach der endung ein schönes Oratorium von trefflicher music praesentirt.« *Ib.*, fol. 86 v (gl. tudi tu zgoraj, str. 114 in op. 37).

⁶² D. Cvetko, op. cit., je spregledal Dolničarjev kronistični zapisek z 10. aprila 1715 in to izvedbo povezal z oratorijem *Magdalenae Conversio* (str. 155 f, po njem tudi Tokovi, *ib.*).

⁶³ »Zur H-fasten zeith als den 23. war alhier in neü aufgeführten Comende Kirche T:O:Q: ein vortreffliches musicalisch Oratorium mehr dan von 30 stümmen vocal, und instr.: intituliert Jobi patientia, in beysein des bischoff, fürstl. gn. fürsten von Auersperg, gesambten hoch Adel, und allerley standts perschonem, mit ruhmb vorgesteld.« *Ib.*, fol. 87, in D. Cvetko, *ib.*, str. 156 ter 158, op. 225 (citaj; med neskladji z našim branjem izvirnika naj opozorimo na Cvetkovo »Zur h[ohen] fest[en] zeith« in »Ind[eme]« namesto »instr.:«; da je bila izvedba v postnem času [Zur H-fasten zeith], potrjuje Dolničar v *Bibliotheci*, *ib.*: »ferijs quadragesimae«).

kar je seveda Höfferjeva *Patientia victrix*; to potrjuje tudi naslovna stran ohranjenega libreta (gl. spodaj, op. 65).

Tudi v oceni Höfferjevega oratorijskega ustvarjanja smo praktično praznih rok. Glasba se ni ohranila, prav tako pa tudi ne — z eno samo izjemo — besedila. Zopet se srečujemo s tematiko, ki je bila primerna za oratorijsko glasbeno zasnovo. V Magdalenini zgodbi je skladatelj segel po snovi, ob katero smo naleteli ne le pri Omerzi, ampak že v jezuitskem kolegiju leta 1634 (gl. zgoraj, str. 75), po snovi, ki se je kar se da prilagajala reflektivni naravi postnega ali velikotedenskega oratorija. Med znanimi oratorijskimi deli na to temo moramo opozoriti na Alessandra Scarlattija *La Maddalena penitita* (oz. *Maddalena penitente*), ki so ga izvedli leta 1693 v cesarski dvorni kapeli,⁶⁴ ker je Höffer takrat bival na Dunaju, ni neverjetno, da ga je resnično slišal in si ga vtisnil v spomin. Po tematiki ji ni daleč zgodba preroka Joba, poučna meditacija o vdanosti v božjo usodo, ki se jo je Höffer lotil v oratoriju *Patientia victrix*. Od tega dela pa se je ohranil libreto, ki se mu kaže nekoliko bolj posvetiti.⁶⁵ Njegov formalni obris razodeva tipično oratorijsko zgradbo v dveh polovicah. Med obema deloma je bil predviden »učen govor« oziroma »učena pridiga«, ki naj bi jo prispeval jezuitski pater Ernest Codelli (v izvirniku: »inserir hic eruditam concionem Italicam Adm. R. P. Ernestus Codelli Col. S. J. Minister«) — praksa, ki jo Dolničar nakazuje že za *Magdalenae Conversio* in ki daje misliti, da je bil morda tudi tisti prvi oratorij dvodelen. Besedilo Jobovega oratorija je zgrajeno z vrsto recitativov in arij in kaže na standarden obseg te glasbene zvrsti: v prvem delu je enajst arij, v drugem jih je deset, vse pa so povezane med seboj z recitativi. Kakšni so bili ti recitativi, je ob pomanjkanju konkretne glasbe težko ugotoviti. Morda so bili po starejšem vzorcu bolj ariozni in so jih podpirali instrumenti, ali pa so bili že kratkosapni, v parlandu, ki ga je podpiral le basso continuo (orgle ali čembalo z basovskim melodičnim instrumentom): to bi bil tisti »recitativo secco«, ki ga je izoblikovala italijanska poznobaročna opera v zadnjem desetletju 17. stoletja in ga posredovala oratoriju. Verjetneje je zadnje, saj se Höffer v arijah že naslanja na nove pridobitve baročne opere: iz zaznamb ponavljanja posameznih verzov v besedilu arij je mogoče ugotoviti, da se je skladatelj že posluževal »arije da capo«. Te so bile trodelne zgradbe (ABA), pri čemer je tretji del pomenil tekstovno in glasbeno ponovitev prvega, drugi, vmesni del pa je v muzikalnem izrazu prinašal ravnotežno delujoče nasprotje.⁶⁶ Höfferjev libreto vsebuje le malo preprostih, enodelnih arij (npr. Jobova *A pede usque ad caput* ali Jobove žene *Sic vivere non possum*), veliko več pa jih je trodelnih da capo (npr. arija Boga *Quam simplex, quam rectus*, Satanova *Superbum genus hominum*, Boga *Quam mihi charum est*, Jobova *Munde fallax sperno te*, pripovednika *De tanta patientia* itd.). V drugem delu oratorija imajo Jobovi prijatelji vsak svojo veliko sceno, sestavljeno iz več točk, drugi ima celo prizor z recitativom, arijo, recitativom in arijo.

Libreto oratorija *Patientia victrix* nam torej razkriva nekaj pomembnih karakteristik obravnavanega dela. Delo je dvodelno, zasnovano pa ni dramsko, z akcijskim scenskim dogajanjem, marveč meditativno. Po glasbeni strani kaže izrazito prevlado solističnih točk, arij — zbora nismo omenili in ga libreto tudi ne navaja —, v arijah pa izdatno uporabo modernejše arije da capo. S primerjanjem tujih oratorijev Höfferjevega časa, izvedenih bodisi v Italiji bodisi na Dunaju, pridemo do spoznanja, da obravnavano delo raste z dvema potezama sočasnega

⁶⁴ Primerek libreta v Semeniški knjižnici, AE 40/7.

⁶⁵ Ljubljana, NUK. Naslov se glasi takole: »Patientia victrix In aMICo Iob, InVICto DeI serVo. Rapraesentata seu Oratorium Modulis expressum in neo erecto Sacratio Divae Virginis Auxiliatricis...« itd. Celotna naslovna stran v Cvetku, ib., str. 157. Osebe (Interlocutores) so naslednje: pripovednik (Textus), Bog (Deus), Satan, Job, Jobovka (Uxor Jobi), prvi, drugi in tretji sel (Nuntius) ter prvi, drugi in tretji prijatelj (Amicus). Analizo oratorija povzgam po svojih Tokovih, str. 70 f.

⁶⁶ Prakso zapisovanja arije da capo v libretu, kot jo kaže obravnavani Höfferjev oratorij, nam razkrivajo tudi tuji libreto v Semeniški knjižnici v Ljubljani.

oratorijskega ustvarjanja:⁶⁷ po dvodelnosti in po vključitvi posebnega pripovednika, imenovanega »textus« ali v italijanskih libretih »testo«, sega po formi »pravega«, velikega oratorija,⁶⁸ to je tistega, ki v glasbenozgodovinskih priročnikih kot pars pro toto zastopa to glasbeno zvrst, po meditativnem karakterju in po zožitvi dogajanja na nekaj oseb brez zbora pa poustvarja duhovno strogost »sepolcra«. Klasični »sepolcro« 17. stoletja je bil namreč enodelen in brez pripovednika, poznejši velikotedenski oratoriji pa so imeli že dva dela, čeprav še vedno brez textusa.⁶⁹ Drugi, za ugotavljanje Höfferjeve slogovne usmeritve pomemben moment je težišče oratorija v solistični ariji. Tu se je skladatelj mogel zgledovati v italijanski pozno-baročni operi ali v pozno-baročnem operno zasnovanem oratoriju. Arija da capo sama se je polagoma uveljavila v italijanskem opernem ustvarjanju konca 17. stoletja, okoli leta 1700 pa je bila dokončno izoblikovana. Pri tem je imel pomembno vlogo ravno Alessandro Scarlatti, starejši Höfferjev sodobnik (1660—1725). V oratorij pa je takšna oblika arije prodirala le počasi. Še v začetku 18. stoletja je bil njen pojav v oratorijskem ustvarjanju le sporadičen, redkejši pri Carlu Agostinu Badii, dunajskem dvornem komponistu (1672—1738), pogostejši pri skladateljih, ki so bili tesneje povezani z opernim ustvarjanjem, npr. pri Attiliju Ariostiju, ki je tačas deloval v Berlinu, ali Antoniu Lottiju, Höfferjevemu vrstniku, ki je ostal v rodni Benetkah,⁷⁰ dokler ni s skladatelji, kot so bili že Alessandro Scarlatti ali pozneje Giuseppe Porsile in Antonio Caldara, v celoti prevladala.

Tako Höfferjevemu delu ni težko poiskati neposrednega sorodstva, vsaj kar zadeva besedilo in muzikalnovsebinsko zasnovo. Z mirno vestjo lahko zanemarimo visokobaročni rimski oratorij Giacomina Carissimija, ki raste z dramsko napestostjo med zbori in solističnimi točkami, kakor tudi tisti veliki, operno navdahnjeni in z akcijo prepleteni pozno-baročni oratorij, ki se je iz Benetk razširil po Evropi in s pritegnitvijo starih rimskih vzorov kulminiral v delu Georga Friedricha Händla. Zopet se moramo spomniti Scarlattijevega dela *La Maddalena penitita*, dvodelnega in strogo zreduciranega oratorija le s tremi, delno celo alegoričnimi osebami (Maddalena, Penitenza, Gioventù). Tu se srečamo z enako askezo kontemplativnega razmišljanja, zbora ni, le na enem mestu se pojavlja dvoglasni recitativ, sicer pa povsem golo zaporedje arij in recitativov brez slehernega ansambelskega prizora. Vse kaže, da je Höffer moral poznati to ali kako drugo sorodno Scarlattijevo delo, na drugi strani pa, da je bil seznanjen z razvojem pozno-baročne opere, določneje, tiste tako imenovane napolitanske smeri, ki jo je ravno tako poosebljal Scarlatti. Kakor je dramska zgradba njegovega oratorija skromna, tako je na drugi strani res, da močno izstopa arija kot glasbeno formalna rešitev, sama sebi namen. Njena lega v takšni zasnovi je mogoča le v enem, v kultu operne pevske virtuoznosti, ki je tudi jedro vsega razvoja napolitanske pozno-baročne opere.

Janez Gregor Dolničar nam v svoji *Bibliotheci Labacensis* govori tudi o drugih skladateljih, članih akademije filharmonikov ali z njo nepovezanih, vendar delujočih v istem času in v istih glasbenoumetnostnih razmerah. Janez Bertold Höffer naj bi po njem napisal še neko delo z naslovom *Epiteta latino-germanica*;⁷¹ kaj bi to moglo pomeniti, ne vemo. Omerza se je po Dolničarjevem popisu del posvečal le oratoriju. Janez Gašper Gošelj, stolni organist in eden od vodij filharmonikov, je ustvaril več skladb, med katerimi so bile maše z in-

⁶⁷ Vse po ohranjenih libretih v Semeniški knjižnici v Ljubljani.

⁶⁸ V omenjeni knjižnici npr. Attilia Ariostija *Nabuccodonosor*, Dunaj 1706, in Giuseppa Porsila *Sacrificio di Gefte*, Dunaj 1724 (AE 40).

⁶⁹ Prve zastopajo anonimni *L'Ingratitudine rimproverata* (Dunaj 1675 in 1679), *Il Titolo*, posto su'la Croce di Cristo (ib. 1679), *Il vero sole fermato in Croce* (ib. 1680) ter Draghijev *La Eternità soggetta al Tempo* (ib. 1683), druge npr. Antonia Caldare *Morte e sepoltura di Christo* (ib. 1724) in že tudi Scarlattijeva *Maddalena*. Vse v Z VII 2.

⁷⁰ C. A. Badia, S. Teresa (Dunaj 1706), AE 40/6, A. Ariosti, *Nabuccodonosor* (Dunaj 1706), AE 40/9, A. Lotti, *L'Umiltà Coronata in Ester* (Dunaj 1714), AE 107/12.

⁷¹ *Bibliotheca Labacensis publica*, cit. ms., str. 94; tu vidna letnica 1716 ne sodi sem (gl. zgoraj, op. 59).

strumentalom in večerniški psalmi,⁷² torej glasba, ki se je dala s pridom izvajati v stolnici. Kronist je tudi navedel, da je Gošelj odlično obvladal igranje na čembalo in harfo. Janez Andrej Mugerle je zapisan brez skladateljskega opusa, a ga je Dolničar visoko ocenil kot praktičnega glasbenika: kadar se je, prost vsakdanjih skrbi, predal glasbi, je z igranjem na lutnjo spravljal poslušalce v ekstazo.⁷³ Janez Jakob Labassar, ki ga srečamo samo tu, naj bi se posvečal glasbenim igram.⁷⁴ Po vsej verjetnosti je komponiral za jezuitski oder, tako kot naslednji skladatelj, le da se je sled za njegovim morebitnim delom te vrste izgubila. Umrl je že leta 1703, tako da pravega razcveta akademije filharmonikov ni doživel. Janez Jurij Hočevnar, aktiven filharmonik in akademijski direktor (1656—1714), nam je znan predvsem po svojih jezuitskih glasbenih igrah. Dolničar ga ima med astrologi; razen z astronomskim študijem naj bi se Hočevnar ukvarjal tudi z »glasbenimi igrami«, od katerih so se nam v sinopsah ohranile štiri iz let 1690, 1710, 1712 in 1713, ki smo jih obravnavali v sklopu jezuitske gledališke dejavnosti.⁷⁵ Za predzadnjo, za *Zgovornega Erika* iz leta 1712, je besedilo napisal pater Jožef Pogačnik (1671—1712), tačas kolegijski prefekt, ki je bil znan latinski gledališki pisec, se s tem odlikoval za svoje dunajsko bivanje in tam celo žel odobravanje cesarskega dvora.⁷⁶ Hočevnarja kot skladatelja drugih kompozicijskih zvrsti pa kaže Dolničarjeva navedba njegovih 24 lavretanskih litanij, ki jih navaja Dolničar.⁷⁷ Naslednje iz Dolničarja znano skladateljsko ime je Wolfgang Andrej Konrad Siberau (1688—1766), po končanih humanističnih in filozofskih študijah v Ljubljani gojenec plemiškega kolegija v Parmi, kjer je leta 1709 prejel nagrado za igranje na flavto, odlikoval pa se je tudi v violinski igri. Bil je med vodji ljubljanskih filharmonikov, ustvarjal pa je cerkveno in instrumentalno glasbo; zadnjo zastopajo neke »symphoniae« za dve violini in bas, ki bi utegnili pomeniti violinske trionsonate.⁷⁸

Dolničarjeva *Bibliotheca* ima še nekaj skladateljev oziroma glasbenikov, ki jim v gradivu o akademiji filharmonikov ni mogoče slediti. Janez Krstnik Polec (Polz, Poliz; 1685—1750) naj bi napisal »Concentus a 4 Violinis et 5 Instrumentis«, instrumentalno delo, ki ga spričo nezadostne in celo protislovne formulacije ne moremo opredeliti.⁷⁹ Samo kot glasbenika sta omenjena Frančišek Ksaver Rode (Rhode, rojen 1695), cistercijan in profes v Kostanjevici, »vir aequae Religiosus, Litteratus, ac Musicus«, ter Jožef Fortunat Hočevnar (Gottscheer, rojen 1693), skladateljev sin.⁸⁰ Medtem pa je bil Jurij Blatnik

⁷² Ib., str. 96 (»Compositionum musicalium fasciculus. Missae cum instrumentis necessariis. Psalmi vespertini«). Gl. tudi D. Cvetko, *ib.*, str. 159 f (tu »Missa« namesto »Missae«) in tu zgoraj, str. 84.

⁷³ Ib., str. 96 (»Quantum sibi a curis domesticis otii relictum, sanissimae Harmonicae arti sacravit, Testitudinem ea dexteritate, ac arte movit, ut auscultantes suavitate sua in extasim rapuerit«). Tudi D. Cvetko, *ib.*, str. 147 f.

⁷⁴ Ib., str. 95 (»Opuscula dramatum musicalium«). D. Cvetko, *ib.*, str. 146 f.

⁷⁵ Sledi za njimi je najti tudi v *Diariju prefektore*, cit. ms. Za prvo igro 15. 6. 1690 je zapisano: »Porro thema Comicum fuit Joseph Austriacus in Josepho Aegypto adumbratus etc. prout typo expressa synopsis exhibet« (fol. 132; opozarja torej na natisnjeno sinopso); za 7. 7. 1712: »producta actio comica à P. Praefecto, cui titulus Ericus Disertus Frothonis Daniae Regis ex Capitali hoste amicus gener« (fol. 246 v; igra torej ni bila 30. 6., kot piše na sinopsi), ter 3. 7. 1713 za igro *Caecilia in et cum Valeriano* itd. (fol. 257). Retorji so za uspešno pripravo te igre dobili za nagrado tri proste dni.

⁷⁶ Po prejšnji opombi (Pogačnik je umrl kmalu zatem, 25. 8. 1712; cit. ms., fol. 248). Kot gledališkega pisca se ga spominja Dolničar (*Bibliotheca*, str. 124 f: »in comicum caesareum admotus, hoc munus tantà cum laude sustinuit, ut quoties in theatrum prodiret, summum ab Augustissimis hospitalibus applausum promeriretur«). Zanj S. Škerlj, *Italijansko gledališče*, str. 107, piše samo: »Od slovenskih jezuitskih dramatikov je Jožef Pogačnik, morda najnadarnejši med njimi, kot dramatik delaven samo zunaj domovine...« Povedno je torej, da se je bržkone izreden glasbeni dogodek združil tudi z izvrstno napisanim besedilom.

⁷⁷ Ib., str. 90 (»Lithanias lauretanas 24 a se compositas«). Tudi D. Cvetko, str. 159 f.

⁷⁸ Ib., str. 98, in D. Cvetko, *ib.*, str. 165. Dolničarjev zapis skladb: »Concentus sacri« in »Symphonias a 2 violinis cum Basso«.

⁷⁹ Ib., str. 98, in D. Cvetko, str. 172.

⁸⁰ Oboje *ib.*, str. 99, in D. Cvetko, str. 172. Da je bil Jožef Fortunat sin J. J. Hočevnarja,

(Blatnig, Wlatnig, rojen v Kranju 1693) glasbenik in skladatelj večjega formata. Študiral je na jezuitskem kolegiju v Gradcu, kjer ga leta 1718 omenjajo kot avtorja glasbe za tamkajšnji oder. Med leti 1718 in 1722 je bil alumen v gornjegrajskem Marijanišču in organist v gornjegrajski sostolnici. Da se ga spominja že leta 1718 umrli Dolničar kot skladatelja, govori v prid njegovi skladateljski nadarjenosti. V *Bibliotheci* so zapisane njegove maše (»Missae concentibus adaptatae«), Miserere ter antifoni Regina caeli in Salve Regina.⁸¹ Med Dolničarjeve »Oratores et humaniorum Litterarum Scriptorum« je končno zašel že znani Janez Mihael Arh z leta 1701 uprizorjeno igro, ki jo kronist navaja v latinščini (»Virgineus Amor Divinus«).⁸² Stilizacija daje vtis, da gre za samo govorjeno igro brez glasbe, kar pa, kot smo pokazali ob ustrezni priložnosti, ni verjetno. — Nobeno v Dolničarjevi *Bibliotheci* zapisano kompozicijsko delo se — z izjemo gledaliških sinops — ni ohranilo. Ker ne vemo, če se je ohranilo ali ne, se ne moremo spustiti v vprašanje, kakšna je bila njihova slogovna podoba. Kronistov prispevek k spoznavanju stanja glasbene produkcije njegovega časa na slovenskih tleh je neprecenljive vrednosti. Vsaj po statistično ugotovljivem stanju razkriva, da je bilo tedaj pri nas skladateljsko ustvarjanje razmeroma živahnejše in intenzivnejše kot v preteklem obdobju, tu ne srečamo samo z glasbo poklicno pove-zanih ljudi, ampak tudi ljubitelje, ki jih je bila glasba samo razvedrilo med vsakdanjimi opravili drugačne narave.

Z Dolničarjevo smrtjo leta 1718 usahnejo dotlej še kar pogostni in bogati viri o dejavnosti akademije filharmonikov, kajti naš kronist ni dobil pravega naslednika. Do leta 1718 je akademija izgubila tudi svoje najaktivnejše člane: Hočevarja leta 1714, Gošlja leta 1716 in Höfferja leta 1718. Mihael Omerza, naj je že bil v stikih z akademijo in prispeval k njeni dejavnosti ali ne, je leta 1715 odšel župnikovat na Ig. To še ne pomeni, da je prenehal ustvarjati, vendar je z odhodom iz stolnice izgubil stik s praktičnim glasbenim delom in s tem tiste neposredne spodbude, ki so se bile dotlej ugodno izrazile v njegovih skladateljskih prizadevanjih. Toda akademija filharmonikov ni popolnoma prenehala z delom, četudi prejšnje ravni ni mogla več doseči. O njenem obstoju v letu 1727 in verjetno tudi dovolj intenzivnem delu priča povabilo, ki so ga tedaj nanjo naslovili ljubljanski frančiškani za sodelovanje na proslavi ob kanonizaciji Jakoba Picenija in Frančiška Solana.⁸³ Filharmoniki so bili zanje »preslavni, veleugledni, veleplemeniti, presvetli in veleučeni gospodje« — ohranili so si torej svoj stari družbeni ugled, četudi so se menihi v isti zadevi obrnili prav tako na deželne trobentače in druge muzike. Iz gradiva pa ni razvidno, če je do sodelovanja filharmonikov res prišlo. Zgornjejši je podatek za naslednje leto. Če obravnavano poročilo Karla Seyfrieda Perizhofferja iz leta 1767 pravi, da so filharmoniki igrali na večerji, ki je bila prirejena cesarju Karlu VI. na njegovem obisku v Ljubljani.⁸⁴ Obširnejši je Perizhoffer v knjižici, posvečeni zgolj temu osrednjemu ljubljanskemu dogodku prve polovice 18. stoletja.⁸⁵ Tam piše, da je deželni glavar grof Janez Gašper Cobenzl, ki je bil, če že ne tedaj pa vsaj pozneje ne le najuglednejši član akademije, ampak tudi njen direktor, z napornim posredovanjem dose-

navaja Dolničar pri skladatelju, str. 96. Tu ima tudi tistega Karla Dizmo, ki smo ga leta 1714 srečali kot pevca v stolnici.

⁸¹ *Ib.*, str. 99, in D. Cvetko, str. 173. Za Gornji grad gl. M. Slekovec, *Duhovniki, rojeni v kranjski župniji*, IMK XII (1902), str. 30 (po zapiskih Ignaca Orožna). Vizitacija gornjegrajskega kolegija leta 1720 (NšAL, Viz. 1/4) sporoča, da je bil Blatnik star 29 let in da je bil študiral v Podkloštru, v Leobnu in v Gradcu.

⁸² *Ib.*, str. 116.

⁸³ Gl. H. Bren, *Za zgodovino akademije ljubljanskih operozov*, Carniola IX (1919); (z objavo ustreznih dokumentov). Na široko ga povzema D. Cvetko, *ib.*, str. 104 ff.

⁸⁴ Gl. zgoraj, op. 12 (»Ferner zur Zeit der Erbhuldigung bey gewünschter Ankunft Ihre May: Kayßers Caroli VI. glorwürdigsten gedächtnus hat A.º 1728. diese Musical Choro den Höchsten Monarchen bey wehrender Tafel Abends zu bedienen, und nach bezeigten gnädigsten Wolgefallen die Erlaubnuß zu überkommen, sich eine gnade auszubitten.«)

⁸⁵ *Erbhuldigung Actus im Herzogthum Crain*, Ljubljana 1739. Z njim se natančno ukvarja D. Cvetko, *ib.*, str. 109 ff.

gel, da so se filharmoniki mogli predstaviti cesarju. To je bilo 21. septembra 1728, po skoraj enem mesecu cesarjevega obiska na slovenskih tleh. V gradivu srečamo filharmonike ponovno leta 1741, ko so v čast novorojenemu nadvojvodu Jožefu priredili regato na Ljubljani.⁸⁶

Štirideseta leta nam o akademiji filharmonikov na splošno prinašajo nekoliko več vesti. Najprej žalne slovesnosti, ki so jih filharmoniki pripravili 28. junija 1741 za pokojnim glavarjem Cobenzlom, ki je bil vsaj v času pred smrtjo njihov vodja in zaščitnik, »Director und Schutzherr«. To je mogoče ugotoviti po govoru, ki ga je ob tej priložnosti imel avguštinec diskalceat Feliks à S. Matre Anna.⁸⁷ Leta 1743 so v škofijskem dvorcu za umestitev novega ljubljanskega škofa Ernesta Amadeja Attemsa izvedli neko italijansko kantato z naslovom »Theresiade«. Delo nam je doslej znano le po naslovu, ki ga sporoča o. Marko Pohlin v svoji *Bibliotheci Carnioliae*;⁸⁸ ne vemo ne za libretista ne za skladatelja ne za pevski in glasbeniški sestav ob izvedbi. V začetku tega leta 1743 pa je akademija s scensko orožarno in glasbo na prostem slovesno proslavila umestitev grofa Antona Jožefa Auersperga, svojega novega direktorja, za deželnega glavarja. Tudi ob tej priložnosti je diskalceat Feliks imel svečan govor.⁸⁹ Med standardne slovesnosti akademije filharmonikov sodi praznovanje sv. Trojice pri avguštincih pred špitalskimi vrati, za katere vemo po govorih, ki sta jih za to priložnost prispevala p. Teofil Schinl (1742) in Feliks à S. Matre Anna (1743, 1744 in 1745).⁹⁰ Iz teh besedil je razvidno, da je akademija še vedno veljala za ugledno, visoko stanovsko združenje, predano svoji plemeniti nalogi, a njen čas se je vendarle iztekal. Že dejstvo, da si je za vodjo izbirala — ali celo morala izbirati — deželne glavarje, ki se bržkone niso mogli ali niso znali posvečati praktičnemu glasbeniškega delu, ki je pogojevalo njen obstoj, se ni moglo izražati ugodno. Zašla je tudi v gmotno stisko. O tem govore zadnji znani dokumenti o akademiji, dokumenti, ki so nastali v zvezi s prošnjo njenega takratnega direktorja Perizhofferja deželni komisiji za dobrodelne ustanove iz leta 1767, naj se znesek 700 goldinarjev, namenjenih akademiji, prenese na avguštince, da bi zanje opravljali praznovanje sv. Cecilije.⁹¹ Tedaj je akademija štela le dvanajst članov, od katerih jih je bilo enajst plemičev, dvanajsti pa Maksimilijan Anton Miller, kapelnik ljubljanske stolne kapele; tega so gotovo imeli le za to, da bi jim pomagal pri premagovanju glasbenih težav.

Iz gradiva, ki nam je na voljo, ni mogoče izvedeti, da bi ljubljanska akademija filharmonikov po Höfferjevi smrti še kdaj pripravila kak oratorij, če izvzamemo neoprijemljivo kantato »Theresiade« iz leta 1743. Gledališče jezuitskega kolegija je pač še delovalo, toda iz prve polovice 18. stoletja sta se po zadnji gledališki sinopsi iz leta 1713 (to je bila Hočevarjeva »Cecilija«) ohranila le dva takšna tiska, za igri *Ovinus Gallicanus* (1724/25) in *Artaburius* (1727), medtem ko se pisane vesti sklenejo leta 1716, v Dolničarjevih *Annales*.⁹² Še enkrat se moramo

⁸⁶ Cit. Perizhofferjevo poročilo: »Nichtweniger A.^o 1741 bey Hoher Geburt des durchleuchtigsten Erzherzogen Josephi II Nunmehro Regierenden Römischen Kayßers mit einem auf dem Laybach-Strohm unter Trompeten, und Paucken nebst fürtrefflichen Musique...«.

⁸⁷ Nanj opozarja M. Smolik v članku *Franciscus Josephus Thallmeiner 1698—1768*, MZ III (1967), str. 47 ff, op. 20.

⁸⁸ MHVK XVII (1862), priloga str. 54. V celoti ga citira D. Cvetko, *ib.*, str. 121.

⁸⁹ O treh govorih tega diskalceata iz let 1743, 1744 in 1745, ki se hranijo v Semeniški knjižnici v Ljubljani, gl. M. Smolik, *Glasbeno življenje v baročni Ljubljani*, Kronika VII (1960). Prim. tudi njegovo zgoraj v op. 87 navedeno opozorilo. O tej slovesnosti govori tudi K. S. Perizhoffer, *ib.*: »Endlich im Jahr 1742[!] bey Installierung des Hoch und wolgebohrnen Hh. Antoni Joseph Grafen von Aursperg gewordenen Landes Haubtm[ann] in Crain nunmehro seel, das freydenfest mit nicht weniger pracht bey einer auf dem Hohen Marck vor dero Hof aufgerichten grossen Triumph Machine öffentlich celebrirret.« Tudi natisnjeni anonimni *Actus publicus*, ki ga citira in uporablja D. Cvetko, *ib.*, str. 122 ff.

⁹⁰ Tudi D. Cvetko, *ib.*, str. 118—120 in 126—127.

⁹¹ AS, komisija za dobrodelne ustanove, Lit. A Nr. 1. Obravnava jih D. Cvetko, *ib.*, str. 130 ff.

⁹² Žal se tudi *Diarium praefecturae*, cit. ms., končuje z letom 1718. Zadnja omemba gledališke glasbe tu je z 19. decembra 1716: »1. ma Rhetorum declamatio... in ea fuit

vrniti na obisk cesarja Karla VI. v Ljubljani. V njegovem številnem spremstvu je bila namreč tudi njegova dvorna kapela, ki naj bi ob tej priliki imela preko sto članov z dvema kapelnikoma in organistom oziroma čembalistom na čelu. V Ljubljani so se cesarjevi muziki oglasili vsaj 29. avgusta 1728 ob slovesni maši v stolnici pa še (bržčas brez pevcev) opoldne na kosilu v škofijski palači.⁹³ Nastop dunajske dvorne kapele, svojčas najpomembnejšega glasbenega telesa srednje Evrope, je moral narediti na Ljubljancane močan vtis. Morda ni le naključje, da nam leto 1730 prinaša kar dva vidnejša glasbena dogodka, izvedbi dveh nemških oratorijev tesno eno za drugo. Najprej 16. in 18. novembra v stolnici oratorij *Joannes in eodem*, z glasbo Georga Reutterja (1656—1738), cesarjevega organista in kapelnika dunajskega sv. Štefana, zatem enkrat med 2. in 10. decembrom, v tednu Ksaverjevih pobožnosti, pri jezuitih oratorij Jurija Kuralta *Die gehemmte Reiß Francisci Xaverii in das Königreich China*.⁹⁴ Delo prvega komponista, ki ga je Ljubljana spoznala ob cesarjevem obisku, je veliki oratorij s številnimi solisti, recitativi, arijami da capo, ariozii in zbori, izvajalsko zahtevno delo, ki ga je utegnila izvesti stolna kapela z zunanji gosti, morda tudi filharmoniki. Druga kompozicija, sad domačega ustvarjalca, je veliko skromnejša. Je enodelna, predpisuje zbor na začetku in koncu, sicer pa le štiri osebe (»Kitajska«, »Malikovalstvo«, Angel, Ksaverij), vsako z recitativom in kratko, enodelno arijo. Jurij Kuralt, po rodu Kranjčan, je zadnji skladatelj v naši vrsti. Srečali smo ga v ljubljanskem jezuitskem kolegiju, kamor se je vpisal leta 1720. Leta 1724 je kot študent poetike vstopil v Rogacijanov in Donacijanov seminar, kjer je najprej igral violino in oboo, nato pa (1725) postal seminarski prvi violinist; pel je tudi tenor in igral violone. Leta 1729 so ga imenovali za hišnega prefekta, že takrat ali pa šele naslednje leto pa tudi za vodjo glasbe v seminarju in v cerkvi sv. Jakoba, kar je ostal do vključno leta 1733. Seminarska kronika ga leta 1732 in 1733 zaznamuje tudi kot komponista (»compositor musices«). Njegova nadaljnja življenjska pot nam ni znana; ker je bil posvečen v duhovnika, se je morda izgubil kje na slovenskem podeželju. Kuralt je v kolegiju ta čas užival mesto, ki ga je moglo spodbujati h glasbenemu ustvarjanju; da se v virih zaznamuje kot komponist, govori v prid domnevi, da ni ustvaril le omejenega, po razsežnostih sicer skromnega oratorija, ampak še kaj drugega, zlasti v cerkvi porabne glasbe. Njegovemu morebitnemu skladateljskemu opusu usoda ni bila bolj naklonjena kot tistemu njegovih stanovskih tovarišev. Ni nam znana in tudi »Zavrta pot Frančiška Ksaverija na Kitajsko« je ostala le v libretu. Izvedba razmeroma kratkega Kuraltovega oratorija ob tako slovesni priložnosti, kot je bilo praznovanje drugega največjega jezuitskega svetnika, razkriva, da stari, četudi obsežni tip jezuitske šolske drame ni več dohiteval časa. Oratorij kot čista glasbena zvrst je mogel bolje ustreči novim umetnostnim zahtevam časa. Oratorijska dela Mihaela Omerze in še bolj Janeza Bertolda Höfferja so že vsaj po zunanjih reprezentančnih razsežnostih pomenila tradicionalni jezuitski gledališki dejavnosti resno konkurenco. Kmalu pa se je pojavila še nova, resnejša tekunica, opera. V Evropi na pragu iz 16. v 17. stoletje porojena glasbeno-gledališka zvrst se je v tridesetih letih 18. stoletja znašla na slovenskih tleh in tudi tu začela uveljavljati svoje nadvse pomembno umetnostno in družbeno poslanstvo.

Misel, da se je Ljubljana z opero seznanila že v Hrenovem času, nam ponuja obravnavani inventarij stolne glasbene kapele iz leta 1620, kjer smo na dveh mestih zasledili partituro Caccinijeve opere *L'Euridice*. Seznanili pač, a če je do izvedbe res kdaj prišlo, je negotovo in celo zelo malo verjetno. Ne toliko

modicus cantus cum musica...« (fol. 277). Sicer pa gl. S. Škerlj, *Italijansko gledališče*, str. 103 ff.

⁹³ Po Perizhofferjevem *Erb-Huldigungs Actus*, op. cit., D. Cvetko, *ib.*, str. 110 f.

⁹⁴ Ohranjena libreta v Semeniški knjižnici v Ljubljani, Z VII/2, št. 15 in 16. Celotni naslov prvega: »Joannes in eodem. Das ist: Der im Leben und Todt unveränderlich-beständige Liebhaber Gottes und der Kirchen, Heiliger Johannes von Nepomuck.« Gl. M. Smolík, *Glasbeno življenje v baročni Ljubljani*, art. cit., D. Cvetko, *ib.*, str. 115 ff, in avtorjevi Tokovi, str. 63.

zaradi morebitnih manj primernih glasbeniških razmer, kolikor zaradi nove glasbenoumetnostne miselnosti, ki jo je v zgodnjebaročni slogovni sklop prinašala opera kot umetnostna zvrst. (Kot smo zapisali, so Caccinijevo, leta 1600 v Firencah prvič natisnjeno partituro pri nas dobili verjetno v svetu dostopnejšem beneškem ponatisu iz leta 1615, kar pa ne zmanjša resnice, da je njen pojav v našem inventariju vsega upoštevanja vredno dejstvo.) Naslednji podatek, ki ga v zgodovini opernega poustvarjanja na Slovenskem ne moremo obiti, nam sporoča stari Peter Radič: po njem naj bi v Ljubljani leta 1652 izvedli opero z naslovom »La gara« in »drama fantastico musicale« »Le vicende del tempo« ter leta 1655 »drama musicale« »L'Argia«. ⁹⁵ Radičeve navedbe žal ne moremo preveriti in raziskovalci so enotni v mnenju, da ne držijo. Pisec se naslovov kajpak ni izmislil, gotovo pa jih je napačno interpretiral. ⁹⁶ Oprijemljivejša je vest iz leta 1660: tedaj je notranjeavstrijske dežele in Primorsko obiskal cesar Leopold I., in Lovrenc Kurelič (Churelichz), cesarski glasnik in opisovalec njegove poti, je zapisal, da je Leopolda v svojih vrtovih v Ljubljani počastil deželni glavar Volk Engelbert Auersperg z »italijansko komedijo v glasbi« (»fù rapresentata una giocondissima, e molto piacevole Comedia Italiana in Musica«). Tudi Valvasor se v svoji Slavi vojvodine Kranjske ob tej priložnosti spominja »italijanske komedije« (»eine italienische Comödie«), ve pa še to, da jo je izvedlo nekoliko domačih plemičev z deželnih stanov. ⁹⁷ Na prvi pogled imamo opraviti z opero, določeneje, s komično opero, tako imenovano opero buffo. ⁹⁸ Viri pa le niso tako jasni. Prvič, ne moremo se odločiti za razlago, da bi beseda »commedia« tedaj pomenila nekaj komičnega, marveč le, da je šlo za — prejkone v večini govornjeno — »igro«. V takšnem pomenu smo besedo srečevali tudi v našem jezuitskem gradivu (gl. tam, op. 70). Drugič, termin »opera buffa« se je s komično opero rodil šele v 18. stoletju, v 17. stoletju pa so »šaljive opere«, tj. standardne krajše ali daljše opere s komično naravnano snovjo sila redke in se zaznamujejo drugače, npr. »scherzo musicale« ali »dramma burlescho musicale«, ⁹⁹ v beneško-dunajskem prostoru, ki pride za nas v poštev, pa je takrat vladala reprezentančno privzdignjena »opera seria« (»resna« opera). In tretjič, da bi naši ljudje v času, ko nam je bila najbližja opera znana praktično šele v Benetkah in na Dunaju in vezana na visoko profesionalnost, zmogli to zahtevno gledališko zvrst, je tako rekoč neverjetno. Naša »comedia italiana in musica« (Valvasor je »in musica« izpustil!) bi torej prej utegnila pomeniti igro v italijanščini s petjem, morda podobno takšnim ljubiteljskim »komedijam« z glasbo, ki so tačas izpničane za Trst. ¹⁰⁰

⁹⁵ Frau Musica in Krain, Ljubljana 1877, str. 21.

⁹⁶ Tako je S. Škerlj, Italijansko gledališče, str. 78, op. 3, opozoril na obstoj libreta L'Argia iz leta 1655 v Semeniški knjižnici v Ljubljani, toda natisnjenega v Innsbrucku.

⁹⁷ Že S. Škerlj, Italijanske predstave v Ljubljani od XVII. do XIX. stoletja, Ljubljana 1936 (ponatis iz Kronike slovenskih mest), str. 21—26. Zdaj še istega Italijansko gledališče, str. 78 ff, ter D. Cvetko, Zgodovina I, str. 257 f. Citat iz Kureličevega Breve, e succinto Racconto Del Viaggio..., Dunaj 1661, v Italijanskem gledališču, str. 79, iz Valvasorja v Cvetku, str. 257.

⁹⁸ Tako S. Škerlj in D. Cvetko, ib.

⁹⁹ Tako vsaj po bogatem gradivu, ki ga prinaša A. Loewenberg, Annals of Opera, Ženeva 2/1955. Tam izraza »commedia in musica« (»favola in musica« ter »dramma per musica« pač da!) ne srečamo.

¹⁰⁰ Leta 1684 so v Trstu uprizorili »commedie« z glasbo z naslovom »La fiducia in Dio ovvero Vienna liberata dalle Armi turcesche«, ki jo je napisal Pietro Rossetti, naslednjo podobno »commedie« leta 1685 ipd. Gl. A. Hortis, Delle rappresentazioni sceniche in Trieste prima del Teatro di San Pietro, Archeografo Triestino 1881, str. 151 in 153. — Takšno mnenje sem zagovarjal v svojih Tokovih, str. 73. S. Škerlj, Italijansko gledališče, str. 83, op. 17, je v to podvomil, predvsem na osnovi sporadičnih pojavov komične opere, s katerimi se ukvarja A. della Corte v delu L'Opera Comica italiana nel Settecento, Bari 1923, str. 15 ff (tj. o takšnih iz 17. stoletja, ki jih navajam zgoraj v tekstu). Vendar pa je za naš primer še vedno najodločilnejše avtentično zaznamovanje opernih del, ki jih prinašajo izvirni libreto. Tudi na naš dogodek navezujoča se omemba iz Dolničarjevih Annalov, »eine welische opera« (S. Škerlj, ib., str. 79) verjetno še ne pomeni opere v zdaj veljavnem pomenu besede (gl. naslednjo opombo).

Tako še vedno ostaja za prvo zanesljivo operno izvedbo v Ljubljani tista iz leta 1732.¹⁰¹ To je *Il Tamerlano*, »tragedia per musica«, ki so jo, kot pravi naslovna stran ohranjenega, v Benetkah natisnjenega libreta, posvetili kranjskemu vicedomu grofu Frančišku Antonu Sigfridu della Torre e Valsassina (tj. Thurn und Valsassina) in jo leta 1732 izvedli v vicedomski palači v Ljubljani.¹⁰² Libreto vsebuje še nekatere druge zanimivosti. Za avtorja glasbe izdaja nekega duhovnika po imenu Giuseppe Clemente de Bonomi, ki je bil v času izvedbe vodja Thurnove kapele (»Celebre Signor Abbate D. Giuseppe Clemente de Bonomi attuale Maestro di Cappella di Sua Eccellenza il Sig. Francesco Antonio Sigfrido Conte della Torre, e Valsassina & c.«), med izvajalci pa sta bila pevca Giuseppe Cabbati in Rosa Posch, člana (»attuale Virtuoso« oz. »Virtuosa«) vicedomove kapele. Grof Thurn je torej vsaj v tem času vzdrževal lastno glasbeno kapelo, v kateri sta bila vsaj dva zahtevnejših nalog večša pevca. O skladatelju sicer zelo malo vemo. V ljubljanskem gradivu ga ne srečamo. V posvetilu grofu Thurnu pravi, da na Kranjskem njegovim pradedom »ni bila samo usojena zibel«, marveč, da so tam tudi »skozli mnogo stoletij srečno prebivali« (»ove i miei Antavi non solo ebbero in sorte di averna la Cuna, mà per più Secoli goderono un felice soggiorno«). Daljni rod mu je torej potekal na Kranjskem. Morda je identičen s tistim duhovnikom (abbate) po imenu Giuseppe de Bonomo, ki je med leti 1727 do 1732 kapelnikoval v koprski stolnici;¹⁰³ zadnjič je bil izplačan aprila 1732 in tako bi lahko bil še istega leta s svojo opero pri grofu Thurnu v Ljubljani. (Variiranje oblike Bonomo in Bonomi je bila tedaj povsem možna.) — Glasba Bonomijevega *Tamerlana* se ni ohranila. Po libretu¹⁰⁴ sodeč, ki je priredba znaneva in večkrat uporabljena besedila Benečana Agostina Pioveneja, se je gibala v okviru, ki ga je dajala sodobna poznobaročna opera neapeljske smeri (*Tamerlana* je med drugimi uglasbil tudi G. F. Händel). Vnanjega sijaja nima, ne zahteva ne komplicirane odrske mašinerije ne množičnih zbornskih prizorov, kot je bilo praviloma z dvorno opero 17. stoletja; dejanje je osredotočeno na dogajanje med glavnimi osebami, a to potencirano s čustvenimi, četudi še ne hkrati psihološko pretanjenimi vzvodi. Osrednja pozornost je posvečena solistu — in tu kajpak ariji. — Naslednja znana v Ljubljani predstavljena opera je bila *Euristeo*, »dramma per musica«, v karnevalskem času naslednjega leta 1733.¹⁰⁵ Izvedla jo je neznana italijanska operna skupina, v kateri pa je pelo nekaj pevcev, znanih iz *Tamerlana*, vendar brez obeh članov Thurnove kapele. Skladatelj Euristeja je bil, kot beremo v ohranjenem libretu, Johann Adolf Hasse. Verjetno je, da ta operna skupina ni prišla v Ljubljano samo zaradi te opere, da je torej imela samostojno — prvo domnevno operno sezono v kranjskem glavnem mestu.

Za predstavo Hasserjevega *Euristeja* ljubljansko gradivo o opernem poustvarjanju sedem let molči. Zato pa je za leti 1740 in 1742 toliko zgovornejše. Tedaj sta v Ljubljani gostovali v srednji Evropi tačas zelo znani in cenjeni družini bratov Mingotti, Angela (1740) in Pietra Mingottija (1742). Predstave so bile v deželni hiši, ki je poslej za poldrugo desetletje služila kot prizorišče ljubljanskega opernega življenja. Angelo Mingotti je uprizarjal najmanj tri opere, ki so se

¹⁰¹ Dolničar pravi v *Annalih* za 1. marec 1700: »Eodem ward auch ein welsche opera in Fürst Aurspergischem Hoff praesentiert«, isto delo pa v *Epitome chronologica* zaznamuje kot »Drama Italicum«. S. Škerlj, *ib.*, str. 85, je pod tem pojmom razumel opero v zdaj veljavnem pomenu besede, vendar lahko izrazimo dvom, če beseda »opera« še vedno ne pomeni le (v italijanščini zapisanega) »dela«, dokler nima pristavka »in musica« (tj. »opera in musica«). Isto velja za »malo opero«, ki so jo leta 1718 zaigrali jezuitski dijaki v čast škofu Leslieju v jezuitskem letnem dvorcu Pod Turnom pri Ljubljani (prim. S. Škerlj, *ib.*, str. 103 f).

¹⁰² Libreto v Semeniški knjižnici v Ljubljani, Z IV 1/3. O njem gl. D. Cvetko, *Zgodovina I*, str. 260 f, M. Smolik, *art. cit.*, D. Cvetko, *Academia*, str. 174 ff, S. Škerlj, *Italijansko gledališče*, str. 134 ff.

¹⁰³ Gl. J. Höfler, *Glasbeniki koprski stolnice v 17. in 18. stoletju*, Kronika XVI (1968), str. 140—144 (str. 143); tudi istega Tokovi, str. 79.

¹⁰⁴ Nadrobno in obsežno analizo besedila podaja S. Škerlj, *ib.* Gl. tudi D. Cvetko, *Il Tamerlano de Giuseppe Clemente Bonomi*, Essays presented to Egon Wellesz, Oxford 1966.

¹⁰⁵ S. Škerlj, *ib.*, str. 150 ff.

ohranile v za to priložnost natisnjenih libretih: *Artaserse*, *Rosmira in Pimpinone e Vespetta*; prvi dve operi je bil uglasbil Johann Adolf Hasse, tretja je delo Tommasa Albinonija. Njegov brat Pietro je dve leti pozneje v Ljubljani predstavil vsaj dve deli, katerih *Demetrio* je morda Hassejevo, za drugo, *Didona*, pa ni mogoče reči ničesar določnejšega.¹⁰⁶ Sezoni sta torej prinesli pet oper, med katerimi ima osrednje mesto Hasse. Skladatelj (1699—1783), znan predvsem po svojem italijanskem vzdevku »Il Sassone« (»Saksonec«), zasluži kar največjo pozornost: Nемец po rodu in po službi vezan na ugledno mesto dvornega kapelnika poljskega kralja in saškega volilnega kneza v Dresdnu, je uspešno segel po formi takrat uveljavljene opere napolitanske smeri. S pritegnitvijo za takratne razmere odličnih in v določeni meri celo reformnih libretov (tudi *Artaksersa in Demetrija* je napisal v tej zvezi pomembni Pietro Metastasio) in z zanesljivim poslušom za muzikalno karakterizacijo gledališkega dogajanja je iz dotlej že v plehkost nagibajočih se okvirov neapeljske opere zmozel izoblikovati dobra gledališka dela, ki so bila v glasbi — zlasti v uverturi — celo pomembna za razvoj glasbenega klasicizma. Vsekakor sodi med najmarkantnejše skladateljske osebnosti poznega, že v zgodnji klasicizem nagibajočega se baroka. Njegov dosežek na glasbenoumetnostnem področju pa je spremljal tudi zunanji, družbeni uspeh: Hasse je bil menda kar najslavnejši operni skladatelj nemško-italijanskega prostora tridesetih in štiridesetih let 18. stoletja. Da smo ga tedaj spoznali tudi v Ljubljani, je pač posledica dejstva, da se je tudi naše mesto vključilo v mednarodno operno življenje.¹⁰⁷

Obe oziroma vse tri navedene Hassejeve opere sodijo v zvrst opere seria. Tudi *Tamerlano* in *Euristeo* sta bili takšne vrste. Kot nas pouči zgodovina opere na slovenskih tleh, sta bili sezoni 1740 in 1742 tudi zadnji, ki sta vsebovali toliko in tako dobrih zgledov opere seria, zakaj nadaljnje operno poustvarjanje pri nas je prešlo v roke komične opere, tako imenovane opere buffa. S predhodništvom te zvrsti, s komičnim intermezzom, se je Ljubljana sicer seznanila že leta 1740, ko je Angelo Mignotti predstavil Albinonijevo opero *Pimpinone e Vespetta*,¹⁰⁸ a prava komična opera je v Ljubljani na sporedu šele v sezoni leta 1757, ki je tudi prva po bratih Mingottijih dokumentirana operna sezona kranjskega glavnega mesta.¹⁰⁹ To sta bili deli *Impero delle donne* (drugod: *Il Mondo alla roversa*) in *L'Arcadia in Brenta*, obe na Goldonijevo besedilo in spod skladateljskega peresa Baldassara Galuppija. Ljubljano je prvi neapeljski val komične opere, ki ga zastopata predvsem Napolitanca Gaetano Latilla in Giovanni Battista Pergolesi, obšel (znano Pergolesijevo *La Serva padrona*, krščeno leta 1733, so v Gradcu slišali že leta 1739, Latilla je bil z operama *Madama Ciana* in *La Finta Cameriera* na sporedu v Trstu in v Gradcu v letih 1745, 1754 in 1756),¹¹⁰ a se je nova operna zvrst s svojim drugim, lahko bi rekli beneškim obdobjem, zato toliko trdneje vsidrala. Vzroke za to je treba zopet iskati v mednarodnem uspehu, ki sta ga s svojim posrečenim sodelovanjem žela komediograf Carlo Goldoni in skladatelj Baldassare Galupi (1706—1785); prispevek zadnjega — če želimo ostati v okviru glasbene umetnosti — pa po svojem slogovnem izražanju že stopa v območje zgodnjega klasicizma: to in seveda že sama letnica njegove prve znane predstavitve na ljubljanskem opernem odru pa kajpak že sega preko meja, ki smo si jih zadali v pričujočem delu.

¹⁰⁶ Izčrpna in nadrobna obravnava gostovanj v S. Škerlju, *Italijansko gledališče*, str. 162—209. Dalje D. Cvetko, *Zgodovina I*, str. 262 ff.

¹⁰⁷ Po A. Loewenbergu, *Annals of Opera*, op. cit., so Hassejeve opere predvajali leta 1738 v Gradcu in v Celovcu (*Artaserse* in *Cleofide*), leta 1745 *Il Demetrio* v Gorici, *Semiramide* v Gradcu leta 1746. V Ljubljani torej že *L'Euristeo* leta 1733, Trst pa se je s Hassejem srečal že leta 1721: C. A. Curiel (*Il Teatro S. Pietro di Trieste, 1690—1801*, Milano 1937, str. 8 ff) govori o neki njegovi komični operi (»intermezzi da rappresentarsi in musica«) z naslovom *La Contadina*, ki se je ohranila v posebej za Trst natisnjem libretu.

¹⁰⁸ D. Cvetko, *Zgodovina I*, str. 262, je za njenega skladatelja domneval G. M. Buinija, vendar je treba pritegniti Škerljevi identifikaciji.

¹⁰⁹ S. Škerlj, *ib.*, str. 230 ff. Gl. tudi avtorjeve *Tokove*, str. 74 ff.

¹¹⁰ Po A. Loewenbergu, op. cit., in C. A. Curielu, op. cit.

Trideseta in štirideseta leta 18. stoletja nam kažejo razmeroma kompleksno podobo: na eni strani akademija filharmonikov, ki kljub zmanjšani dejavnosti še ni usahnila in je še vedno pomenila — vsaj po družbeni plati — določen glasbenoumetnostni faktor, na drugi stolnica, okrepljena s herbersteinskim fondom, na tretji jezuitski kolegij, katerega glasbenogledališka dejavnost sicer ni imela več prejšnjega pomena, a je vsaj pod Jurijem Kuraltom moral doživeti vzpon glasbene reprodukcije, in na četrti operno predstavljanje. Leta 1730 sta bili v Ljubljani izvedbi dveh oratorijev, ki sta ju pripravila vsak zase stolnica in jezuitski kolegij. Leta 1732 je bila tu prvič uprizorjena opera, ki jo dokumentirajo še leta 1733, 1740 in 1742. Operno predstavljanje je za nas važno predvsem po tem, ker so znani skladatelji posameznih del ali pa jih je mogoče ugotoviti, s tem pa je znana tudi slogovna usmeritev te glasbene dejavnosti: brez zadržka lahko zapišemo, da je kranjsko glavno mesto z gostovanji opernih družin stopilo v neposreden stik z aktualnim glasbenim dogajanjem Zahodne Evrope; spričo stanja, ki nam ga ponuja gradivo iz tega poldruega stoletja, ki se mu posvečamo, lahko podobno situacijo najdemo le še v Hrenovem obdobju.

Opera je v Ljubljani na široko odprla vrata Italiji, ne glede na to, kakšne narodnosti je bil ta ali oni skladatelj ali kje je bilo predstavljeno delo prvič izvedeno. Tudi pri nas je italijanska opera razkrila svojo glasbenoumetnostno ekspanzivnost, ki jo je Evropa občutila že od zadnjih desetletij 17. stoletja sem. To pa seveda še ne pomeni, da je celotna glasbena reprodukcija kranjskega glavnega mesta šla v tej smeri, četudi nam o tem ni veliko znanega. Prav tako ne moremo reči, da je z zadnjimi podatki o skladateljskem delu na Slovenskem, s tistimi, ki jih prinaša Janez Gregor Dolničar, dejavnost te vrste prenehala. Prav po ključju npr. vemo, da se je znani bibliofil Francišek Jožef Thallmainer (1698—1768), ki je bil leta 1742 nastavljen za vodjo javne škofijske knjižnice v Ljubljani, posvečal tudi glasbenemu ustvarjanju. V Semeniški knjižnici, naslednici nekdanje javne knjižnice, se je kot makulatura obvaroval naslovni ovitek neke njegove kompozicije, lavretanskih litanij v C-duru iz leta 1752.¹¹¹ Zasedba kompozicije ustreza standardni sestavi stolne kapele: dva klarina, dve violini (s po dvema partoma, torej štirje violinisti), sopran, alt, tenor, bas in orgle. Na enak način so se tu ohranili tudi naslovi treh latinskih »arij« (tj. solističnih motetov) spod peresa Wenzla Zivlhoferja, avstrijskega skladatelja, ki je deloval pri svetnih in duhovnih velikaših na Madžarskem. Kot sklepa M. Smolik v navedenem članku, so te Zivlhoferjeve kompozicije, vse za solistični vokal, godala in orgle, nastale med 1751 in 1757; to pa je čas, v katerega spada tudi Thallmainerjeva skladba. Razen tega je s teh ovitkov mogoče prebrati tudi to, da so bile kompozicije namenjene stolni bratovščini Janeza Nepomuka — pač za njene praznike, medtem ko so jih brez dvoma izvajali stolniški glasbeniki. — Omenjeni Wenzel Zivlhofer sodi med danes bolj ali manj pozabljene avstrijske provincialne skladatelje. Sicer pa se na splošno kaže, da stolna glasbena kapela tedaj ni segala po velikih imenih. Iz kapiteljskih računov povzemamo, da so stolni fond muzikalij kar precejkrat obnavljali, med redkimi tam navedenimi skladateljskimi imeni pa srečamo samo takšna, ki jim gre le lokalni pomen: Johann Valentin Rathgeber (1734),¹¹² Mariannus Königspurger (1745),¹¹³ in Isfrid Kayser (1754)¹¹⁴ Rathgeber in Königspurger sta bila južnonemška benediktinca, prvi iz samostana Banz pri Bambergu (1682—1750), drugi iz samostana Prüfening pri Bambergu (1708—1769), medtem ko o Kayserju splošna leksika molči.¹¹⁵ Zanimivo je, da

¹¹¹ M. Smolik, *Franciscus Josephus Thallmainer (1698—1768)*, MZ III (1967), str. 47—53.

¹¹² KAL, fasc. 222/1: »item pro novis musicalibus pro sex missis auth. Rathgeber«, »pro sex miserere novis eodem auth.« in »pro una parte offertorium eodem auth.«

¹¹³ KAL, ib.: »item neye Musicalien, als 6. Messen, 6. Litaneÿ, 4. Vespern auth. Königspurger erkhaufft« in »item andere 12. Meessen eodem Authore.«

¹¹⁴ KAL, fasc. 226/1: »pro 6. Missis Solemnibus, et tribus Vesperis de B. V. Maria Authoris P. Isfridi Kayser...«

¹¹⁵ Identificirati se dajo naslednji tiski: J. V. Rathgeber, *Missale tum rurale tum civile, exhibens missas duodecim... in duas partes divisas*, op. 12, prvi del, Augsburg 1733; *Cithara Davidis poenitentis, hoc est Miserere...*, op. 13, Augsburg 1734; *Holocaustum*

te muzikalije v večini ne zahtevajo večjega izvajalskega aparata kot omenjene Thallmainerjeve litanije: četveroglasna pevška sestava, dvoje violin, dvoje trobil (ali klarina ali rogovä) in orgle z basom. A najsibo njihov glasbenozgodovinski pomen tako neznatn, njihov pojav v našem gradivu priča o določeni preusmeritvi naše cerkvenoglasbene reprodukcije v južnonemški katoliški prostor, katerega središče za tiskanje in razpečevanje muzikalij je bil Augsburg. To bavarsko mesto je tudi v poznejših desetletjih 18. stoletja ostalo kraj, od koder je na Slovensko prihajalo največ muzikalij.¹¹⁶

eccl. continens *Offertoria festiv.*, op. 14, prvi del, Augsburg 1734; M. Königsperger, *Sacrificium Vespertinum*, op. 5, Augsburg 1743; VI *Missae rurales*, Augsburg 1744, ali *Cymbala jubilationis, sive VI Missae solemniore*, op. 10, Augsburg 1745 (? , letnica negotova); I. Kayser, VI *Missae a 4 voc.*, Augsburg 1743, in III *Vesperae cum consuetis Antiphonis de Beat. Virg.*, Augsburg 1754. Kot se vidi iz letnic izida navedenih muzikalij, so bili v ljubljanski stolnici kar se da aktualni. Opozoriti moramo še na podobno postavko iz računske knjige škofa Žige Herbersteina, NŠAL, za leto 1704, kjer je naveden Kolberer z delom *Dixit Dominus* (tj. p. Kajetan Kolberer, *Pars I. cont. 6 Dixit Dominus & 6 Magnificat*, op. 1, Augsburg 1701).

¹¹⁶ Tako je npr. M. Königsperger zastopan tudi še v katalogu ljubljanskega knjigarnarja Mihaela Prombergerja iz leta 1776, in sicer z eno orgelsko oz. klavirsko zbirko in tremi zbirkami cerkvene glasbe (prim. D. Cvetko, *Zgodovina II*, str. 336, op. 3). Med še ohranjenimi tiski na Slovenskem pa se poleg M. Königspergerja (*Cymbala Jubilationis*, op. 10, izdaja 1747, frančiškanski samostan v Novem mestu) najdeta tudi J. V. Rathgeber (v prejšnji op. citirane maše op. 12, NUK Ljubljana) ter I. Kayser (*Concors Digitorum Discordia seu III. Parthiae Clavi-Cimbalo accomodatae*, op. 4, Augsburg 1746, franč. sam. v Novem mestu).

1. Čandkovo pismo Hrenu 1617

Ill.me ac R.me Princeps, et D.ne D.ne
Pax Christi

Inveni nobilem illum, et ab Ill.ma Celsitud.e V.a cum sudore compositum de Annunciatione B. Virginis, seu, de Incarnatione filii Dei; cantum: verum quia desunt 4.r strophae, ideo mitto illum ad Ill.mam Celsitud.m V.m ut addantur. Mitto etiam alium non minus insignem cantum de Ascensione, in quo non possum me dirigere propter tot et melodiae et rhythmorum litturas, quem humillimè peto aliter descriptum mihi remitti. Interrogo praeterea Ill.mam Celsitud.m V.m debeóne duas hasce cantiones, (unam de *Prerokovajna Eliaseviga*, quae debet secundum fidem Catholicam corrigi: et alteram vetustiss. de B. Virgine) describere, et quae earum melodiae? Comperi praeterea deesse quosdam Hymnos ex Romano Breviario, qui nondum sunt ab Ill.ma Celsitud.e V.a compositi: sunt autem isti,

In festo Apostolorum Petri et Pauli 29. Junii: ad primas Vesperas hymnus, **Aurea luce, et decore roseo**. Ad laudes deest 2. a strophá **Doctor egregie Paule**.

In festo S. Petri ad Vincula 1. Aug. ad primas Vesperas hymnus: **Petrus beatus catenarum**. (ob levem robu dopisano:) Hymnus de B. Petro: **Quodcumque vinculis habeo**.

Deest hymnus ad Vesperas in Communi plurimorum Martyrum **Sanctorum meritis**. Item ad Matutinum, **Aeterna Christi munera**. Item ad Laudes, **Rex gloriose martyrum**.

Desunt item duo hymni de Communi Apostolorum tempore paschali, unus ad Vesperas, alter ad laudes.

Deest item hymnus ad Laudes de Communi Confessorum non Pontificum, **Jesu coronæ celsior**.

Deest item hymnus ad laudes in festo S. Mariae Magdalenae, 22. Julii, **Aeterni Patris unice**.

Coronidis loco addi posset canticum, **Benedictus Dns Deus Israël**.

Expecto etiam ab Ill.ma Celsitud.e V.a hymnum Casimiri Principis: Si me Ill.ma Celsitud.o V.a non retardaverit, absolvam brevi Hymnologium, quia strenuè pergo: quocirca quantum per occupationes licuerit, praedictos hymnos et cantus quamprimum ad me Labacum mittat; tandem aliquando, Deo dante, feliciter ad portum appellemus. Hisce me Ill.mae Celsitudini V.ae humillimè in D.no commendo. Labaci 1. Junii An. 1617.

Ill.mae Celsitud.is V.ae
servus in Chr.o
Joannes Tschandikh

2. Hrenovo pismo p. Casparju 1611

Ad. P. Casparum Societatis Jesu Presbyterum

Admodum R.de Pater, Domine amice vetus, et charissime et invisceratissime,

Agni Paschalis victoriam, gaudia, gratiam, et gloriam pro salute, et aeternum in caelis Alleluia. Quem mihi in Spiritu dilectionis JESU Christi D.N. quo R. V.a repleta fervet, tantopere commendavit, in eodem sane (ad pro modulo meo) susceptum, remitto communem filium nostrum D. Raymundum Balaestram. Praeclarè se apud nos gessit: Consecrationi et Primitiis Pontificalibus R. D. Praepositi Labacensis, filii mei in Christo charissimi, ac festis Paschalibus interfuit, piè nobis operam suam conferendo. Ideo R. V. solidè polliceor, illum mihi semper cordi et memoriae fore. Nam et Carniolanicum de B. Maria Virgine D.a N.a super omnia benedicta scitè admodum ac suaviter compositum

hinc nobis reliquit. Ita ut non recessura sit memoria de nobis Raymundi nostri. Quae circa eius personam et negotia intuitu R. V. praestiterim ipse referet: sed et qualiter nostri Labacen[ses] proficiant in devotione ac fide Catholica, certiorum faciet R. V. m. Iuvet ipsum apud Principem Serenissimum R. da P. V. ra per notas vias ac personas, quoniam plurimum potest. Mihi collata credat, quaecunque in hunc masculinum optimum congesserit sive beneficia, sive patrocinia.

Quod reliquum est sciat R. V. se amari à me, fierique maximi ob veterem amorem: singularem cum virtute et pietate coniunctam doctrinam et concionandi gratiam ac peritiam, quam D. Jesus in ipsa conservet et augeat, cuius bonitatem et misericordiam pro me misero peccatore exoret, peto, ut dignus servus, et vel minimus imitator et amator esse queam Gloriosiss[imae] magnae Caelorum Reginae Matris eius Virginis super omnia benedictae: cuius item gratiae ac benedictioni eandem R. Suam, vosque omnes, me vero suis precibus et Sacrificiis Sanctis singulariter in visceribus charitatis D. N. JESU Christi, vivens, mortuusque commendo. Amen. Datae Raptim ex Oberburgen[s]i Resid[entia]. 24. April. 1611. quia recurrere habeo Labacum ad Comitiam, necdum finita corpusculo licet infirmo.

3. Pogodba trobentačev z ljubljansko stolnico 1718

Zu wissen, daß an heith zu endtgesetzten dato zwischen denen hochwürdig, woll edlgebohrnen und hochgelehrten herrn, herrn Maximilian Leopolden v. Raasp Statt Pfarherrn zu Stein und Johann Jacoben Schilling Vicarium Generalem zu Laybach, beeden SS: Theologiae Doctorum, und Apostolicorum Protonotariorum, alß von dem hochwürdigst, hochgebohrnen Fürsten, und herrn, herrn Sigmundt Christophen gewesten Bischoffen zu Laybach, Graffen v. Herberstein p. p. verordneten Testaments executorum, und zur einrichtung mehrer in der Allhiesigen domkhürchen S. Nicolai per testamentum verschafften Music bevolmächtigten an einen, dan denen Edl Khunstreichen herrn N: und N: gesambten Feldt, und Landtschafft Trompetern, und herpaukhern alda andern theils nach folgender Contract aufgericht, und geschlossen worden.

Erstlich verbinden sich ietzt gedachte herrn Feldt, und Lan. Trompeter, und Paukher in der alhiesigen domkhürchen die Geistliche verrichtungen beeder Vespurn, und hochambt mit plasen sowoll auß der Music, alß sonsten in nachfolgenden festtagen unausbleiblich zu verseehen, alß Nemblichen

1 Zur auferstechung abendts, und dan den darauf folgenden H: Obßtertag,

2 Den andern Sonntag nach Obßtern, daß ist am tag der Kürchweich der Domkhürchen,

3 Am H: Auffarthtag,

4 Am H: Pfingstsonntag,

5 Am fest der H: H: Aposteln Petri, und Pauli,

6 Am fest dern H: H: Hermagorae, und Fortunati,

7 Am Sonntag nach himelfarth der heyl: Muetter Gottes Mariae,

8 Am fest Allerheyligen,

9 Am lezten Tag der novenae, daß ist an vorabendt des Heyl: Christtag,

10 Am Christtag zur ersten Meeß in der Mitnacht dan zur driten Meeß des H: Christtag,

11 Am Tag des in zwey Jahren ein mahl haltenden Synodi.

Dachingegen Andertens verobligieren sich vorwollgedachte hochwürdig herrn denen selben für obbesagte verrichtungen, und zwar iährlich den 2 Jenner neu angetretenen iachrs für daß gleich verschlossene iachr fünff, und Sibenzig Gulden, sage 75 f: teutscher wehr. paar zu bezahlen, dan dem Paukhentrager zur geschänkhnuß ein Gulden auch Teutscher wehrung zu verehren.

Solte aber an vorberüerten Tagen ein sondere verrichtung etwan einer

Einkleidung einer Closterfrauen in anderer kirchen voffallen, und die H. Trompetter, und Pauker darzue beruefen werden, mithin dem hochambt in der Domkürchen beywohnen nicht khönten, alß will man denen selben in solchen fall auß sonderer willföriqkeit, jedoch auf vorgehende von Ihro hochwürden H: domdechanten erworbene licenz gedachte function in anderer kürchen verrichten zu khönen verstattet, iedoch aber dieselben in der domkürchen zu beeden vespere zu erscheinen verbunden haben. Alles threulich, und ohne gefährde, auch mit verbündung des allgemainen Landtschadenbündt in Crain, zu wahrer urkhündt dessen seind zwey gleichlautende Contract aufgericht, und jeden Theil einer undter des andern fertigung zugestelt worden. So beschechen zu Laybach den 2 Jenner 1718.

Ferdinandt Michael Moem
Feldt, und laa. trompetter
Johaneß Hilleprandt
feldt und Lantschafftromp.
Johann Joseph Tazoll
Veldt, unnd laa. trompeter
Lorenz Wiser Veldt, unnd
laa. trompetter
Paul Wollff veldt undt
landtschaffts trompetter
Hainrich Pastor, feldt
undt laa. hör Pauker

**Inventarium librorum Musicalium a quondam
R. D. Decano (Michaeli Mikez) acceptorum et in Nova
sacristia repositorum (16. 8 bris 1620.)**

Ut sequitur

Missae

1		(Missae D. Gregorii Zuchinii a 4 usq[ue] 8 concertatae)
2		Petri Lappi cum Partitura a 8
3, 4		Joannis Stadelmair cum Parti[tura] adiunctis Motectis Joannis Croce a 8
5	(NB)	Missae et Motecta Georgii Possii cum duodecim partibus 6 8 12
6		Missae Joannis Rovelli
7		Item Missae Georgii Poss non compactae a 6 8 12
8, 9	(NB)	Missae Julii Belli cum partitura et adiunctis Magnificat Antonii Savetae a 8
10		Missae Narcissi Zangel Augustani absq[ue] par[titura] a 6 et 8
11	desunt	Missae cum Magnificat et Motectis Benedicti Binaggi cum Partitura a 4 et 8
12	(NB)	Missae Gabrielis Puliti cum Parti[tura] a 4
13, 14		Missa Gregorii Zuchinii cum Symphoniis Ludovici Viadanae cum Parti[tura] a 3 usq[ue] 8
15	(deest)	Missa scripta Joannis Valentini a 8 absq[ue] par[titura]
16	(deest)	Missa cum Tubis descripta Raymundi Ballestrae a 16
17		Missa scripta incerti Authoris a 12
18	(NB)	Missa sup[er] Tirsi a 5

Sequuntur Motecta sive sacrae Cantiones

19		Raymundi Ballestrae cum g[e]n[er]ali a 7 8 10 et 12
20	(NB) sine par:	Sacrae Symphoniae Joannis Gabrielis 7 8 10 12 et 16 Vo[cibus]
21		Petri Antonii Bianco cum parti[tura] a 8
21 a		Item una alia copia in alba membrana (cum) [prečrtano] sine partitura
22	sine par:	Motecta Simonis Gatti a 4 usq[ue] ad 12
22 a		Item alia copia huius Authoris in membrana scripta compacta

[fol. 1 v]

23	sine Par:	Motecta Joannis et Andreae Gabrielis a 6 8 10 et 12 et 16
24, 25		Tiburtii Massaini et Pauli Sartorii ab 8 usq[ue] 12

1	Gregorio Zucchini: Promptuarium harmonicum sacrarum missarum . . . 4, 5, 6 & 7 voc. Frankfurt 1618
2	Pietro Lappi: Missarum 8 voc. lib. 1. 2/1607 (Benetke, Raverio) ali 3/1615 (Benetke, Magni); prva izdaja še brez b. c.
3	Johann Stadlmayr: Missae 8 voc. cum duplici basso ad org. Augsburg 1610
8	Giulio Belli: Missarum sacrarumque cantionum 8 voc. lib. 1. Benetke 1595; ponatise z b. c.
9	Antonio Savetta: Magnificat per omnes tonos 7, reliqua vero 8 voc. Benetke 1608
10	Narcissus Zanggl (Zänckl): Cantiones sacrae, quas vulgo missas vocant, 6 & 8 voc. Dunaj 1602
12	Gabriello Puliti; prva, neohranjena knjiga četveroglasnih maš; druga knjiga op. 30. Benetke 1624
14	Gl. spodaj št. 254
18	Verjetno Georg Poss: Missa 6 voc. super »Tirsi morir volea«, iz Lib. I Missarum 6 & 8 voc., Gradec 1607
19	Raymund Ballestra: Sacrae Symphoniae 7, 8, 10, 12 voc., lib. 1. Benetke 1611
20	Giovanni Gabrieli: Sacrae Symphoniae 6, 7, 8, 10, 12, 14, 15 & 16 tam vocibus quam instrumentis. Benetke 1597
21	Pietro Antonio Bianco: Sacri concentus 8 voc. Benetke 1609
22	Simone Gatto: Matorum 4, 5, 6, 7, 8, 10 & 12 voc. Simonis Gatti . . . tum Annibalis Perini. Benetke 1604
23	Concerti di Andrea et di Gio. Gabrieli organisti . . . Lib. 1 et 2. Benetke 1587
24	Tiburzio Massaini: Sacri modulorum concentus qui 6, 7, 8, 9, 10 ac 12 voc. in duos tresve choros . . . Benetke 1592

26	(NB)	Christiani Erbacher a 4 usq[ue] 9 Vo[ces]
27	Cum Par:	Leon Leoni a 8
28		Claudii Meruli absq[ue] Par[titura] a 6
29		Orlandi de Lasso in ligatura oblonga a 6
30		Diversorum Authorum scripta a 8
31		[prečrtano] <i>Horatii Vecchii</i> (desunt) Item alia scripta diversorum Authorum cum Missis a 8 sub N. 9 ^o
32		Motecta Pauli Botacii cum Canzonibus a 8
33		Motecta scripta Christiani Hartmani a 6
Cantus Concertati cum basso g[e]n[er]ali		
34, 35		Seraphini Patae et Henrici Pfendneri 1 2 3 4 5 6 et 8
36	(deest)	Ignatii Donati ab una usq[ue] ad 5 Voces
37, 38	(desunt)	Hieronimi Montes Ardi et Sigismundi de India ab una usq[ue] 8 Voces
39		Liber 3 ^s Alexandri Grandi a 1 2 3 et 4
40	(deest)	Harmonia Octavii Vernicii 2 et 4
41		Bernardini Borlasca scripti 1 2 et 3
42		Antonii Ciffrae a 2 3 et 4
43		His consuti sunt Andriani Banchieri
44, 45	(desunt)	Item Augustini Agazarii et Sacri fiori dicti Leonis Leoni a 1 2 3 et 4
	[fol. 2]	Psalmi et Magnificat
46	(NB)	Psalmi Joannis a Cruce cum Magni[ficat] 8 Vocibus sine parti[tura]
47		Psalmi Julii Belli cum Magni[ficat] 8 Vocum cum parti[tura]
48	Ablati ab Ad. R. do Dno Gasparo	Psalmi R. D. Joannis Bacileri cum Mag[nificat] 8 Vocum cum parti[tura]

25	Paul Sartorius: Sacrae cantiones sive motecta 6, 7, 8, 10 & 12 voc. Benetke 1602
26	Christian Erbach: Modi sacri ad ecclesiae catholicae usum 4, 5, 6, 7, 8 et pluribus voc., lib. 1 (Augsburg 1600), ali: lib. 2 (ib., 1604)
27	Leoni Leone: Sacrarum cantionum lib. 1. 8 voc. cum duplici partitura organi. Benetke 1608 (2/1612)
28	Claudio Merulo: Il primo lib. de motetti a 6 voci. Benetke 1588
29	Orlando di Lasso; več zbirk od 1580 dalje
32	Paolo Bottaccio; motetni tisk ni evidentiran, za canzone: Il primo lib. delle canzoni da suonare a 4 & a 8 voci. Benetke 1609
34	Serafino Patta; več možnih zbirk od 1609 dalje
35	Heinrich Pfendner: Delli motetti a 2, 3, 4, 5, 6, 7 & 8 voci lib. primo. Gradec 1614
36	Ignazio Donati: Sacri concentus 1 — 5 voc., una cum parte org. Benetke 1612
37	Girolamo Montesardo: Ecclesiastici concentus, 1, 2, 3, 4, 5 & 8 voc. canendi, cum basso ad org. Benetke 1608
38	Sigismondo d'India; znanih več zbirk, vendar osmeroglasna nobena
39	Alessandro Grandi: Il terzo lib. de motetti a 2, 3 & 4 voci, con il basso per sonar nell'org. Benetke 1614 (s ponatisi)
40	Ottavio Vernizzi: Armonia ecclesiasticorum concertuum ... qui 2, 3 & 4 concinuntur voc. ... cum parte generali pro org. Op. 2. Benetke 1604
41	Bernardino Borlascha; verjetno ne Scherzi mucisali ecclesiastici sopra la cantia, 2 3 voci, 1609
42	Antonio Cifra; več knjig in izdaj dvo-, tro- in četveroglasnih motetov od 1609 dalje
44	Agostino Agazzari: Sacrae cantiones quae 2, 3, 4 que voc. lib. II., op. 5 motectorum. Milano 1607, še Benetke 2/1608, 3/1613
45	Leoni Leone; več zbirk pod tem naslovom od 1606 dalje
46	Giovanni Croce: Vespertina omnium solemnitatum psalmodia 8 voc. decantata. Benetke 1597 (brez b. c.!)
47	Giulio Belli: Psalmi ad Vesperas in totius anni solemnit. 8 v. Benetke 1607 ali 2/1615 (prva izdaja 1596 brez b. c.!)
48	Giovanni Bacilieri: Vesperae 8 v., op. 2. Benetke 1610

49		Psalmi Hieronimi Lambardi cum Magn[ificat] 8 Vocum cum parti[tura]
50	(Ablati a B. Wurzero)	Psalmi Joannis Bapti: Cesena cum Magni[ficat] 6 Vocum cum parti[tura]
51		Magnificat Stadelmair 4 Vocum sine parti[tura]
52	(desunt)	Magnificat duo scripta Xpiani Hartmann 6 Vocum sine par[titura]
Madrigalia		
53		Madrigalia spiritualia sine coopertura 6 Vocum
54	(desunt)	Madrigalia Gabrielis Puliti 5 Vocum
55		Madrigalia Andreae Gabrielis liber 2 ^s 6 Vocum
56		Madrigalia Rugerii Giovanelli lib[e]r 1 ^s 5 Vocum
57		Madrigalia Benedeti Pallavicini liber 1 ^s 5 Vocum
58	(deest)	Madrigalia Rugerii Giovanelli liber 2 ^s 5 Vocum [prečrtano]
59	(deest)	Madrigalia Alexandri Strigii liber 2 ^s 6 Vo[cum] [prečrtano]
60	(deest)	Madrigalia Concertata Alexandri Grandi a 2 et 3 Vo[cum]
61		Madrigalia Francisci Stivorii a 8 Vo[cum]
62		[prečrtano] Madrigalia Benedeti Pallavicini lib[er] 1 ^s 5 Vocum
63		Eiusdem Pallavicini liber sextus 5 Vocum
64	(desunt)	Eiusdem Pallavicini incompacti liber 2 ^s et 3 ^s 5 Vocum
65		Madrigalia Annibalis Cipriani 4 Vocum
	[fol. 2 v]	Canzoni absq[ue] textu
66		Canzoni alla Francese di Cesare Borgo a 4
67	(desunt)	Canzoni Gioanni Valentini [prečrtano] <i>cum parti:</i> a 4 et 8 Vocum
68	(desunt)	Canzoni alla Francesse[!] del Banchieri a 2
69	(desunt)	Canzoni Gioanni de Maque a 4
70		Canzoni Antonii Mortaro a 4
71	(desunt)	Canzoni Diversorum Authorum cum parti[tura] a 4 et 8 Vo[cum]

49	Girolamo Lambardi ; več zbirk osmeroglasnih psalmov od 1597 dalje
50	Giovanni Batt. Biondi (Cesena) ; šesteroglasni psalmi v tisku niso registrirani
51	Johann Stadlmayr : Magnificat 4 voc. super 8 tonorum. Passau 1608
<hr/>	
54	Gabriello Puliti ; prva, neohranjena in nedokumentirana knjiga peteroglasnih madrigalov (druga knjiga: Baci ardenti, Benetke 1609)
55	Andrea Gabrieli : Il secondo lib. de madrigali a 6 voci, Benetke 1580 (z mnogimi ponatisi)
56	Ruggiero Giovanelli : Il primo lib. de madrigali a 5 voci, Benetke 1586 (še 1589—1600, Antwerpen 1606)
57	Benedetto Pallavicino : Il primo lib. de madrigali a 5 voci, Benetke 1581 (še 1606)
58	Ruggiero Giovanelli : Il secondo lib. de madrigali a 5 voci, Benetke 1593 (še 1599, 1607)
59	Alessandro Striggio : Il secondo lib. de madrigali a 6 voci, Benetke 1571 (še 1579, 1582, 1592)
60	Alessandro Grandi : Madrigali concertati a 2, 3, e 4 voci per cantar e sonar. Benetke 1615 (še 1616—1626)
61	Francesco Stivori(o) : Madrigali e dialoghi a 6 voci, Benetke 1598, ali: Madrigali et canzoni a 8 voci, ib. 1603
<hr/>	
63	Benedetto Pallavicino : Il sesto lib. de madrigali a 5 voci, Benetke 1600 (še 1611, Antwerpen 1612)
64	Benedetto Pallavicino : Il secondo lib. de madrigali a 5 voci (prva izdaja ni evidentirana, druga Benetke 1607) in Benedetto Palavicino : Il terzo lib. de madrigali a 5 voci, Benetke 1585 (še 1606, 1607)
<hr/>	
66	Cesare Borgo : Canzoni alla francese a 4, lib. 2. Benetke 1599 (neohranjena, a dokumentirana zbirka)
67	Giovanni Valentini : Canzoni per sonar, 4—8 voc., neohranjena, a že leta 1613 dokumentirana, pri Vincentiju v Benetkah natisnjena zbirka
68	Adriano Banchieri : dvoglasna zbirka neznana, štiriglasne 1596, 1603, 1612 itd.
<hr/>	
70	Antonio Mortaro : Primo lib. de canzoni da sonare a 4 voci. Benetke 1600

72	(desunt)	Ricercari Annibalis Zucchari a 2
73		Ricercari Claudii Meruli liber 2 ^s et 3 ^s a 4
74		Fantasiae Gabrielis Puliti (desunt) a 2
75		Ricercari Francisci Stivorii (desunt) a 4
76		Canzoni Gregorii Rossi a 4
77		Sonatae Cesaris Gussaggi a 4 et 8
78		Lunario Harmonico Gabrielis Puliti (desunt) a 3
79		Passaggi sopra li salmi Gioan Luca Conforti (desunt)
80	(desunt)	Euridice Giullii Cazini in folio
81	(desunt)	Novi Pensieri in parvo folio Andriani Banchieri [pod tem] <i>opus 3.5.</i>
82	(desunt)	Madrigalia in parvo folio Bartholomei Barbarini
83	(desunt)	Passaggiati [prečrtano] <i>Madrigali</i> in folio Bartholomei Barbarini
84		[prečrtano] <i>Moteta in folio unius Voci cum partitura</i>
85, 86	(deest)	[prečrtano] <i>Ricercari Andreae Gabrielis Tabellatura Missarum Cladi</i> [!] Meruli
87		(Canzoni Pauli [prečrtano] a 4 Botacii a 4)
		[fol. 3]
88	(desunt)	Fantasiae Hieronimi Fresco Baldi
89		Duo [popravljeno v] <i>Quatuor libri cantuum expositorum et liber Venite exultemus impressus</i>
		Cantus Chartacei
90		Domine Deus Joannis Gabrielis a 6
91		Livorem linquens Xpiani Hartmann duae copiae a 4
92	cum par:	Veni sponsa Caroli Burchardi a 3
93	(desunt)	Cur Mundus Militat Raymundi Balestrae a 2
94		Dum completeretur incerti authoris a 8
95	(deest)	Rosignuolo a 5
97		Congratulamini a 6

72	Annibale Zucchini: Ricercate a 2 voci ... Lib. 1. Benetke 1606
73	Claudio Merulo: Ricercari d'intavolatura d'org. ... lib. 2, Benetke 1607, in lib. 3, Benetke 1608
74	Gabriello Puliti: Parte per violino o cornetto. Fantasie et Capricci da sonarsi in forma di canzone ... op. 19. Benetke 1618 (ohranjena le druga izdaja 1623)
75	Francesco Stivori(o): Ricercari, Capricci et Canzoni a 4 voci, lib. 3. Benetke 1599
77	Cesare Gussago: Sonate a 4, 6 & 8, con alcuni concerti a 8, con le sue sinfonie da suonare avanti, & dopo secondo il placito. Benetke 1608
78	Gabriello Puliti: Lunario armonico perpetuo calculato al meridiano et clima delle principali città d'Italia a 3 voci ... op. 16. Benetke 1615
79	Giovanni Luca Conforti: Passagi sopra tutti i salmi che ordinariamente canta Sta Chiesa ... con il basso sotto per sonare, e cantare con org. ò con altri stromenti. Lib. 1. Benetke 1607
80	Giulio Caccini: L'Euridice composta in musica in stile rappresentativo. Firenze 1600 in Benetke 2/1615
81	Adriano Banchieri: Terzo libro di nuovi Pensieri ecclesiastici da cantarsi con 1 & 2 voci in variati modi. Op. 35. Bologna 1613 (tudi že 1594?)
82	Bartolomeo Barbarino; več zbirk in izdaj od 1606 dalje
85	Andrea Gabrieli: Ricercari ... composti & tabulati per ogni sorte di stromenti da tasti. Lib. 2, Benetke 1595, ali Lib. 3, ib. 1596
86	Claudio Merulo: Messe d'intavolatura d'organo. Lib. 4. Benetke 1568
87	Paolo Bottaccio: Il primo libro delle canzoni a 4 et 8 voci. Benetke 1609
88	Girolamo Frescobaldi: Il primo lib. delle fantasie a 4. Milano 1608

98		Cum pietate fides Bernardini Borlasche 5 Vocum
99		Caeli enarrant 6 Vocum
100		Egredimini Alexandri Tadei a 8 cum par[titura]
101		Ave M[a]ria Xpiani Hartman a 6
102		Gaude Virgo a 5
103	(deest)	Missa incerti authoris a 13
104		Otium clari Lamberti de Sayve a 6
105		Michael Archangele eiusdem authoris a 8
106	(deest)	Livorem linquens Raymundi Balestrae a 5
107		Laura a 4

[fol. 3 v]

108	Magni:	Anima mea incerti authoris a 12
109	(deest)	Motetum de B. Vir: Sic fieri posset Ray[mundi] Ballestrae a 13
110		O quam gloriosum Lamberti de sayve a 8
111		Laetatus sum incerti authoris a 8
112	(deest)	Factum e[st] silentium Caroli Burchard a 8
113		Cantabant se[cul]i Caroli Berthi a 8
114		Dies e[st] laetitiae a 8
115	(deest)	Salve aeterni cum symphoniis Ray[mundi] Balestrae a 5
116		Cantate D[omi]no (cum partitura) a 17
117		Deus n[oste]r refugium Lamberti de sayve a 6
118	(deest)	Multum Michael (cum partitura) a 5
119		O rex gloriae a 8
120	(deest)	Stabat M[ate]r a 3
121	(deest)	Anima mea d[omi]n[u]m a 12
122		Sana restaura a 8
123		Nascitur mundo Lamberti de sayve a 5
124		O D[omi]ne Jesu Xpe a 8
125		Gabriel Angelus Lamberti de sayve a 8
126		Hic e[st] dies gloriosus eiusdem authoris a 7 cum part[itur]a
127		Jubilate deo a 8
128		Prole dal Cielo a 5
129		Nova fiama amorosa a 5
130		Amor ben che a 5
131		Eccho dal ciel a a 4
132		Radice[m] Virga a 6
133	(deest)	Quem vidistis pastores Isaac Possii a 8
134		Partes seu Cantus Martinaliorum (desunt 2 partes) a 5
135		(Principi supplex a 4)
136		(Vieni die a 5)

[fol. 4]

137 Psalms à 3 Romani Michaeli

138 Psalmodia à 8 Hieron[imi] Lambardi

	137	Romano Micheli: Psalmi ad officium vesperarum, lib. 1, Rim 1610, ali: Salmi per i vesperi, lib. 2, Benetke 1615
143	138	Prim. št. 49

139	Sacrorum Concentuum à 4 Michaelis Craff
140	Agazarii Canciones à 8 dee[st] una pars
141	Psalmodia Francisci Heredi à 5
142	Musicalische taffelfreud Isaac Poss cum Basso à 4
143	Canconete à 3 Horatii Vecchi
144	Agazarii à 8 Sacrae laudes desunt aliqui libri
145	Sacra Girlanda Hieronimi de la Tore
146	Madrigali Bartol[omei] Spontoni à 5
147	Canconete à 4 Vincentii Nerici [!]
148	Parnassus Musicus Bonometi à 5 cum org[an]o
149	Sacrum à 16 cum rubris tecis
150	Madrig[ali] à 6 Lucae Marentii
151	Madrig[ali] à 6 Lucae Marentii
152	Madrig[ali] à 5 Lucae Marentii [prečrtano] <i>liber</i>
153	Canconete à 4 Horatii Vecchi
154	Sylva à 10 Horatii Vecchi
155	Musicalische Intraden Conradi Hagii a 5 6
156	Cypriani de rore à 5 Madrig[ali]
157	Sacri Concerti Lappi à 7
158	Agazarii diologici concertus [!] à 7
159	Madrig[ali] Andr: Gabr[ieli] à 5
160	[prečrtano in popravljeno v] <i>Concerti Berrardi Stroci</i> à 3
161	Sigismundi de India à 6
162	Madrig[ali] Valentini à 7 cum org[ano]
163	Musa aonia Michaelis Pretorii à 5
164	Agazarii à 5 lib[er] 3
165	Agazarii à 2 cum org[an]o
166	Missae Gizolo desunt aliquot libri
167	Moteta à 3 Cristophori Florani
	[fol. 4 v]
168	Exultandi tempus 4 chori

139	Michael Kraff: Liber primus sacrorum concentuum; duarum, trium, quatuor vocum. Rorschach 1620 (?)
140	Agostino Agazzari; več knjig »cantonum« za 5 do 8 glasov, od 1602 (Rim) oz. 1608 (Benetke) dalje, s ponatimi
141	Francesco Eredi (Heredi): Integra omnium solemnitatum vespertina psalmodia 5 voc. cum 2 B. V. M. Canticis. Benetke 1623
142	Isaac Posch: Musicalische Tafelfreudt. Nürnberg 1621
143	Orazio Vecchi; mnoge zbirke s številnimi ponatimi od 1580 dalje
144	Agostino Agazzari: Sacrae laudes de Jesu, B. Virgine, Angelis, Apostolis . . . Lib. 2. Rim 1603 in Benetke 1608, 1615
146	Bartolomeo Spontone; več zbirk in izdaj od 1561 dalje
147	Vincenzo Neriti; tri knjige kanconet od 1593 dalje
148	Giovanni Batt. Bonometti (izdal): Parnassus musicus Ferdinandaus. Benetke 1615
150	Luca Marenzio: več zbirk in izdaj od 1581 dalje
151	Gl. št, 150
152	Luca Marenzio; več zbirk in izdaj od 1580 dalje
153	Orazio Vecchi; več zbirk in izdaj od 1580 dalje
154	Orazio Vecchi: Selva di varia ricreazione. Benetke 1590 (in 2/1595)
155	Konrad Hagius: Neue musicalische Intradn, Pavanen, Gaillardn, Passamezen, Courant, und Uffzüg, zu 4, 5, und 6 Stim. Nürnberg 1617
156	Cipriano de Rore; več možnih zbirk od 1542 dalje
157	Pietro Lappi: Sacri concerti a 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 voci. Lib. 2 con il b. c. op. 13. Benetke 1623
158	Agostino Agazzari: Dialogici concentus 6, 8 que voc. cum basso. Op. 16. Benetke 1613 (7 glasovnih zvezkov!)
159	Andrea Gabrieli; več možnih zbirk od 1566 dalje
161	Sigismondo d'India: Lib. 2 sacrorum concentuum . . . 3, 4, 5, 6 que voc. concin. Benetke 1610
162	Giovanni Valentini: verjetno Musiche da camera lib. IV a 2—6 voci, Benetke 1621
163	Michael Praetorius: verjetno Terpsichore, Musarum aoniarum quinta, (pet glasovnih zvezkov), Nürnberg 1612
164	Agostino Agazzari: Il terzo lib. de'madrigali a 5 voci, Benetke 1606 (?; njegovi morebitni peteroglasni moteti niso evidentirani)
165	Agostino Agazzari; več možnih zbirk od 1607 dalje
166	Giovanni Ghizzolo; več možnih zbirk med 1612—1613 in 1619 ter 1625
167	Cristoforo Florani (Fiorani); ta zbirka ni evidentirana

169	Antonii Gardani, et simul libri scripti. libri 5
170	Moteti del R. P. F. Massimo de Crema cum org[an]o
171	Affeti amorosi di Carlo Belegno liber solus
172	Canzoneti Barbarini liber solus
173	L'organo suonarino Adriani Banchieri liber solus
174	Musicalische rosegartlein Matthaei Odontii tantum duo libri
175	Censure di Mutio efrem liber solus
176	Motecta à 1 Amadeo Freddo liber solus
177	[prečrtano] <i>Voce sola</i> D. Babtista Rossi liber solus
178	Bartholomaeo Conte Cesana liber solus
179	L'euridice composta Julii Caccini liber solus
180	Bernardini Botazi liber solus
181	Missa cum tubis Ballestrae à 16
182	Missa Poss à 13 in folio
183	Decimo libro deli moteti R. P. F. Francesco Capello liber solus
184	Voce sola, duae partes Lucretiae Ursina Monialis
185	Miserere à 12 in chartis
186	Variae scartetae, scriptae, in chartis
187	Aliae scartetae dispersae, in quibus desunt aliquot voces, et sunt nullius usus NB Ad scholam Valentinus accepit
188	Miserere cum 12 Voc[ibus] et partitur
189	Miserere cum 15 Voc[ibus] et partitur
190	Benedictus cum 8 Voc[ibus] et partitur
191	[prečrtano] <i>Motecta et Missae 8 Voc. cum part. R. D. Giovanin Croce</i>
192	Motecta 6 Voc[um] cum part[itura] de Resur[rectione] Joan[nis] Gabr[iel]i in charta descripta
193	Item Leonis Hasler 8 Voc[um] cum part[itura]
194	Item Triburtii Massai [!] 7 Voc[um] cum part[itura] in charta
195	Item Joan[nis] Gabr[iel]i 10 Voc[um] cum part[itura] in charta

171	Carlo Belegno: Affetti amorosi di Marc'Antonio Negri Veronese. Lib. 2. Benetke 1611
172	Bartolomeo Barbarino: Canzonette a 1 e 2 voci con alcuni sonetti da cantarsi da 1 voce sola nel chitarrone ò altro Instrumento. Benetke 1616 (en volumen v foliu!)
173	Adriano Banchieri: L'organo suonarino . . . entro il quale si pratica quanto occorrer suole à gli suonatori d'organo. Op. 13. Benetke 1605 (še 1611—1638)
174	Matthäus Odontius: Musicalische Rosengärtlein neuer teutscher, lustiger, weltlicher Liedlein . . . mit 4 und 5 Stim. Nürnberg 1612 (štirje glasovni zvezki!)
175	Mutio Effrem (ml.): Censure di Mutio Efremo sopra il sesto libro de madrigali di Marco di Gagliano. Aug. Dulcius 1622
176	Amadeo Freddi: Motecta unica voce decantanda. Op. VII. Benetke 1623
177	Giovanni Batt. Rossi: Organo de cantori per indendere da se stesso. Benetke 1618
178	Bartolomeo Mutis conte di Cesana: Musiche a 1, 2 et 3 voci per cantare et sonare con chitaroni, overo con altri istromenti di corpo. Benetke 1613
179	= 80
180	Bernardino Bottazzi: Primo libro in cui con facil modo s'apprende in poco tempo con sicuro methodo di suonar l'organo (d. ? l.? primerek izgubljen)
181	= 16
182	= 7 (?)
183	Giovanni Francesco Capello(?); njegov op. 10 ni evidentiran
191	Giovanni Croce; več knjig od 1594 (moteti) in 1596 (maše) dalje
193	Hans Leo Hassler; motetne zbirke med 1591—1607, posebna izdaja osmeroglasnih motetov ni registrirana

196	Item Haec dies 7 Voc[um] cum part[itura] in charta
197	Vesp[erae] Petri Lappii 8 Voc[um] cum part[itura]
198	Mutecta et Missae Poss 8 Vocu[m] cum partitura
199	Antiphonarium in nigro corio compactum [fol. 5]
200	Germanicae Cantiones Erasmi Widmani à 4
201	Vesperae Petri Lappi cum Partit[ur]a 8 Voc[um]
202	Litaniae Lappi 6 7 8 Voc[um]
203	Sacrum sup[er] fili mi absolon 7 voc[um]
204	Sacrum Valerio Bona cum org[an]o 8 Voc[um]
205	Sacrum Joan[nis] Valentini cum org[an]o 6 Voc[um]
206	Sacrum sup[er] fanum distillans cum org[an]o 8 Voc[um]
207	Sacrum Valentini cum org[an]o 4 Voc[um]
208	Sacrum Gulielmi cum org[an]o à 12
209	Sacrum Grilleti cum org[an]o à 12
210	Moteta Strozzi cum org[an]o à 6
211	Aurea Corona à 10 Leon Leoni
212	Psalmi Lappi quatuor choris [prečrtano] <i>Psalmi</i>
213	Motetae Leon Leoni à 4
214	Concerti Andreae Gabr[ieli] à 12
215	Sacrum Valentini à 8 cum org[an]o
216	Apparato Musicale del Francone à 8
217	Psalmi Viadana à 8
218	Completorium Agazarii à 4 cum org[an]o
219	Cantiones Ballestrae integrae partes cum org[an]o
220	Hortus Musicalis [prečrtano] <i>Erteli</i> Herrerii à 6
221	Amphiteatrum angelicum Monte Sardi à [prečrtano] 8 5 6 cum org[an]o
222	Psalmi Collossii à 3 cum partitura
223	Obscuri a 1 2 3 cum org[an]o
224	Sacrum Lappi à 12 cum org[an]o
225	Miserere à 3 cum org[an]o [prečrtano] <i>Mi</i> Julielmi Miniscalci [!]
226	Adriani Banchieri Barcha di Venetia p[er] padua cum partit[ura] a 5

197	Pietro Lappi: Sacra omnium solemnitatum vespertina Psalmodia . . . 8 voc. concinenda. Benetke 1600 (še 1607, 1616)
198	Georg Poss; posebna zbirka osmeroglasnih maš in motetov ni registrirana (toda gl. št. 18)
200	Erasmus Widmann: Geistliche Psalmen und Lieder . . . mit 4 Stim. Nürnberg 1604 (?)
201	= 197
202	Pietro Lappi; takšen tisk doslej ni registriran
204	Valerio B(u)ona: Missarum et motectorum duobus choris lib. secundus. Benetke 1601
208	(= Guilielmo Dillen, Fiamengo?)
209	(= Giovanni Batt. Grillo?)
211	Leone Leoni: Parte prima dell'Aurea corona ingemmata d'Armonici concerti à 10 con 4 voci, et 6 instrum. Benetke 1615 (enajst glasovnih zvezkov!)
212	Pietro Lappi: Salmi a 3 e 4 chori concertati per cantar nell'org. Op. 12. Benetke 1621 (17 glasovnih zvezkov!)
213	Leone Leoni; možnih več zbirk od 1610 dalje
214	= 23
216	Amante Franzoni: Apparato musicale di messe, sinfonie, canzoni, motetti, & letanie della B. V., a 8 voci, op. 5, lib. I. Benetke 1613
217	Lodovico Grossi da Viadana: Salmi da vespro, 8 voc. Benetke 1602
218	Agostino Agazzari: Completorium cum organo decantandum, 4 voc. cum basso ad org., op. 12. Benetke 1609
219	Raymund Ballestra; skladbe iz naše št. 19(?) — kakšen skladateljev poseben tisk s canzonami ni znan
220	Michael Herr: Hortulus musicalis 5 & 6 voc. concinendos lib. II. München 1609
221	Girolamo Montesardo: Amphiteatrum angelicum divino-rum cantionum. Benetke 1612
225	Guglielmo Miniscalchi (Miniscaldo): Il Salmo Miserere mei Deus concertato a 3 voci con Sinfonie per l'espositione del Sant. Sacramento. Benetke 1622
226	Adriano Banchieri: Barca di Venetia per Padova. Dilettevoli madrigali a 5 voci . . . nuovamente in questa seconda

227	Musichi [!] Blasii Marini à 6 cum org[an]o
228	Missa Joan[nis] Priuli Concertata à 6 cum org[an]o
229	Ariosi [prečrtano] <i>Consta</i> Concerti Augustini Vecchi à 4
230	Psalmi davidici Lappi à 4 5
231	Psalmi Lappi à 5
232	Concentus Hanibalis Gregorii à 5
	[fol. 5 v]
233	Sacri concerti a 5 voc[ibus] Horatii cum org[ano]
234	Madrigalia 3 voc[um] Giacomo Arigatii cum org[ano]
235	Vivecae Adriano Bancheri [!] a 5 voc[ibus] cum org[ano]
236	Madrigalia à 5 cum organo
237	Psalmi Hiacinto Bondioli a 4 cum org[an]o
238	Hymnus B. Jacoboni à 4 Cur mundus militat cum org[an]o
239	Madrigali Francisci Turini à 3 cum org[an]o
240	Completorium à 5 [prečrtano] <i>Hio</i> Joan[nis] Chiccolo cum org[an]o
241	Madrigali Horatii Vecchi 6 Voc[um] lib[er] primus
242	item alia madrig[alia] eiusdem à 6 Voc[ibus]
243	Madrig[ali] del Venosa à 5
244	Madrig[alia] Lucae Marentii lib[er] 3 à 5
245	Madrig[alia] Lucae Marentii lib[er] 2 à 5
246	Madrig[alia] Leon Leoni lib[er] 1 à 5
247	Bella Clori Leoni à 5
248	Villanelli germanici à 3
249	Missa Bernardi Corsi à 12
250	Omnigei [!] Joannis Christenii à 5
251	Delitiae amoris à 6 Melchior Frankl [!]

- impressione stoppata, impegolata & aggiuntovi il basso continuo (piacendo) per lo spinetto o chitarrone. Benetke 1623 (prva izdaja 1605 brez b. c.!)
-
- 227 **Biagio Marini:** Musiche da Camera. Concerti a 4, 5, 6 voci & instrumeti, op. 7. Benetke 1624 (ohranjen samo ponatis iz 1634!)
-
- 228 **Giovanni Priuli (Prioli);** iz Missae 4, 6 & 8 voc., Benetke 1624?
-
- 230 **Pietro Lappi:** Regis Davidis Psalmi ad vespervas novo 5 voc. concertu. Benetke 1605
-
- 231 **Pietro Lappi;** zbirka s takšno vsebino ni evidentirana
-
- 235 **Adriano Banchieri:** Vivezze di flora e primavera, cantate, recitate e concertate con 6 voci nello spinetto e chitarro-ne. Op. 44. Benetke 1622
-
- 237 **Giacinto Bondioli:** Salmi intieri brevemente concertati a capella con l'org. a 4 voci. Op. 4. Benetke 1622
-
- 239 **Francesco Turrini:** Madrigali a 1, 2, 3 voci con alcune sonate a 2 & a 3. Lib. primo. Benetke 1621 (še: 1624)
-
- 240 **Giovanni Ghizzolo:** Compieta, Antifone et Litanie della Madonna a 5 voci con il basso per l'org. Op. 20. Benetke 1623
-
- 241 **Orazio Vecchi:** Madrigali a 6 voci lib. primo. Benetke 1583 (še: 1588—1591)
-
- 242 **Orazio Vecchi;** doslej neregistrirana druga knjiga šestero-glasnih madrigalov
-
- 243 **Carlo Gesualdo da Venosa;** več možnih zbirk od 1594 dalje
-
- 244 **Luca Marenzio:** Il terzo lib. de madrigali a 5 voci. Benetke 1582 (z mnogimi ponatisi)
-
- 245 **Luca Marenzio:** Il secondo lib. de madrigali a 6 voci. Benetke 1581 (z mnogimi ponatisi)
-
- 246 **Leone Leoni:** Il primo lib. de madrigali a 5 voci. Benetke 1588 (še: 1607)
-
- 247 **Leone Leoni:** Bella Clori, secondo lib. de madrigali a 5 voci. Benetke 1591 (še: 1607)
-
- 249 **Bernardo Corsi:** Missae ac sacrae cantiones 4, 8 ac 12 voc. Op. 11. Benetke 1618
-
- 250 **Johann Christenius:** Omnigei. Mancherley Manier newer weltlicher Lieder, Paduanen, Intradan, Teutsch u. poln. Tänze, mit und ohne Texte in 5 Stim. Erfurt 1619
-
- 251 **Melchior Franck:** Delitiae amoris. Musicalische Wollust, allerhand neue anmutige amorousische Sachen mit 6 Stim. Nürnberg 1615
-

252	Sacrorum concertuum à 8 Priuli
253	Madrig[alia] Philippi de duce à 5
254	Symphoniae Viadanae à 8 cum org[an]o
255	Madrig[alia] undt Balleten Joan[nis] Stephani à 5
256	Agazarii lib[er] 1 à 6 7 8 cum org[an]o
257	Madrig[alia] Leon lib[er] 3 à 5
258	Canconeti à 4 Vaspari [!] Toreli
259	Alegri noti Monte Sardi à 5
260	Canconeti à 4 Vechi Horatii
261	Agazarii Sacrae laudes à 8 cum org[an]o
262	Villanellae à 3 Lucae Marentii
263	Motetae Lucae Marentii à 4
264	Motetae Alesandri Grandi à 5 et 7 cum Basso
265	Urbani Lott Musica [!] mellica à 4
	[fol. 6]
	Gasparus Bertogna Canonicus Labacensis, ex speciali Ill. ^{mi} et R. ^{mi} sui Gra. ^{mi} D. ordinarii mandato, cum R. ^{do} Dno Balthasare Wurzero Cathedralis vicario sibi adiuncto hos infra scriptos cantus conscribi curavit, et in nova superiori sacristia relictis sunt, ad praefati Ill. ^{mi} et R. ^{mi} sui dispositionem. Datum ut supra.
	Balthasar Burtzer
266	Gloria tibi Trinitas à 8 desunt 2 voces [od tu naprej odtrgano]
	[fol. 6 v]
267	Magnificat 5 6 7 8 Joan[nis] Stadelmair
268	Magnificat à 4 Moralis Hispani lib[er] 1
269	Cantus in 5 libris scriptis
270	Libri 4 scripti initium in illo tempore et ad finem Missae Falcidii

252	Giovanni Priuli (Prioli): Sacrorum concentuum . . . in duas partes distributorum Pars II, ib. 1619, oziroma Pars II, ib. 1619
253	Philippe le (de) Duc: Il primo lib. de madrigali a 5 et a 6 voci. Benetke 1586 (?; samo peteroglasni madrigali niso registrirani)
254	Lodovico Grossi da Viadana: Sinfonie musicali a 8 voci . . . commode per concertare con ogni sorte di stromenti, con il suo basso generale per l'org. Benetke 1610; gl. tudi zgoraj št. 14
255	Johann Stephan: Neue teutsche weltliche madrigalia und Balletten . . . mit 5 Stim. componiert. Hamburg 1619 (1618)
256	Agostino Agazzari: Sacrarum cantionum quae 5, 6, 7, 8 que voc. concinuntur lib. primus. Benetke 1608 (prva izdaja, Rim 1602, brez b. c.)
257	Leone Leoni: Il terzo lib. de madrigali a 5 voci. Benetke 1595
258	Gasparo Torelli: Il secondo lib. delle canzonette a 3 et a 4 voci. Benetke 1594 (skladateljstvo ime v izvorniku: GVASPARRI, odtod tudi napaka v ms.)
259	Girolamo Montesardo; neznan tisk (?)
260	Orazio Vecchi; več zbirk in izdaj od 1580 dalje
261	= 144
262	Luca Marenzio; več zbirk in izdaj od 1584 dalje
263	Luca Marenzio: Motecta festorum totius anni cum communi sanctorum 4 voc. Lib. I. Rim 1585 (druga knjiga ni znana)
264	Alessandro Grandi: verjetno Il 4. lib. de motetti a 2, 3, 4 et 7 voci con il b. c. Benetke 1616 (pet glasovnih zvezkov!)
265	Urban Loth: Musa melica. Concertationes musicas 1, 2 ac 3 voc. in omnes totius anni occurrentes festivos dies continens. Passau 1616
267	Johann Stadlmayr: verjetno Magnificat 4 voc., super 8 tonorum. Passau 1608 (za 4 do 8 glasov!)
268	Cristobal Morales: Magnificat . . . Moralis Hispani aliorumque authorum 4 voc. Benetke 1542
270	Giovanni Batt. Falcidio: Missarum cum 5 voc. lib. primus. Benetke 1570

271		Thesaurus Xpiani Erbach libri 8
272		Thesaurus Orlandi libri 5
273		Thesaurus Venetus libri 6
274		Cancionale in nigro corio ubi Tedeum laudamus etc.
275		Cancionale rubrum ubi Asperges etc.
276		Cancionale rubrum ubi Falsi Bordoni
277		Exaudi in processionibus
278		Veni Creator spiritus [od tu naprej odtrgano] [notranja desna stran ovitka]
279		Missae Gulielmi Dillen belgae cum part[itur]a libri 12
280		Missae concertatae Valerii Bona cum part[itur]a lib[ri] 8
281, 282		Libri 9 in quibus Joannis Croce moteta et Missa Stadel- mair cum part[itur]a
283		Psalmi Petri Lappi cum org[an]o libri 17
284		Psalmi Petri Lappi a 8 cum partitura lib[ri] 9
285		Psalmi Pompeii Signiorucci sine part[itur]a
286		Psalmi Joannis Bacilerii cum org[an]o libri 9
287		Octo libri psalmorum variorum authorum sine part[itur]a
288		Psalmi Alfonsi Colossi a 3 cum org[an]o libri 5
289		Psalmi Hieron[imi] Lambardi à 3 cum org[an]o
290		Motetae Antonii Mortari à 3 cum org[an]o
291		Lament[ation]es Petri Aloisii [?] à 5
292		Lament[ation]es à 4 Horatii Vecchi
293		Passio Matthaei Asulae a 3
294	Finetti	Corona M[a]riae Finetti à 4 libri quinque cum org[an]o liber 5 ^{us}
295		liber quartus Finetti a 3 cum org[an]o libri quatuor
296		liber primus a 4 Vocum cum org[an]o libri 5
297		liber Secundus a 2 cum org[an]o libri tres
298		Liber Tertius à 2 cum org[an]o libri tres
299		Libri octo scripti antiqui in quibus Passio D[omi]ni etc.
300		Amphiteatrum Montesardi cum part[itur]a libri quinque [notranja leva stran ovitka] Cantus cartacei scripti

271	Christian Erbach: Modorum sacrorum sive cantionum 4, 5, 6, 7, 8 & plur. Augsburg 1604 (?)
273	Pietro Giovanelli (izdal): Novus atque catholicus thesaurus musicus. Benetke 1568 (?)
279	Guilielmo Dillen (Fiamengo); mašni tisk za petero do dvanajstero glasov, natisnjen v Benetkah 1622, znan le po C. F. Beckerju, Die Tonwerke des XVI. und XVII. Jhs., Leipzig 1855, str. 14
281	Giovanni Croce: Motetti a 8 voci ... Lib. I, Benetke 1594, in Lib. II, ib. 1605
282	= 3
283	= 212
284	= 197
285	Pompeo Signorucci: Salmi, falsi bordoni e motetti a 3 voci commodi per cantare & concertare nell'org. Op. 6. Benetke 1603 (zvezek z b. c. je v zbirki očitno manjkal)
286	Giovanni Bacilieri: Vesperae 8 voc. Op. 2. Benetke 1610
289	Girolamo Lambardi: Vespertina ... Psalmodia 3 voc. Benetke 1623
290	Antonio Mortaro: Sacrae cantiones 3 voc. una cum basso ad org. Benetke 1610
292	Orazio Vecchi: Lamentationes, cum 4 paribus voc. Benetke 1587
293	Matteo Asola: In passionibus quatuor evangelistarum Christi locuto, cum 3 voc. Benetke 1583
294	Giovanni Batt. Finetti: Corona Mariae a 4 concinenda lib. 5. Benetke 1622
295	Giovanni Batt. Finetti: Sacrarum cantionum 3 voc. cum basso ad org. lib. 4. Benetke 1613
296	Giovanni Batt. Finetti: Concerti a 4 voci con il basso per l'org. Benetke 1612
297	Giovanni Batt. Finetti: Motecta 2 voc. cum basso ad org. lib. 2. Benetke 1611
298	Giovanni Batt. Finetti: Sacrae cantiones 2 voc. cum basso ad org. lib. 3. Benetke 1613
300	= 221

301	Missa à 8 incerti auth[oris] sine part[itur]a
302	Missa Valentini à 8 cum org[an]o in folio
303	Missa à 7 sup[er] Fili mi Absolon cum org[an]o
304	Sine org. ^o Magnificat incerti autho[r]is à 12 in folio sup[er] Cantate D[omi]no
305	Magnificat . . . Voc[um] incerti, sine org[an]o
306	Factum est silentium a 8 cum org[an]o Caroli Burkardti
307	Egredimini Alexandri Thadaei cum part[itur]a à 8
308, 309	Dies est laetitia Joann[is] Croce à 8 sine part[itur]a ubi etiam est Quid admiramini Jacobi Galli à 8 sine part[itur]a
310	Deinceps gl[or]ios: Michael Archangele à 8 Lam[berti] sine part[itur]a
311	Hic est dies a 7 cum part[itur]a Lamberti sayve
312	Cantate a 17 cum part[itur]a
313	Cantabant a 8 cum part[itur]a
314	Jubilate à 8 sine part[itur]a
315	O rex gl[or]iae à 8 sine partit[ur]a
316	Dum complerentur à 8 cum partit[ur]a
317	Laetentur coeli à 8 sine part[itur]a

[zadnja zunanja stran ovitka]

I. + M.

Inventarium Librorum Musica-
lium Eccl[esi]ae Cathedralis Labacensis
in Duplo conscriptum. 17 Octob[ris]
1620.

M. Paulo Widmayr Canonico et Custodi
delecto traditum. Alterum conforme
Exemplum reservatur in Archivio
Episcopali

Opomba: Avtorjeva dopolnila in drugi dodatki so postavljeni v oglati oklepaj, izvirni sekundarni vložki pa v okroglega.

301	= 17 (?)
302	= 215
303	= 203
304	= 108 (?), 121 (?)
305	Gl. št. 304
306	= 112
307	= 100
308	= 114 (?)
310	= 105
311	= 126
312	= 116
313	= 113
314	= 127
315	= 119
316	= 94

Izbor pomembnejše literature

1. Cvetko, D., *Academia Philharmonicorum Labacensis*, Ljubljana 1962.
2. Cvetko, D., *Ein unbekanntes Inventarium librorum musicalium aus dem Jahre 1620*, Kirchenmusikalisches Jahrbuch VIII (1958).
3. Cvetko, D., *Histoire de la musique slovène*, Maribor 1967.
4. Cvetko, D., *Il Temerlano de Giuseppe Clemente Bonomi*, Essays presented to Egon Welesz, Oxford 1966.
5. Cvetko, D., *Skladatelji Gallus-Plautzius-Dolar in njihovo delo*, Ljubljana 1963.
6. Cvetko, D., *Stoletja slovenske glasbe*, Ljubljana 1964.
7. Cvetko, D., *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem I*, Ljubljana 1958.
8. Federhofer, H., *Beiträge zur älteren Musikgeschichte Kärntens, Carinthia I CXLV* (1955).
9. Federhofer, H., *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof der Erzherzöge Karl und Ferdinand von Innerösterreich (1564—1619)*, Mainz 1967.
10. Federhofer, H., *Unbekannte Dokumente zur Lebengeschichte von Isaac Posch*, Acta musicologica XXXIV (1962).
11. Geiringer, K., *Isaac Posch*, Studien zur Musikwissenschaft XVII (1930).
12. Gottron, A., *Gabriel Plautz, 1612—1641 Kapellmeister der Mainzer Erzbischofs Schweikard von Kronberg*, Kirchenmusikalisches Jahrbuch XXXI—XXXII (1937—1938).
13. Gottron, A., *Gabriel Plautz — dvorni kapelnik v Mainzu*, MZ IV (1968).
14. Gruden, J., *Sola pri Sv. Nikolaju in ljubljansko nižje šolstvo po reformacijski dobi*, Carniola VI (1915).
15. Höfler, J., *Antonio Tarsia — nekoliko dopuna povodom njegove kompozitorske ostavštine*, Zvuk 115—116 (1971).
16. Höfler, J., *Glasbena kapela ljubljanske stolnice v drugi polovici 17. stoletja*, Kronika XVII (1969).
17. Höfler, J., *Glasbeniki koprške stolnice v 17. in 18. stoletju*, Kronika XVI (1968).
18. Höfler, J., *Janez Krstnik Dolar (ok. 1620—1673). Prispevek k zgodovini glasbe na Slovenskem v 17. stoletju*, Kronika XX (1972).
19. Höfler, J., *Johannes Baptista Dolar (um 1620—1673) — Beiträge zu seiner Lebensgeschichte*, Die Musikforschung XXV (1972).
20. Höfler, J., *Joannes Baptista Dolar, Miserere mei Deus für Soli, Chor und Instrumentalbegleitung*, Gradec 1974.
21. Höfler, J., *O nekaterih slovenskih skladateljih 16. stoletja*, Kronika XXIII (1975).
22. Höfler, J., *Motetske kompozicije Antonia Tarsie*, Zvuk 83 (1968).
23. Höfler, J., *Tokovi glasbene kulture na Slovenskem od začetkov do 19. stoletja*, Ljubljana 1970.
24. Höfler, J., in I. Klemenčič, *Glasbeni rokopisi in tiski na Slovenskem do leta 1800 (katalog)*, Ljubljana 1967.
25. Keesbacher, F., *Geschichte der philharmonischen Gesellschaft in Laibach seit dem Jahre ihrer Gründung 1702 bis zu ihrer letzten Umgestaltung 1862*, Ljubljana 1862.
26. Kuret, P., *Slovenski glasbeniki v graškem Ferdinandu*, MZ I (1965).
27. Loewenberg, A., *Annals of Opera 1597—1940*, Cambridge 1943.
28. Moser, H. J., *Die Musik im frühevangelischen Österreich*, Kassel 1954.
29. Pohanka, J. in J. Racek, *Jan Křtitel Tolar, Balleti e sonate*, Praga 1959.
30. Radole, G., *Martino Naimon Maestro di Cappella a S. Giusto*, Archeografo Triestino LXXXIV-LXXXV (1963-64).
31. Radole, G., *Musica e Musicisti in Istria nel Cinque e Seicento*, Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria LXV (1965).
32. Radole, G., *Musicisti a Trieste sul finire del Cinquecento e nei primi del Seicento*, Archeografo Triestino LXXI (1959).
33. Radole, G., *La Civica Cappella di San Giusto in Trieste*, Trst 1970.
34. Rijavec, A., *Deželni trobentači na Kranjskem*, MZ III (1967).
35. Rijavec, A., *Gabriel Plavec und sein »Flosculus vernalis«*, Musica Antiqua Europae orientalis, Bydgoszcz.
36. Rijavec, A., *Glasbeno delo na Slovenskem v obdobju protestantizma*, Ljubljana 1967.
37. Rijavec, A., *Ljubljanski mestni muziki*, MZ II (1966).
38. Smolik, M., *Franciscus Josephus Thallmayer (1698—1768)*, MZ III (1967).
39. Smolik, M., *Glasbeno življenje v baročni Ljubljani*, Kronika VIII (1960).
40. Steska, V., *Academia Philo-Harmonicorum v Ljubljani*, Dom in svet XV (1902).
41. Steska, V., *Jezuitske šolske drame v Ljubljani*, Mladika XVI (1935).
42. Steska, V., *Organisti pri ljubljanski stolnici*, CG LXIII (1940).
43. Škerlj, S., *Italijansko gledališče v Ljubljani v preteklih stoletjih*, Ljubljana 1973.
44. Škerlj, S., *Italijanske predstave v Ljubljani od XVII. do XIX. stoletja*, Ljubljana 1936.
45. Škerlj, S., *O jezuitskem gledališču v Ljubljani*, Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja X (1967).

Kratice pogosteje navedene periodike

- CG — Cerkvni glasbenik
IMK — Izvestja muzejskega društva za Kranjsko
MHVK — Mitteilungen des Historischen Vereines für Krain
MZ — Muzikološki zbornik
SBL — Slovenski biografski leksikom

Kratice nahajališča arhivskega gradiva

- AS — Arhiv Slovenije
KAL — Kapiteljski arhiv v Ljubljani
NŠAL — Nadškofijski arhiv v Ljubljani

Najpogosteje navedena bibliografska dela so v opombah okrajšana; njihove polne naslove prinaša izbor pomembnejše literature tu zadaj.

Kazalo osebnih imen

- Adam, zakristan 23 op. 92
Agazzari, Agostino 38, 40
Ahačič, Andrej 78
Ahačič, Ziga 89
Albinoni, Tommaso 128
Altenberger, Matija 18
Ambrož(ič), Jožef 72
Amon, Blasius 30 f 31 op. 11
Anerio, Giov. Franc. 117
Antegnati, Constanzo 33
Arh, Janez Mihael 72, 74 f, 123
Ariosti, Attilio 121
Arnold, Georg 99 op. 18
Arnož, Jurij 20, 23 f
Asola, Matteo 31
Attems, Ernest Amadej 124
Auersperg, Anton Jožef 124
Auersperg, Franc Karel 86
Auersperg, Volk Engelbert 126
Avancini, Nikolaj 70
- Bacci, Jacobus 115 f
Badia, Carlo Agost. 121
Balaestra, gl. Ballestra
Balbi, Lodovico 30
Ballestra, Rajmund 17, 38, 40, 41. op. 36
Banchieri, Adriano 37, 39 f, 41, 48
Banwart, Jakob 89
Barbarino, Bartolomeo 39
Barbato, Angelo 30
Barteloti, Jurij 78 op. 13
Baselli, Dominik 93
Bassani, Giovanni 96
Belli, Giulio 34, 38
Benevoli, Orazio 104
Bertali, Antonio 103, 106 op. 41
Berti, Ursino 48
Bertonja, Gašper 36
Bianco, Pietro Ant. 28, 30, 34 f, 38
Biber, Franz Heinrich 103, 106
Blatnik, Jurij 122 f
Boccella, Francesco 98 op. 16
Bohorič, Adam 29, 45 op. 14
Bollius, Daniel 43
Bonamico, gl. Guetfreundt
Bonardo, Francesco 47
Bondioli, Giacinto 37
Bonnard, gl. Bonardo
Bonometti, Giov. Batt. 28, 38
Bonomi, Giuseppe Clemente 127
Bonomo, Giuseppe 127
Borgo, Cesare 41
Bottaccio, Paolo 39
Bottazzi, Bernardino 39, 41
Brade, William 52 f
Brunner, Adam Heinrich 99 op. 18
Buchheim, Otto 79 f 82, 115
Burtzer, gl. Wur(t)zer
- Cabbiati, Giuseppe 127
Caccini, Giulio 29, 37 ff, 125 f
Caldara, Antonio 121
Campè, Pietro 73
Capeller, Matthias 15
Capeller, Thomas 15 op. 38
Capellis, Joh. Andr. 15 op 38
Caprarius, Martin 20, 23
Caraffa, Carlo 14
- Carbonarius, Mihael 42
Carcanus, Sikst 14 f, 18, 24
Carissimi, Giacomo 115 f, 121
Casati, Gasparo 96
Casentini, Silao 47
Caspar, pater 17
Castiglione, Baldassare 107
Cavalieri, Emilio 29
Cazzati, Maurizio 96
Cebal, Jurij 61
Cebal, Lovrenc 60, 78
Cebal, Mihael 72
Cebal, Sebastijan 78
Cesana, Bart. Mutis da 39
Cifra, Antonio 38, 117
Cleve, Johannes de 32 f
Cobenzl, Janez Gašper 123 f
Cocchi, Claudio 93
Codelli, Ernest 120
Colombani, Orazio 34
Compar, Martin 20
Conti, Pietro Ant. 87
Corelli, Arcangelo 97, 105
Cortellini, Camillo 34
Crobath, Jurij 60
Crobath, Volfg. Franc. 71
Croce, Giovanni 38
- Čadež, Marijan 74
Čandek, Janez 12 ff, 25
Čandek, Nikolaj 25, 59
Čermelj, Jakob 62
- Demantius, Christoph 40
Dietrichstein, kardinal 93
Dillen, Guilliello 37
Diringer, Mihael 71
Doberšej, Jakob 18
Dolar, Gašper 100
Dolar, Janez Krstnik 61, 63, 74, 100 ff
Dolar, Magdalena 100
Dolar, Mihael 100
Döller, Hans 8
Dolničar, Aleš 116
Dolničar, Janez Anton 85, 108, 115 f
Dolničar, Gašper Gregor 70 op. 62, 100 f, 106,
108 ff, 116, 118 f, 121 ff, 126 op. 100, 129
Donato, Baldissera 30
Donda, Francišek 91
Donfrid, Johannes 46
Dorflinger, Gregor 8
Dornacher, Florijan 20, 24
Draghi, Antonio 103, 117
Duc, Philippe de 30
- Eberlein, Jakob 77
Effrem, Mutio ml. 37
Elser, Janez 63
Erbach, Christian 40
Erberg, ljublj. župnik 90
Eredi, Francesco 37
Ernest, nadvojvoda 7
Erthel, Sebastian 32
Esch, Ferdinand 86
Evgen, princ Savojski 114
- Faber, Janez 42
Fabian, Francišek 71

- Feingast, Matija 8
 Feliciani, Andrea 34
 Ferdinand, šlez. nadvojv. 114 op. 39
 Ferdinand I., kralj 8, 42, 82, 84
 Ferdinand II., nadvojvoda in cesar 10 f, 25,
 27 f, 32 op. 15, 33 f, 48, 50
 Ferrabosco, Matthia 30
 Filling(er), Janez 22 f
 Finetti, Giov. Batt. 37 f, 40
 Finetti, Jacopo 56
 Fischer, Janez 80 ff, 99
 Fischer, Janez Nikolaj 84
 Forstlechner, Andrej 71
 Franck, Melchior 39
 Freddi, Amadeo 37 f
 Freydl, Štefan 89
 Friderik III., cesar 7, 84
 Funtek, Jurij 21, 23 op. 92
 Furchheim, Joh. Wilhelm 99
 Fux, Matevž 22
- Gabrieli, Andrea 28, 39
 Gabrieli, Giovanni 28 f, 31, 38, 40, 44, 105
 Gallenberg, grof 61
 Gallus, Jakob 32 op. 13, 42
 Galuppi, Baldassare 128
 Gatterer, Simon 91
 Gatto, Simone 28, 33, 35, 38
 Gerlašič, Andrej 46
 Ghizzoli, Giovanni 37
 Gianelli, gl. Giarolli
 Giarolli, Andrea 87
 Giovanelli, Pietro 30
 Gladič, Janez 60
 Globočnik, Jakob 10 op. 20
 Globokar, Ivan 42
 Glušič, Konrad 31 op. 11
 Gobb, Leonard 63, 93
 Goldoni, Carlo 128
 Goričar, Janez Filip 91, 92 op. 87
 Gorzani, Giacomo 30, 47
 Gošelj, Janez Gašper 75, 84 f, 86, 111, 113,
 121 f, 123
 Gottscheer, gl. Hočevar
 Gottwald, Jožef 72
 Götzl, Jožef Vencelj 76, 90 f
 Grahovar, Marija Konstancija 91
 Grahovar, Marija Nepomucena 91
 Grahovar, Simon Volfgang 91
 Grandi, Alessandro 37, 39 ff
 Grgičević, gl. Jurjevič
 Grill, Franc Ksaver 78 op. 13
 Grossi, Carlo 96
 Gnetfreundt, Peter 46
- Haas, Janez 62
 Hagius, Konrad 40
 Haidmann, Jurij 71
 Händel, Georg Fr. 121, 127
 Hans iz Lyona 23 op. 91, 24
 Harrer, Francišek 61, 100 op. 22, 101 op. 25
 Hartmann, Kristijan 41, 50
 Hasse, Johann Adolf 127 f
 Hassler, Hans Leo 40
 Hayne, Anton 63
 Herberstein, Janez Jurij 93
 Herberstein, Žiga Krištof 85, 87 ff, 91, 115 f,
 130 op. 115
 Herbst, Gašper 22, 24
 Hillebrandt, Janez 88
- Hočevar, Janez 60
 Hočevar, Janez Jurij 71 op. 63, 72 op. 64,
 73 op. 67, 74 f, 75 op. 50, 86, 111, 122 f,
 124
 Hočevar, Jožef Fortunat 122
 Hočeval, Karel Dizma 85 op. 50, 86, 123
 op. 80
 Höffer, Janez Bertold 75, 109 ff, 113 f, 115,
 118 ff, 123 ff
 Hofhaimer, Paul 42
 Hohenzollern, grofje 46
 Hollander, Christian 32
 Hörbst, gl. Herbst
 Hren, Andrej 8, 18
 Hren, Tomaž 7 f, 10 ff, 30 ff, 36 op. 25, 37,
 40 f, 51, 56, 57 f, 65 op. 38, 66, 69, 75,
 77 f, 80, 115, 125, 129
 Hundtersinger, Janez Jurij 75, 83 ff
 Hundtersinger, Martin 83
 Huss, Ignacij Žiga 91
 Hvale, Andrej 90
- Iden, Filip Jakob 23, 69 op. 58
 Ithenus, gl. Iden
- Jagnatovius, Nikolaj 13
 Jakomin, Janez 61 op. 20
 Jančič, Anton 76
 Janeček, Janez 87
 Jelovšek, Franc 87
 Jožef, nadvojvoda 124
 Jožef I., cesar 113
 Jugovič, Janez Jurij 60, 76
 Jurica, »trobentač« 24
 Jurjevič, Atanzij 63
 Juršič, Simon 31 op. 12
 Juvančič, Janez Krstnik 89
- Kacijanar, Barbara 59
 Kalin, Jožef 63
 Karel, nadvojvoda 15, 27, 32, 35
 Karel VI., cesar 113, 123, 125
 Karel Jožef, nadvojvoda 95 op. 6
 Kauniz, Franc Karel 87, 91 op. 84, 114 op.
 39
 Kavčič, Peter 72
 Kayser, Isfrid 129 f
 Kehrenschalk, Martin 89
 Kerle, Jacobus de 32
 Kessler, Adam 78 op. 13
 Khisl, Vid 9
 Khisli, družina 30
 Killer, Janez 60
 Killer, Mihael 72, 85
 Killer, Volfgang 76
 Klement VIII., papež 32 op. 15
 Knez, Jurij 42
 Knez, Tomaž 71 f
 Knüpfer, Sebastian 99 op. 18
 Kobelj, Adam 78
 Kočar, Adam 71 f
 Kočvar, Abraham 8
 Kolar, Jurij 22
 Kolar, Matija 22, 26
 Kolberer, Kajetan 130 op. 115
 Kolman, Jurij 60
 Kolman, Pavel 60
 Komar, Jurij (Andrej) 78
 Königsperger, Mariannus 129 f
 Kralj, Andrej 16 f, 59
 Kralj, Janez 60

Kralj, Krištof 42
Krammer, Tomaž 91
Krušič, Andrej 85 f
Kuglmann, Georg 33, 35
Kuglmann, Karel 33
Kunc, Jurij 46
Kuralt, Jurij 62 f, 75, 125, 129
Kurelič, Lovrenc 126
Kyslich, Henrik 89

Labassar, Janez Jakob 122
Lackner, Daniel 45 f
Lambardi, Girolamo 31, 37
Lamberg, Janez Jakob 115
Lamberg, Žiga 8
Lanthieri, grof 114
Lappi, Pietro 34, 37 f, 41
Lasso, Orlando di 27 f, 31, 31 op. 11 in 12, 32 ff
Lathomus, Mihael 8 f
Latilla, Gaetano 128
Latisani, Alvise 96
Lednšek, Lenart 61
Legat, Aleks. Blaž 85 f
Legrenzi, Giovanni 96, 105
Lenkovič, Jurij 58 f
Leoni, Leone 40
Leopold, alzaški nadvojv. 17
Leopold, nadvojvoda 114
Leopold I., cesar 102, 112, 126
Leslie, Viljem 87, 127 op. 101
Liechtenstein-Kastelkorn, Karel 102
Lingl, Andrej 63
Linhart, Anton Gašper 63, 76, 92
Linhart, Janez 63
Lochenburg(er), Johann 32
Logander, Jurij 86
Löhr, Henrik Mihael 87
Losenstein, Hans Wilhelm 45
Lotti, Antonio 121
Lukin, Dominik 60
Lukman, Janez 76

Macque, Giovanni de 41
Magdalena, nadvojvodinja 18
Maksimilijan, nadvojvoda 48
Maly, Andrej 63, 92
Maninger, Gašper 8
Marc'Antonio, organist 79
Marenzio, Luca 30, 39
Marini, Biagio 37, 39, 41
Marius, Lenart 22
Markvard, komendantor 25
Marlborough, nadvojv., 114 op. 39
Marušič, Romuald 65
Mascon, Janez 78 op. 13
Matej, opat 15
Matjašič, Marko 96 op. 11
Matthioli, Andrea 96
Mayr, Janez Krstnik 98 f
Melissa, Matej 93 ff, 97, 99
Merighi, abb., skladatelj 116
Merjasec, Jurij 78
Merulo, Claudio 30, 39
Mešič, Jožef 63
Metastasio, Pietro 127 f
Micheli, Romano 30
Mikec, Mihael 36
Milanuzzi, Carlo 40
Milic, Francišek 91
Miller, Maks. Anton 90, 124

Milošič, Gašper 78
Mingotti, Angelo 127 f
Mingotti, Pietro 127 f
Moem, Ferd. Mihael 88
Molitor, Fidel 99 op. 18
Monte, Philippus de 27 f, 31 ff
Monte Carmelo, Spiridion a 99 op. 18
Montagnana, Polidor 59
Monteverdi, Claudio 43
Mortaro, Antonio 39
Moser, Janez 63
Mrcina, Ignac 91, 92 op. 87
Mugerle, Janez Andrej 111, 122
Müller, gl. Miller
Müller, Janez Jožef 92
Murmayr, Caharija 22, 23 op. 91

Nahodec, Janez 63, 76, 92
Nahodec, Janez Mihael 71, 78
Naimon, Martino 93
Negri, Tranquillo 48
Neidhart, Julius 58, 61 op. 20
Neltl, Francišek 72
Nepokoj, Andrej 20
Neri, Filippo 115, 117
Nicolai, Johann Michael 99
Niederdorfer, Adam 63
Niedermayer, Franc 78 op. 13
Novak, Janez 22

Oberecker, gl. Oberegger
Oberegger, Volbenk 23
Ocepek, Peter 24
Odontius, Matthäus 39
Omerza, Matija 20, 23, 69 op. 58
Omerza, Mihael 62, 64, 72, 75, 85, 87 op. 62, 111, 118 f, 120 f, 123, 125
Operta, Matija Maksim. 79
Oražem, Matija 76, 84

Padovano, Annibale 27, 32 f
Palestrina, Giov. Pierl. 28, 31, 33
Palota, kardinal 58
Pastor, Henrik 88
Peinauer, Jeremija 22
Perger, Jurij 62
Pergolesi, Giov. Batt. 128
Perini, Annibale 14, 28, 33
Perizhoffer, Karel Seyfried 109 ff, 112 f, 123
Petritschitsch, Michael 31 op. 11
Pfundner, Hans 38, 40
Pilkho, Ingenuin 24
Piovene, Agostino 127
Pistorius, Franc 80 ff, 99
Pistorius, Valentin 23 f, 37, 79 f
Planina, Janez 21, 24
Plankel, Krištof 58 f
Plau(t)z, Plau(t)zius, gl. Plavec
Plavec, Ana 14 op. 36
Plavec, Gabriel 43 ff, 46, 56
Plavec, Lovrenc 14 f, 42 f
Plehan, Janez 8, 24
Plevnik, Janez 58
Plošek, Andrej 20, 23 op. 94, 31 op. 12, 58
Pogačnik, Jožef 122
Pogačnik, Jurij 60
Pogačnik, Jurij Žiga 112
Pohlin, Marko 124
Polec, Janez Krstnik 122
Poravne, Pavel 58
Porsile, Giuseppe 121

Porta, Constanzo 32
 Posareli, Janez 20
 Posch, gl. Poš
 Posch, Melchior 91
 Posch, Rosa 127
 Poss, Georg 37, 41 op. 36
 Poš, Izak 37, 40, 50 ff
 Poš, Janez 91
 Poš, Janez Krstnik 91
 Poš, Jernej 91
 Poš, Volbenk 91
 Praetorius, Michael 40
 Prandsteyrl, Pavel 86, 90 f, 111
 Prandtl, organist 79
 Pregelj (Pregl), Baltazar 71 f, 86, 92 op. 87
 Prenner, Jurij 42
 Presečnik, Janez 23 op. 94, 79
 Prešeren, Janez Krstnik 62, 108, 115
 Prezelj, Janez 90
 Priuli, Giovanni 38
 Proj, Martin 21, 23
 Promberger, Mihael 130 op. 116
 Prose, Janez 89
 Prosenpaur, Ciprijan 91
 Puliti, Gabriello 37, 39 f, 47 ff, 93
 Putz, Melchior 51, 56

Rabatta, passauski škof 114
 Rabatta, Jožef 82, 95, 99
 Radach, Katarina 46
 Rakar, Adam 60
 Rasp, Maksim. Leop. 88
 Rathgeber, Joh. Valentin 129 f
 Regnart, Jakob 31 ff
 Reinbolt, Mihael 78
 Reinprecht, Jakob 25, 48
 Reinwald, Janez Mihael 78
 Repič, Janez Krstnik 86
 Repič, Janez Lovrenc 86
 Reutter, Georg 125
 Režič, Janez Jožef 76, 89, 91
 Rideniz, Daniel 79
 Rigatti, Giov. Antonio 96
 Risper, Janez 78
 Rizzi, Gašper 20 op. 70
 Rode, Matija 76, 89
 Rore, Cypriano de 30
 Rosenberg, gradiščan 86
 Rosenmüller, Johann 98 f
 Rossa, Janez 20
 Rossetti, Pietro 126 op. 100
 Rossi, Giov. Batt. 39
 Rovetta, Giovanni 96
 Rovigo, Francesco 28, 34 f
 Rubida, Jurij 71 f
 Rudolf II., cesar 27
 Rugl, Matija 61

S. Matre Anna, Feliks a 124
 Samb, Janez Ludvik 86, 90
 Samujen, Sebastijan 8
 Sances, Giov. Felice 103
 Sartorius, Paul 40
 Satzl, Christian 99
 Sayve, Lambert de 31, 34, 38
 Scarlatti, Alessandro 97, 105, 120 f
 Scarlicchi, Rajnald 16, 79, 84
 Schäffer, Joh. Wilhelm 99
 Schallacher (Šalahar), Matija 23, 58, 79
 Scheidt, Samuel 40, 52, 56
 Schein, Joh. Hermann 40, 52, 56

Schellenburg, Jakob Schell v. 62, 111 f
 Schilling, Janez Jakob 88, 101 op. 25 in 26
 Schinl, Teofil 124
 Schmelzer, Joh. Heinrich 103, 106, 117
 Schönleben, Janez Ludvik 69 f, 75 op. 74
 Schoss, Matija 119
 Schrattenbach, Žiga Feliks 90
 Schuppe, Adam 59
 Schütz, Heinrich 56
 Schweikard-Kronberg, Johann v. 43
 Schwarz, Jurij 25
 Seebach, Peter 8
 Selanec, Tobija 78
 Serraglio, Domenico 93
 Serra, Jakob 22 op. 73
 Shtrukl 31 op. 12
 Siberau, Andrej Konrad 111, 122
 Siezenheim, Adam Sebastijan 107 op. 1
 Sikst V., papež 9
 Simonetti, Jožef 92
 Skok, Janez 61, 72
 Skubec, Andrej 63, 78
 Skubic, Ignac Fortunat 91
 Skubic, Jožef Francišek 76, 92, 92 op. 87
 Slivar, Anton 72
 Sobalitsek, Adamus 31 op. 11
 Somm, gl. Samb
 Sontner, Adam 23 op. 92, 59 f, 62
 Sparber, Andrej 71
 Speltanus, Jožef 20
 Spontoni, Bartolomeo 33 f
 Städler, Karel 62
 Stadlmayr, Johann 40, 99
 Stadlmayr, Krištof 61
 Stamizer, Andrej 72, 86
 Starman, Jakob 20, 58
 Starnisi, Janez Krstnik 117 f
 Staudt, Bernhard 71 op. 62, 73 f
 Stephan, Johann 39
 Stivori(o), Francesco 34 f
 Stopar, Jakob 18
 Strauss, Christoph 32
 Striccus, Wolfgang 29
 Stružnik, Marija 51
 Stružnik, Thoman 51
 Sušnik, Mihael 23 f, 58

Šalahar (Schallacher), Matija 23, 58, 79
 Šerkelj, Martin 21, 31 op. 12, 36 op. 24, 58
 Šetina, Jakob 89
 Škofič, Krištof 59
 Škorjanc, Klement 78 op. 13
 Šlibnik, Martin 76
 Štrukelj, gl. Shtrukl

Taller, Mihael 58 f, 62
 Tarđiti, Orazio 96
 Tarsia, Antonio 93, 96 ff, 103
 Tarsia, Bianca 96
 Tarsia, Fabrizio 96
 Tavčar, Janez 8, 31 op. 11
 Tavčar, Janez Anton 91
 Tazoll, Janez Jožef 76, 88 f
 Tekstor, Janez 20, 24, 43
 Tekstor, Jurij 20 op. 67
 Textor, gl. Tekstor
 Thallmainer, Francišek Jožef 129 f
 Thurn, F. A. Sigfrid 127
 Tol(l)ar, gl. Dolar
 Toscano, Nicolò 47
 Travnik, Matija 8

Treuer, Nikolaj 8
Tropar, Feliks 60
Troppenau, trgovec 64
Trubar, Primož 9, 29
Turini, Francesco 37, 39, 41
Tušek, Urban 91, 92 op. 87

Undtersinger, gl. Hundtersinger
Unterweeger, Janez Jurij 89

Valentini, Giovanni 38 f, 41, 103
Valvasor, Janez Vajkard 85, 101, 106 f
Vecchi, Orazio 41, 48
Vecchi, Orfeo 35
Vehovec, Jožef 89, 91, 92 op. 87
Vejvanovský, Josef 106
Venosa, Carlo Gesualdo da 39
Viadana, Lod. Grossi da 29, 39 f, 49, 54, 56
Vicarini (Viccari), Marko 24, 80
Vidmar, Gregor 26
Vignali, Francesco 99 op. 18
Vihtelič, Urban 60
Vilfan, Janez Gregor 75, 84 f, 90
Vilfan, Janez Krstnik 86 op. 51, 90 f, 92 f,
92 op. 87
Vilfan, Jožef 72, 86
Vincenc, organist 7

Vincenti, založnik 49
Vivaldi, Antonio 97
Vorenc, Friderik 60, 72
Vorenc, Jožef 71 f
Vorenc, Matija 76

Weinzedl, Anton 71 f
Wettstein, Janez Jakob 89
Widmann, Erasmus 39
Widmayr, Pavel 36
Willlaert, Adriano 35
Willkofer, Johannes 56
Winkler, Franc 78 op. 13
Wiser, Lovrenc 88
Wolf, Pavel 88
Wunsamb, Jakob 89
Wur(t)zer, Baltazar 21, 23 op. 92, 24, 36, 58

Zacchino, Giulio 47
Zivilhofer, Wenzel 129
Zucchini, Gregorio 37 f
Zupanc, Andrej 46

Žagar, Andrej 72
Žima, Gregor 60 f
Žurbi, Gašper 89

I. Dejavnost Tomaža Hrena. Glasbeni kapeli ljubljanske stolnice in gornjegrajskega kolegija

Ljubljanska stolnica in gornjegrajski kolegij pred Tomažem Hrenom, mestni in deželni glasbeniki (7) — Osebnost Tomaža Hrena, cerkveno petje v slovenščini (10) — Odnos Tomaža Hrena do glasbene umetnosti, njegova skrb za glasbeniški kader (14) — Glasbena kapela gornjegrajskega kolegija (19) — Glasbena kapela ljubljanske stolnice (21) — Drugi glasbeni dejavniki v Ljubljani (25)

II. Gornjegrajska glasbena zbirka in inventarij ljubljanskega stolnega kora iz leta 1620

Razmere v evropski glasbi ob prelomu stoletja (27) — Glasbeni repertorij na Slovenskem v obdobju protestantizma (29) — Glasbeni tiski Hrenovega časa v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani (30) — Glasbeni rokopisi Hrenovega časa v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani (32) — Inventarij muzikalij ljubljanskega stolnega kora iz leta 1620 (36)

III. Skladatelji in skladateljsko ustvarjanje zgodnjega baroka

Slovenska glasbena emigracija 16. stoletja (42) — Gabriel Plavec (43) — Daniel Lackner (45) — Drugi primeri glasbene emigracije Hrenovega časa (46) — Slovensko zahodno obrobje in Gabriello Puliti (46) — Kristijan Hartmann (50) — Izak Poš (50)

IV. Glasbeno delo ljubljanskega jezuitskega kolegija

Ustroj jezuitskega reda in organizacijski okviri glasbenega dela jezuitskega kolegija v Ljubljani (57) — Glasbeno semenišče sv. Donacija in Rogacijana (58) — Bratovščina Marijinega vnebovzeta (63) — Procesije, kapucinske, jezuitske in druge (64) — Jezuitsko šolsko gledališče (68) — Skromnejše oblike jezuitskega šolskega gledališča (74) — Pomen (75)

V. Glasbena kapela ljubljanske stolnice v baroku

Splošni okviri cerkvenega glasbenega dela na Slovenskem (77) — Glasbena kapela ljubljanske stolnice pod škofoma Scarlicchijem in Buchheimom (79) — Pod Jožefom Rabatto in Žigo Krištofom Herbersteinom (82) — Glasbena kapela ljubljanske stolnice v prvi polovici 18. stoletja in Herbersteinovo glasbeniško volilo (85) — Učitelji, organisti in »ožja« glasbena kapela tega časa (90)

VI. Skladatelji in skladateljsko ustvarjanje visokega baroka

Trst in Martino Naimon (93) — Matej Melissa (93) — Koper in Antonio Tarsia (95) — Razmere v osrednji Sloveniji in repertorij muzikalij J. K. Mayra (98) — Janez Krstnik Dolar (100)

VII. Academia philharmonicorum in njen čas. Oratorij in opera

Kulturnozgodovinski okviri ustanovitve akademije filharmonikov v Ljubljani (107) — Ustanovitev in delo akademije v prvih dveh desetletjih (108) — Oratorij (114) — Mihael Omerza (118) — Janez Bertold Höffer (119) — Drugi skladatelji tega časa (121) — Delo akademije filharmonikov po letu 1718 in drugi glasbeni dejavniki v Ljubljani, Jurij Kuralt (123) — Opera (125) — Druga znamenja glasbenega dela v Ljubljani pred sredo 18. stoletja (129)

Dokumenti	131
Inventarium librorum musicalium (1620)	134
Izbor pomembnejše literature	158
Kratice	159
Kazalo osebnih imen	160

Janez Höfler

Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem

Oblikovalec Janez Suhadolc

Izdala in založila

Partizanska knjiga, Znanstveni tisk
v Ljubljani

Za TOZD Založba Jaroslav Skrušny

Natisnila tiskarna Tone Tomšič
v Ljubljani 1978

Knjiga je izšla s pomočjo Kulturne skupnosti Slovenije.

I. **Tomaž Hren** leta 1611 (olje, Nadškofijski ordinariat v Ljubljani)



II. Geslo in grb Tomaža Hrena (notranja stran platnic ms. 341, NUK v Ljubljani)





IV. Orlando di Lasso, Missa super Deus in adiutorium, začetek
 (ms 341, NUK v Ljubljani)

Missa super: Deus in adiutorium

Deus in excelsis
 Deus pater omnipotens
 Deus rex caelorum et terrae

Orlando di Lasso 119

Deus in excelsis
 Deus pater omnipotens
 Deus rex caelorum et terrae
 Deus in excelsis

J. H. M.

Inventarium Librorum Musica-
lium, Ecclie Cathedralis Ljubonensis
in Duplo conscriptum. 17. Octob.

Toro 7.

M. Jo. Willem Casaris et Custodi
Alfonsi ...
Custodius

I + M (2)

Inventarij librorum Musicalium a quondam P. Decano Michaele
Michele acceptorum et in Nova sacristia repositorum 16. 8.
16-20. Et sequitur.

- Missa Gregorij Zucking* a 4 usq; 8 *concertata*
- Petri Lappi cum Partitura* a 8.
- Joannis Stadelbauer cum Parti. adiunctis*
- Motectis Joannis Croce* a 8.
- Missa et Motecta Georgij Possij*
cum duodecim partibus 6. 8. 12.
- Missa Joannis Louelli* a 5.
- Item Missa Georgij Possij non concertata.* a 6. 8. et 12.
- Missa Julij Belli cum partitura* a 8
et adiunctis Magnificat Antonij Sancti
- Missa Narcisij 2 angel Augustani absq; par.* a 6. et 8.
- Defuncti Missa cum Magnificat et Motectis Benedicti*
Binaggi cum Partitura a 4. et 8.
- Missa Gabriels Pulij cum Parti:* a 4.
- Missa Gregorij Zucking*
cum Symphonij Ludovici Vindana cum Parti: a 3 usq; 8.
- Defuncti Missa scripta Joannis Valentij* a 8 absq; par.
- Defuncti Missa cum Tubis descripta Raymundi Ballestra* a 16.
- Missa scripta in arch. Aulicis* a 12. *Missa sup. Pitti* a 5.
- Sequuntur Motecta sine sacra cantione.
- Raymundi Ballestra cu grat.* a 7. 8. 10. et 12.
- Item par. sacra Symphonie Joannis Gabriels* 7. 8. 10. 12. et 16. Vo.
- Petri. Antonij Bianchi cu parti:* a 8.
- Item una alia copia in alba membrana*
cum parte partitura
- Item par. Motecta Simonis Jatti* a 4 usq; a 12.
- Item alia copia huius Antonis*
in membrana scripta compacta.

Par: Makeda Joannis et Andreae Gabrielis. a. 6. 8. 10 et 11 et 12.

Seburij Massarij et Pauli Sartori: ab 8. usq. 12.

A Christiani Erbacher — a. 4 usq. 9. 10.

un Par: Leon Leonj —

Clavdy Meruli absq. Par: — a. 8. 6

Orlandi de Lasso in ligatura oblonga - a. 6.

Diversorum Aulborum Scripta — a. 8.

~~Hanc~~ ~~aliam~~ ~~aliam~~ alia scripta Diversorum Aulborum cum Missis.

Moteta Pauli Boracij cum Cognitione a. 8. a. 8. sub # 9.

Moteta Scripta Christiani Hartmanij a. 6.

Cantus Concertati cum basso gualti.

● Seraphini Patre et Henrici Pfendricij i. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

beest Gregorij Bonati ab una usq. ad 5 Voces.

beest Hieronimij Montis Atri et Sigismundi de Jodra ab una usq. 8 Voces.

● Liber 3^o Alexandri Grandij a. 1. 2. 3. et 4.

beest Harmonia Octaviij Vernicij 2. et 4.

Bernardinij Boriasca scripti 1. 2. et 3.

Antonij Ciffre a. 2. 3. et 4.

His consulti sunt Hadrianj Banchieri.

Item Augustini Agalarij et Jacobi fidri

duxi Leonis Leonj a. 1. 2. 3. et 4.

- Germanica Cantores Erati Widmari à 4. (6)
 Yegras Petri Lappi cū Partit.^o 8 Voc.
 Libane Lappi 6. 7. 8. Voc.
 Sacri sup. Kl. in altior 9. voc.
 Sacri Valerio Dona, cū org.^o 8 Voc.
 Sacri Joan. Valentin cū org.^o 6. Voc.
 Sacri sup. Joan. Dithelles cū org.^o 8. Voc.
 Sacri Valentin. cū org.^o 4. Voc.
 Sacri Guilielm cū org.^o à 12.
 Concerto Grillet cū org.^o à 12.
 Moteta Strozzij cū org.^o à 6.
 Aurea Crone à 10. Leon Leon.
 Pfalci Lappi quatuor chor.
~~Pfalci~~
 Motete Leon Leon à 4.
 Concerto Andrea Gabri à 12.
 Sacri Valentin à 8. cū org.^o
 Apparatu Muficale del fransone à 8.
 Pfalci Viobane à 8
 Compositori Agateij à 4 cū org.^o
 Cantiones Balletta. integra partes cū org.^o
 Hortus Muficali Entel herari à 6.
 Antiphonisti angelici noue sandi à 5. 6. cū org.^o
 Pfalci Collegij à 3. cū partitura.
 obfari a 1. 2. 3. cū org.^o
 Sacri Lappi à 12. cū org.^o
 Miferere a 3. cū org.^o ~~et~~ Iubelii Muficali
 Alriari. Barcheri Barba di Verchia p. forma cū partit. u. 5.
 Mufici Blasij maris à 6. cū org.^o
 Misa Joan. Pich, Concertata à 6. cū org.^o
 Arios Contho Concerto Augustini Yecari à 4.
 Pfalci dauidici Lappi a 4. 5.
 Pfalci Lappi à 5.
 Concerto Hamburij. Georgij à 5.

(7)

Superius Episcopus Caronicus Lubanensis, ex
 speciali Officio et R. P. M. M. J. Ordinis
 mandato, cum R. D. Dno Bartholomeo
 Wurdow Cathedralis vicario sibi adiens
 hos infra scriptos Cantus exarati. versant.
 et in nova superius Licitia relecti
 sunt, ad prefati Officio et R. P. M. M. de
 libronem. Datum ut supra.

Glor. lib. 2. a. 8. del. 2. voc. 1.
 4. 8. a. 5.

Bartholomeo Wurdow.

1620

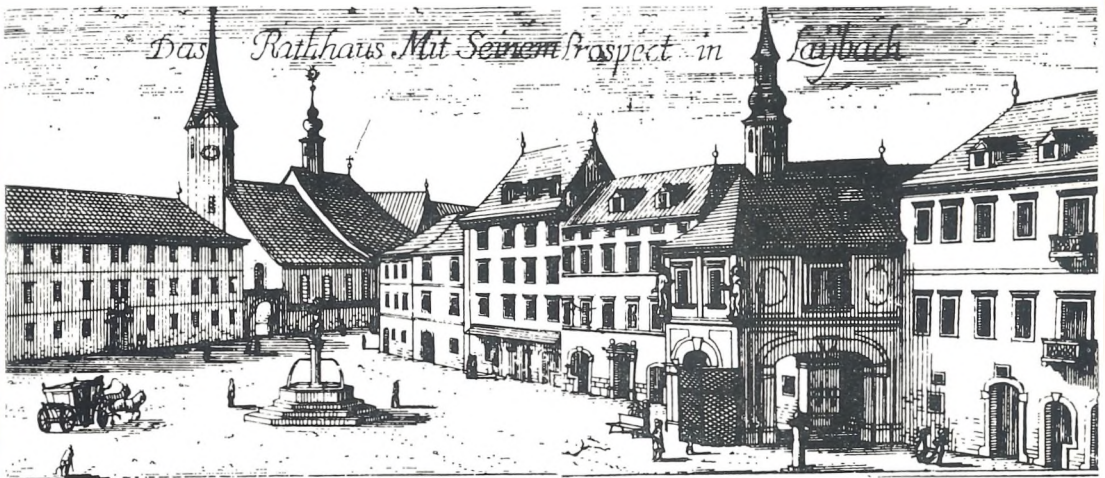
X. Trg pred jezuitskim kolegijem s cerkvijo sv. Jakoba sredi 17. stoletja
 (po Valvasorjevi Slavi vojvodine Kranjske, 1689)



Dieß Delination von der Statua Unserer Lieben Frauen immaculatae Concep. Welche die Nob. Landschafft in Krain hat ex voto in der Haupt-
 statt Laybach Vor der Kirchen der S. J. P. Societ. im 1602. Jahr aufrichten lassen. In Krain Landt gehörsambst. Deßirre. In Frant. Jo: Wagnerszug in Carni.

XI. Mestni trg v Ljubljani sredi 17. stoletja z rotovžem in stolnico v ozadju
(po Valvasorjevi Slavi vojvodine Kranjske, 1689)

XII. Stolnica v Ljubljani, sredi 17. stoletja
(po Valvasorjevi Slavi vojvodine Kranjske, 1689)



XIII. Iz Historie Seminarii Labacensis, za leto 1692 (ms. 156, NUK v Ljubljani)
XIV. Iz Historie Seminarii Labacensis, za leto 1692 (ms. 156, NUK v Ljubljani)

Alumni, et Convictores Anni cuor: 1692.
ad an: 1693.
Regente R. P. Francisco Gentili.

Alumni Lenkouiziani.

D. Worenz Apendientes. Tubitaru Vicarū Mgr.
Joannes Compar. Poeta. Vocalista.
Josephus Ambrosi Synth. Altista.
Josephus Turck Gram. Tubicen. Tubistay.

Planckelliani.

Michael Arch Synth. Tubista, Fidicen.
Michael Omeru. Gram. Discantista 2.
Joannes Jacobus Koffer Princ.
Martinus Janeshiz Princ.

SKoffiziani.

Josephus Fundisch Gram. Organista, Violonista.
In supplementum 2ti fuit per anni
dimidium Baltasar Pregl, Tenorista,
Bretar, qui manumibus est.

Suppeiani.

Valentinus Sittar Poeta. Vocalista.
Lucas Skrabet Gram.

Sontneriani.

Joannes Koffer, Carn. Suggfeld. Gram.

Jacobus Baraunig, Carn: Princ? 204

Halleriani.

Daniel Peer Petor. Praefectus Musae, et
Musica. Tubicen. Tubista 19 Fidicen. Carn:
Joannes Presbern Poeta. Tubista. Carn:
Georgius Lerger Carn: Gram:

Landichiani.

In defectu proponendorum a civitate Weillbur-
geni pro hoc Alumnaatu, ad interiora ex Eleemo-
sina aliti sunt bini pauperes honestis geni-
toribus prognati.

Monteguariani.

Georgius Heinricus Carn: Synt?
Sebastianus Terbishegk Carn: Synt?

Kapianeriani.

Jacobus Zhermel Petor. Carn: (vniob: 15
Praefectus Zdariu's Musica, et Musae. Fi-
dicen, et Vocalista.
Joannes Samb Carn: Lab: Discantista
Grimus. Fidicen. Alumni Vniu: 20.

Sequuntur Coniectores sol: seq:

N.S.
non vniob,
ponit Ciu-
tas L. L.
p. R. Collegii

Defunctus hic
Cramburi ex
morbo Apoplema-
tis in aetate

Hunc cepit in Viennensi Professorum Domo pari fere mortis genere
à terrenis solutus P. Joannes Baptista Dolari, gente Carnioli, patria
Höpolitana, quatuor nota professor. Illum literis humanioribus excultum
Vienna anno 1699. Novitium Societatis cepit. Societas postmodum
Philosophicis et Theologicis Disciplinis epimie instructam, annis
octo imbuendo mensurationibus literis Inventuti profecit, quod ille munus
regia sum Discipulorum, sum Superiorum satisfactione obijt. Iade
cum maiorum voluntate gubernationi Residentiarum destinaret, in-
feruenti Domi Professa, ob raram Musices peritiam, regendo S. S.
Ignaty, et Hieronimy Lemisris adnoty est, quod in munere undecim ep,
plevit annos usque et commisit sibi iuventuti commoda, ex templi
Domus Professa honore, ad diu augendam celebritatem sacras ipse
synagogas, non magis quoad artis procepta elegantes, quam quoad fasti
affectus verborum accommodat composuit, tantum in eo genere profecit,
ut communi artis peritorum testimonio paucos sibi pares numeraret.
unde sacras ipsis cantiones non aspra solum domitilia, sed varia
Religionum aliarum claustra, quon et exere Provincia certati sibi
et noscebat. Erat ceteroquon vis candida mentis, sui neglector, effusa
erga omnes charitatis, ut qui nemini suam denegaret operam,
si quid, quod ad Dei et Societatis gloriam faueret, rogaret. Anore
Simpertatis vestibus utebatur atteritis. Audis deambrosionis res con-
temnebat suas, alienas epollebat. Magna erga Deum fiducia,
et in gravibus rerum domesticarum tamnis animi semper erecti,
et casti, Irasnes quibus interdum penè ad valetudinis iacturam
obmebat labores ppi identidem suspirijs, precibus ut uocant
iaculatorijs interpolabat, è quibus eas frequentis ore, et corde
circumferebat, quibus à subitanea, et impropria morte proseruari
postulabat. Id quod etiam impetrasse nullo est, nam licet apoplectica
catarrhi resolutio mortem nisi proter nostram expectationem
attulerit, ea tamen mors neq impropria (utpote quam animo p,
sagens binis ante septimanis pro subleis participatione, promissa
totis uita ephomologesi, et aphetici S. Patris exercitationibus in
omnem sese casum munierat:) neq etiam subitanea dici potuit, and

XV. Dolarjev nekrolog v analih avstrijske jezuitske province (ÖNB, Dunaj)

XVI. Dolarjev nekrolog v analih avstrijske jezuitske province (ÖNB, Dunaj)

Signa tamen poenitentis, et cum Dei voluntate conjuncti animi
quamplurima edendi facultatem permisit. Unde et saepe iterum,
tam à peccatis absolutionem, Supremam unctionem, quam à se
desiderari, saepe rursus significaverat, accepit. Elogij compendium
fuit, quod Augusto Imperator intellecta eis morte protulit: Dole-
mus de bono viro: Societas ei parem substituendum nunc inveniet.

CATALOGUS LIBRORUM

Qui

NUNDINIS LABACENSIBUS
AUTUMNALIBUS

IN OFFICINA LIBRARIA

JOANNIS BAPTISTÆ MAYR,
Venales prostant.



ANNO
M. DC. LXXVIII.

Libri Musici.

A rnoldi Missarum quaternio,	fol.
Banwart Missæ,	4
Brunners teutsch Marianische Lieder/	fol.
Falsbordones Romani.	fol.
Zurchheimbs Musicalische Taffel Bedienung	fol.
mit 6. Instrumenten/	fol.
Rüpfers lustige Madrigalien/	4
Molitor Mensa Musicalis,	fol.
———— Fasciculus Musicalis,	4
Nicolai Rodiff Sonaten,	fol.
Rosenmüllers Studenten Music/	4
———— Sinfonie, Alemande, Correnti,	fol.
Baleti & Sarabande,	fol.
Satzel Epicinium,	4
Schefferi Missæ concertatz duabus & tribus vo-	4
cibus,	4
Spiridionis Musica Romana,	fol.
———— Theoliturgica mira suavitate	fol.
repleta, styloque Romano elaborata,	fol.
Spolia Ægypti Musica,	4
Stadlmayr Antiphonz Vespertinz,	4
Vignali Sacri concentus à 2. 3. 4. & uno ab 8. vo-	4
cibus.	4

F I N I S.

XVIII. J. K. Dolar, Miserere mei Deus in E, napis na ovitku
(Umetnostnozgodovinski muzej v Kroměřížu)

Miserere mei Deus

4: Voces concert.
2: Violini et Viola cono.
4: Voces Capella
Cum Viola et organo.

Auth. J. K. Dolar sec. J. W.

1. 8

XIX. J. K. Dolar, Miserere mei Deus in E, glasovni list
(Umetnostnozgodovinski muzej v Kroměřížu)

Auditus meus auditus meus dabo gau
dium gaudium et letitiam
auditus meus auditus meus
dabo gau... dium gaudium et
letitiam gaudium et letitiam et exultabunt et exul-
tabunt offa humili a -- ta exultabunt offa humili
a -- ta exultabunt offa humili ata exultabunt
offa humili a -- ta.
Comitadum ora in me Deus Deus ora in me Deus et
Spintus redus in nova spintus redus in nova redus -- in visceribus me

XX. Antonio Tarsia, Gloria a 3 voci, začetek rokopisne partiture
(Glasbeni arhiv koprške stolnice)

XXI. Antonio Tarsia, Gloria a 3 voci, nadaljevanje rokopisne partiture

This block contains the beginning of a handwritten musical score for a three-voice Gloria. It features five staves. The top two staves contain vocal parts with complex rhythmic patterns. The middle two staves contain instrumental parts, with the word "Gloria" written above the notes. The bottom staff is a basso continuo line. The notation is in a historical style, with various note values and rests.

This block contains the continuation of the handwritten musical score. It features five staves. The top two staves continue the vocal parts. The middle two staves continue the instrumental parts, with the word "Gloria" written above the notes. The bottom staff continues the basso continuo line. The notation is in a historical style, with various note values and rests.

quorum quidem ait se aliquod scriptum
an impressum nescio) salutē Regina: Ro:
me factum habere valde amēnum; sed
voces uniz, nec fidibus comitatum paf
staret etiam fortassis, si Roma dno Vra
explicaret, quales hymnos sacros curiat, et
singulariter, an de Confessoribus, ut est:
iste Confessor. - De cetero mirabar quid
Patri ignotus plane esse Antonium Sil:
vanum, et Petrum Nicolaum Ivariam, ex
quo colligo illorum pretium hisce part:
bus non innotuisse. De reliquo duo re:
stant mihi adhuc significanda: primus
quod Roma à Patribus Capuccinis dicitur:
Diano Perusino scriptum fuisse Patem

nuncio me včerget Rōma Vno Vra, cuius
circa musicalia desiderium mox contuli
cum nostro P^{re} Petro Jacobo Bacci Musicis
nostro Regente, et arte componendi excel:
lente, ac inde valde estimato: quapropter
conarē aliquem quoque ipsius partum
collendum procurare: utrum nihil ad:
huc tyro vulgavit, ne intendit vulgare:
insuper musicalia generis à Vra Dione
Rōma desiderari nulla composuit, quæ
autem talia impressa Cong^{reg}o ista habet,
vetusta sunt: accepit tamen schedulam
michi acclusam, promisitque Romam
et Laurentium scribere Inquisitorus de
cuiusmodi novis, probatisque musicalibus,

Edat tamen utrumque ad maiorem Dei
gloriam, et R^{ma} dⁿⁱ V^{ra} favore suo
prosequi rogat me Perusie 20. Ibrisjio
1710. R^{ma} dⁿⁱ V^{ra}

P. J.

Salve Regina Romanorum unius v^{ri},
cuius memini, postquam, necdum in
presens, fuit, et habetur.

posat^{us} scribit
Herberstein^{ia}.

izdavaška knjiga, Ljubljana, Znanstveni tisk

❁ janez höfner glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na slovenskem