

KATARINA BEDINA  
Filozofska fakulteta  
Ljubljana

## PROBLEM GLASBENEGA BAROKA NA SLOVENSKEM

### *DAS PROBLEM DES MUSIKALISCHEN IN SLOWENIEN*

Daß Zeitalter des musikalischen Barocks in Slovenien ist verhältnismäßig gut durchleuchtet. Unter den Grundproblemen blieb nur eine Reihe von offenen Fragen aus den neuesten musikwissenschaftlichen Studien in der Welt und die Erwägung der modernen, meist interdisziplinären Anschauungen und Zweifel über die Einheitlichkeit des Barockzeitalters in der europäischen Musik. Damit sind die entwicklungsstatische Konzeption des Barocks und die Kriterien für das anderhalb Jahrhunderte umfassende Zeitalter gemeint bzw. die Frage der inneren Gliederung der Epoche nach ausschließlich musikalischen Stilelementen.

Obdobje glasbenega baroka na Slovenskem je razmeroma dobro osvetljeno, kljub temu, da se nihče med slovenskimi muzikologi ni imel priložnosti dalj časa oziroma specializirano ukvarjati s fenomenom baroka na domačih tleh. Na splošno razumevamo to obdobje kot bogato, v vseh ozirih ustvarjalno zgodovinsko periodo – pa tudi z nasprotji prevejano prebujo slovenske glasbe, ki ni puščala vne-  
mar nobene plasti prebivalstva. Takrat so bile v življenje priklicane vse oblike glasbenega dela, zato je mogoče ta čas dovolj dobro vzporediti s temeljnimi zgodovinsko-sociološkimi ter stilističnimi spremembami glasbenega idioma drugod po Evropi.

Problem, ki ostaja odprt za sedanje in bodoče proučevanje baroka, ne zadeva več osnovnega pogleda na duhovne in glasbene dimenzije tedanjega časa (v pomenu Zeitgeista) ne skupnega pomena obsežne glasbene reprodukcije in produkcije. Nova odkritja (na njih vsekakor računamo) bodo odpravila še katero izmed manj dokumentiranih domnev, tem bolj pa ostajajo na površju tipično zgodovinopisna vprašanja in z njimi povezana določnejša izreka vlogi in pomenu glasbe na Slovenskem med leti 1590. in 1760. Ob teje priložnosti se bomo dotaknili nekaterih posebnosti, ki utegnejo predstaviti naslovno tematiko v bolj izoštreno opcijo.

Prvo je vprašanje tako imenovane prehodne faze med renesanso in barokom, oziroma na kakšen način in kdaj je prišlo v slovenski glasbi do ključnih spre-

memb, ki so pogojile baročno miselnost in izrazit slogovni prelom. Dragotin Cvetko, pisec prve in doslej edine slovenske glasbene zgodovine,<sup>1</sup> je prehodno obdobje spojil v samostojni poglavji o reformaciji in protireformaciji. Podobno, četudi z razlikami, je ravnal Janez Höffler, avtor doslej prav tako edinega obsežnejšega orisa glasbene kulture na Slovenskem do 19. stoletja.<sup>2</sup> Slednji je zavestno opustil zgodovinsko slogovno-razvojno metodo tolmačenja, obdržal pa je tradicionalne slogovne oznake. Obdobje pozne renesanse in baroka je zatem predstavil in dopolnil z novim gradivom v posebni monografiji s konceptom »najpomembnejših kronoloških in problemskih postaj«, kot se je sam izrazil.<sup>3</sup> Če nekoliko shematiziramo, govorita oba avtorja o renesansi, združeni s časovno reformacije na Slovenskem, in o odmevih pozna renesanse, ki soupadajo z zgodnjim barokom oz. z dobo protireformacije. Problem, ki nas tu zanima, bomo zožili v vprašanje, ali je aplikacija zunajglasbenih in zunajumetnostnih pojmov reformacije in protireformacije pripomemгла k umevanju slogovnega preloma iz renesanse v barok, ali nadomestila sociološko razlago družbeno-politične podstati obeh kontrastnih obdobij, ker sta se kontrasta, razumljivo, najprej in najmočneje pokazala v glasbi: na Slovenskem zlasti v kontrastni družbeno-tvorni funkciji glasbe. Reformacijo je zanimala glasba toliko, kolikor si je z njeno pomočjo (preprostim enoglasnim koralom) pridobivala protestantske vernike, protireformacija pa je že ob začetku svoje dobe, v devdesetih letih 16. stoletja, poskrbela za radikalno rekatolizacijo prebivalstva s prvinsko čuvstveno-psihološko močjo glasbe z uvajanjem najrazličnejših umetnih glasbenih zvrsti s poudarjenim slovesno-vzvišenim in patetično-razkošnim izrazom.

Kot vemo, se je protestantsko gibanje na Slovenskem po velikih naporih uveljavilo sredi 16. stoletja, toda za kratek čas. Do leta 1694, ko so bili izgnani iz dežele protestantski učitelji in pridigarji. Program tega gibanja je moral ostati nedokončan, zapustil pa je trajne sledove: prve knjižne tiske v slovenskem jeziku in nacionalno povezanost Slovencev kljub deželnim mejam.<sup>4</sup> V dramatičnem spopadu s protireformacijskimi tokovi je protestantizem za vselej izginil s slovenskih tal, ne pa iz slovenske nacionalne zavesti. S prvimi literarnimi spomeniki se je zakorenil v zgodovinski spomin kot nezamenljiva točka, ki je bila vedno razumljena kot izvor popolne kulturne osamosvojitve Slovencev. Da se splošno zgodovinsko osredotoča v interpretaciji druge polovice 16. stoletja na globalne razlike med nasprotnimi pojmi reformacije in protireformacije, se zdi samoumevno. Da slovstveno doslej ni ravnalo drugače, je razumljivo, vsaj glede na sociolingvistično podstat in pomen nacionalne književnosti zunaj umetniških meril.

V glasbeni zgodovini Slovencev se kaže dvojica reformacije in protireformacije nekoliko drugače. Glasbena pismenost, tudi percepcijska zmožnost najširšega sloja ljudi nista odvisni od književne pismenosti v domačem jeziku, vsaj neposredno ne. Za protestantsko gibanje na Slovenskem je značilno, da ni korespondiralo z umetnostjo svojega časa in da se je odzvalo renesančnemu glasbenemu idiomu povsem neizrazito. Zanimalo je sicer zelo dragoceno kal s prvimi notnimi tiski na slovensko besedilo in spodbudilo ljudsko petje v cerkvi, visoki umetnosti moteta in madrigala pa ni odpiralo vrat. Čeprav ima tudi to dejstvo posebne sociološke razloge, preostane posledica, da na Slovenskem ni prišlo do razcveta renesančne glasbe v pravem času, če se smemo tako izraziti, zato tudi ni moglo priti do evolutivnega preloma med renesanso in barokom po modelih iz tujega zgodovinskega.

Tu se srečamo z enim od paradoksov v zgodovini slovenske glasbe: Jacobus Gal-

lus, mojster osrednjih zvrsti renesančne glasbe, ki smo jih za njegovega življenja tu pogrešali, je ustvarjal zunaj svoje domovine in mu ne moremo pripisovati nikakršnega vpliva na sočasno dogajanje na domačih tleh (ne glede na to, da vemo z njegovo slovensko poreklo šele od začetka 20. stol. naprej). Slogovni prelom med renesanso in barokom se je izvršil posredno in na drugi ravni: z ideologijo protireformacije, čeprav glasbeniki to neradi slišimo — in pod taktirko neglasbenikov. Protireformacije se je za razliko od reformacije oprla na čas, ki ga je živela, na tuje rekatolizacijske metode tudi glede estetske preobrazbe. Za naglo versko spreobrnitev dežele je izbirala v Rimu posvečene novosti, saj so, upoštevajoč tedanje slovenske glasbene moči, z neverjetno naglico odmevale pri nas: od opere in oratorija do instrumentalne glasbe z generalnim basom. Misel, naj bi se bila pozna renesansa na Slovenskem uveljavila zgolj za zamudo, šele pod vladavino škofa Hrena, se ne zdi utemeljena. Doslej namreč nismo imeli dovolj pred očmi, da je bil cerkveni in posvetni repertorij prvih dveh desetletij 17. stoletja, ki simbolizira sklepno fazo renesanse in zgodnji barok, istiveten z značilno slogovno mešanico drugod po Evropi, kolikor smo danes informirani.<sup>5</sup> Mišljen je zdaj že sloviti *Inventarium Librorum Musicalium Ecclesiae Chatedralis Labacensis* iz leta 1620. Njegova raznolika slogovna sestava, zlasti značilne poznorenesančne skladbe in zajeten delež zgodnjebaročne glasbe reprezentativnega in koncertantnega značaja, ne govori o naravnih kontinuiteti slovenskega glasbenega dela, temveč o dohajanju časa na dotlej neznan način.

V tem okviru se želimo dotakniti tudi vprašanja zgodnjih izvedb opernih in oratorijskih del na Slovenskem. Vedno znova prihaja na površje, ali je bila v omenjenem inventarju zapisana Caccinijeva *Euridice* res izvedena, ne glede na to, da je bilo dovolj možnosti za izvedbo. Za provinco izvedba pred letom 1620. res ni samoumevna, dvom pa stopnjuje okoliščina, da poznamo samo seznam v inventarju popisanih del, kompozicije pa se niso ohranile, z njimi seveda tudi ne ev. beležke in druga znamenja. V presoji moti še današnja predstava o operi kot baročnem izumu celostne umetnine (*Gesamtkunstwerk*), novejša muzikološka literatura pa opozarja na razliko med opernim delom »za izvajanje« ter umetniškim izvirnikom.<sup>6</sup> Pomeni, na splošno uveljavljeno, za današnje pojme neortodoksno izvajalsko prakso in na glasbeno delo, kakor ga je domislil, zapisal in s podpisom natisnil avtor. Vedno bolj razgrnjena postaja ob tem močno razširjena moda javnega glasbenega razkazovanja od kardinalov do kronanih glav navzdol na vseh koncih Evrope. Kor vemo, je bilo pri nas dovolj glasbeno izobraženega in amcioznega plemstva, s škofom Hrenom vred, ki ni maralo zaostajati v tako imenovani glasbeni konverzaciji.

Na podoben način si je danes mogoče razložiti izvedbo komične opere v ljubljanskem knežjem dvorcu leta 1660, s katero so počastili gostitelji prihod cesarja Leopolda I. Iz treh poročil je mogoče razbrati, da je gosta navdušila »una giocondissima, e molto piacevole commedia in musica«. Gotovo ni šlo za poznejšo zvrst opere buffo, temveč za uprizoritev ene od priljubljenih zabavnih predlog italijanskega porekla z domačimi izvajalci. Za zvrst torej, ki se je rodila pod imenom »*commedia in musica*« v kapelah rimskih kardinalov (prva znana z letnico 1637), kot protiutež operi serii, pastoralnim favolam in historijam — za razvedrilo in tudi v propagandne namene.

Naslednje operne izvedbe, o katerih smo doslej dvomili, so bile pet oziroma osem let starejše, prav tako v ljubljanskem knežjem dvorcu. Vir<sup>7</sup> navaja, da so bile

vse tri italijanske: *La Garra*, *La (!) Vicende del tempo*, obe iz leta 1652, in *L'Argia* iz 1655, ne navaja pa ne skladateljskih imen ne avtorjev besedil. Prvo smo našli v novejšem popisu opernih izvedb na dunajskem dvoru v 17. stoletju.<sup>8</sup> Napisal jo je pozabljeni skladatelj Caspar Freysinger s podnaslovom »opera drammatica in musica« na libreto Matthäusa Rickesa; dunajska izvedba je bila 8. januarja 1652. ob rojstvu princese Margarete Terese. Delo je bilo natisnjeno, naš vir pa navaja, da se je natis nahajal v knjižnici ljubljanskega kneza. Naslov druge operne izvedbe je razkril novejši operni leksikon:<sup>9</sup> *Le (!) Vicende del tempo* je zložil Francesco Mannelli na predlogo Bernanda Morende, krščena je bila v Parmi 1652. z oznako »dramma fantastico musicale«. Tretjo ljubljansko izvedbo z naslovom *L'Argia*, ki jo tudi naš vir opredeljuje kot »drammo musicale«, smo identificirali s pomočjo omenjene monografije.<sup>10</sup> Gre za opero znamenitega skladatelja Antonia Cestija; izšla je v Innsbrucku 1655, kjer je bil avtor dela nekaj časa v nadvojvodovi službi.

Doslej prav tako nismo bili dovolj pozorni na to, da sta med muzikalijami ljubljanske stolnice zapisani dve deli začetne oratorijske literature s prav značilnima imenoma: *Magrigali e dialoghi à 6 voci Francesca Stivoria* (Benetke 1598) in *Dialogo centenus 6, 8que voci cum basso*, op. 16 Agostina Agazzarija. Deli pričata, da je zgodnja baročna glasba zaživela na Slovenskem s polnimi pljuči ob vstopu v 17. stol., ko Palestrina, Gallus in Lasso še niso veljali za zastarele skladatelje — in da je bila na valovni dolžini tedanje italijanske avantgarde še bolj, kot smo prej mislili.

Gornje iztočnice dopolnjujejo vedenje o baročni glasbi na Slovenskem, sprožajo pa še bolj pomembno vprašanje, koliko je reprodukcija tujih del spodbujala domače glasbene moči. To vprašanje je zanimivo tudi za primerjavo slovenske produkcijske moči v glasbi z drugimi umetnostmi. Doslej vemo samo to, da se je domača glasbena produkcija za razliko od stavbarstva, kiparstva in slikarstva najprej postavila na lastne noge (scenska v začetku 17. stoletja, oratorij v času *Academiae Philharmonicorum*, opera 1732), medtem ko so likovne zvrsti ostale dalj časa v rokah italijanskih mojstrov.

Celovito umevanje glasbenega baroka na Slovenskem je v perspektivi odvisno od tempa in raziskovalnih rezultatov muzikološke stroke in nekaterih drugih znanstvenih disciplin. Predvsem pogrešamo temeljno zgodovino slovenske kulture in umetnosti zunaj splošnega zgodovinpisja in občo socialno zgodovino Slovencev. Za zdaj prav tako nimamo predstave o tem, kaj bo dognala (upajmo, da kdaj izide!) zgodovina cerkvene glasbe na Slovenskem, posebno za obdobje jezuitskega in kapucinskega reda kot osrednjih ambasadorjev baročne miselnosti. Iskanje relevantnega muzikološkega gradiva je po drugi strani odvisno od vrste srečnih okoliščin in naključij. K srečnim okoliščinam gotovo štejemo ustanovitev Muzikološkega inštituta Slovenske akademije znanosti in umetnosti (1974). Na osnovi novega, tudi interdisciplinarno preverjenega gradiva se bo mogoče vključiti v avtohtono raziskovanje vprašanj, ki so v tuji muzikologiji v ospredju: o glasbenih merilih za slogovno členitev baroka v vseh razvojnih fazah; o smotrnosti poimenovanja baročne glasbe z baročno po umetnostno-zgodovinskih kriterijih; o razlogih, ki temu nasprotujejo ipd. Takrat bodo verjetno prišle na vrsto teoretske in terminološke dileme o tem, kaj smo se navadili pojmovati pod imenom baročnega v glasbi in kaj v resnici je, če sežemo v global, ki z deklarirano baročnostjo nima veliko skupnega.

## BILJEŠKE:

<sup>1</sup> D. Cvetko, Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem I-III, Ljubljana 1958–1960.

<sup>2</sup> J. Höffler, Tokovi glasbene kulture na Slovenskem od začetkov do 19. stoletja, Ljubljana 1970.

<sup>3</sup> Isti, Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem, Ljubljana 1978.

<sup>4</sup> V. Melik, Zgodovinski razvoj oblikovanja slovenskega naroda, v: XXIV. Seminar slovenskega jezika, literature in kulture, Ljubljana 1988.

<sup>5</sup> W. Braun, Die Musik des 17. Jahrhunderts (: Neues Handbuch der Musikwissenschaft IV), Laaber 1981.

<sup>6</sup> W. Braun, n.d., poglavje Aufführungswerk und Kunstwerk, 75.

<sup>7</sup> P. Radics, Frau Musica in Krain, Laibach 1877, 21.

<sup>8</sup> H. Seifert, Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert (: Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 25), Tutzing 1985, 441.

<sup>9</sup> F. Stieger, Opernlexikon. Teil I: Titeltatalog, Bd. 3, 1279; Teil II: Komponisten, 2. Bd., 672, Tutzing 1975/1977.

<sup>10</sup> W. Braun, n. d., 106; K. H. Wörner, Geschichte der Musik, Göttingen<sup>7</sup> 1980, 285.

## POVZETEK

Problem sedanjega in bodočega preučevanja baročne glasbe (obdobja) na Slovenskem se kaže v dveh sklopih: preciznejši periodizaciji vseh treh zgodovinsko-razvojnih faz baroka in v vrsti odprtih vprašanj, ki jih muzikološka znanost nasploh še ni razrešila oz. jih je začela šele v zadnjem času podrobneje analizirati (sporno opiranje na umetnostno-zgodovinske slogovne kriterije, vprašanje izključno glasbenih meril, smiselnost enovitega pojmovanja slogovno nekoherentnega in dolgega obdobja). V prvi sklop sodi predvsem interpretacija preloma med renesanso in barokom na Slovenskem (v povezavi z ideologijo reformacije in protireformacije, njunim kontrastnim razmerjem do glasbe v ideji, družbeno-tvorni funkciji in estetski podstati).

Prispevek ugotavlja, da nekatere nove potrditve o zgodnjih izvedbah opernih in oratorijskih del pričajo o še bogatejši podobi (sicer dobro raziskanega) baročnega obdobja kot smo prej mislili. Nadaljnje raziskovanje je odvisno od interdisciplinarnih študij v prihodnosti (o razvoju slovenske umetnosti zunaj splošnega zgodovinskega, sociologije kulture in umetnosti na naših tleh, teorije slogov in periodizacije); nikakor na zadnje mesto ne sodi izvirna zgodovina cerkvene glasbe od 16. do 18. stoletja.

## ZUSAMMENFASSUNG

Das Zeitalter des musikalischen Barocks in Slowenien ist verhältnismässig gut durchleuchtet, trotz der Tatsache, daß es keinem unter den slowenischen Musikwissenschaftlern möglich gewesen ist, sich mit dem Phänomen des Barocks hierzulande längere Zeit bzw. specialistisch zu beschäftigen. Unter den Grundproblemen blieb nur eine Reihe von offenen Fragen aus den neunsten musikwissenschaftlichen Studien in der Welt (als Quellen bzw. neuer Ansatzpunkt für die Auffassung des Barocks in der Musik) und die Erwägung der modernen, meist interdisziplinären Anschauungen und Zweifel über die Einheitlichkeit den Barockperioden in der europäischen Musik. In erster Linie sind damit die Entwicklungsstilistische Konzeption und die Kriterien für das anderthalb Jahrhunderte umfassende Zeitalter gemeint, in zweiter Linie dann die Frage der inneren Gliederung der Epoche nach ausschließlich musikalischen Stilelementen.

Unter die durch die über dreißigjährige Distanz von den ersten (und bisher einzigen) geschichtlichen Präsentation des Musikbarocks in Slowenien aufgeworfenen Probleme gehören in erster Linie: 1) die weitere systematische Suche nach primären und sekundären Quellen; 2) eine Teilkorrektur der Periodisierung (insbesondere der sg. Übergangszeit zwischen der Renaissance und dem Frübarock); 3) die laufende Aktualisierung (Ergänzung) der gegenwärtigen Vorstellung durch neue Forschungsergebnisse.

Die Ganzfassliche Auffassung des Musikbarocks in Slowenien hängt in der Perspektive auch von der geplanten Kultur- und Kunstgeschichte der Slowenen außerhalb der allgemeinen Geschichtsschreibung und von relevanten Feststellungen aus der Gebiet der Soziologiewissenschaft.

Primljeno:  
1990 – 09 – 29