



Franc Križnar

# GLAZBENO VRENJE U SLOVENIJI U STOLJEĆIMA PRIJE ŠKOFJELOŠKOGA PASIONA:

## 16. I 17. STOLJEĆE U VOJVODSTVU KRANJSKOJ (UZ NEPOSREDNU NAJAVU 300. GODIŠNJICE PRVOGA ŠP-A, 1721.)

### Sažetak

U 16. i na početku 17. stoljeća u Sloveniji je, pa tako i u vojvodstvu Kranjskoj, bila prisutna crkvena i svjetovna, vokalna i instrumentalna glazba. To možemo vidjeti u građi koja je bila prisutna u prvim desetljećima 17. stoljeća, kao i neposredno prije nastanka i prve provedbe procesije Škofjeloškoga pasiona (1721.). Među njima su npr. Tomaž Hren i ljubljanski isusovci; iako na početku 17. stoljeća ne poznajemo ni jednoga skladatelja koji bi se usidrio i djelovao kao domaći stvaratelj u Sloveniji. Njih inače nalazimo među emigracijom: Gabriel Plavec Carniolus (Plautz, Plautzius) u Mainzu/Njemačka (1641.), Daniel Lagkhner iz Maribora/Slovenija (u Loosdorfu/Austrija; 1607.) i Isaac Posch (u Koruškoj/Austrija; u. 1621. ili 1622.?), poznat najviše po varijacijskoj suiti; Plavec i Lagkhner na prijelazu iz kasne renesanse u rani barok; Poš pak više izražajno s monodijom, zapravo u (ranom) baroku. Glazba i glazbenici bili su važni u spomenutom, više od sto godina dugom razdoblju, iako ne uvijek i svuda jednako. Glazba je izrasla iz skromnih početaka i na slovenskom se prostoru nije razilazila sa svim onim što je bilo aktualno zapadno od slovenskih etničkih granica.

Ključne riječi: procesija, Tomaž Hren, isusovci, Gabriel Plavec, Daniel Lagkhner, Isaac Poš, varijacijska suita, monodija, barok

### Commotion of Music in Slovenia before the centuries of the Škofja Loka Passion Play: the 16th and the 17th Century in the Carniola Duchy

**Abstract:** In the 16<sup>th</sup> and the 17<sup>th</sup> century was in Slovenia and in Carniola duchy presented the church and secular, vowel and instrumental music. These we can see by the basis of the material. It has proved for the first periods of ten years of the 17<sup>th</sup> century, i.e. for the immediate before the first procession of the *Škofja Loka Passion Play* (1721). Among them they are Tomaž Hren and the Ljubljana Jesuits, too; although we have not known any composer by begin of the 17<sup>th</sup> century as he have been anchoring as a creator at home. But we can find them among the emigration: Gabriel Plavec Carniolus (Plautz, Plautzius) in Mainz/Germany (1641), Daniel Lagkhner from Maribor/Slovenia (in Loosdorf/Austria; 1607) and Isaac Posch (in Carinthia/Austria; dead 1621 or 1622 ?), he was known first of all by the *variation suite*: Plavec and Lagkhner by the transition from the late Renaissance to the earlier Baroque, Poš explicit by the *monody*, i.e. in the (earlier) Baroque. The music and the musicians were in those more than hundred years long period important although not always the same. The music was grown from the limited beginnings it was not went asunder by all of them which has been actually on the west of Slovenian ethnic borders.

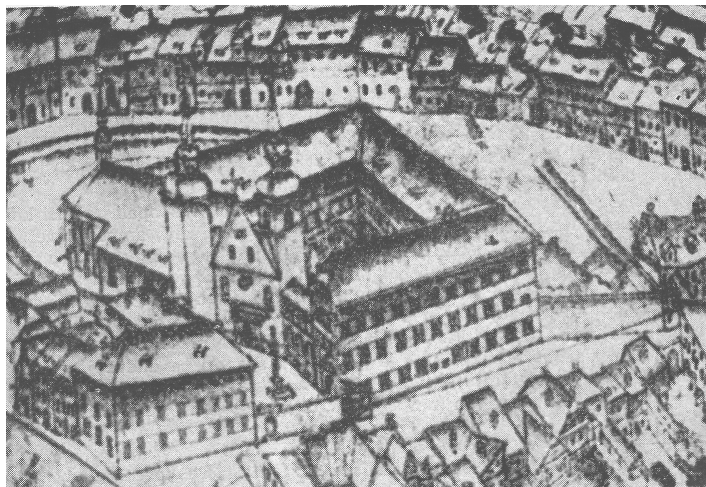
**Keywords:** the procession, Tomaž Hren, the Jesuits, Gabriel Plavec, Daniel Lagkhner, Isaac Poš, the variation suite, the monody, Baroque



Jacobus Carniolus Gallus. Portret je originalni drvorez iz 1590., bio je priložen 4. svesku zbirke *Opus musicum* (1586. – 1591.).

### Umjesto uvoda

Vrijeme 16. i 17. stoljeća, posebice veći dio 16. stoljeća, bilo je vrlo važno i karakteristično za slovenske pokrajine. S jedne strane bili su još uvijek aktualni pojedinačni turski upadi koji su pustošili po pokrajini i pridonosili ekonomskoj krizi ovih krajeva, a s druge strane potrebno je uzeti u obzir opće društveno stanje u kojem se otkrivaju sve veće razlike među društvenim slojevima, pritisak crkve i plemstva na seljački život i povećavanje napetosti između feudalaca i vladara. Sve to nije koristilo ni jednomu ni drugomu sloju nego je i jedne i druge na sasvim svojstven način socijalno slabilo i izazivalo kontinuiranu nestabilnost, što su još više povećavale seljačke pobune. Svemu tomu pred kraj prve i u drugoj polovini 16. stoljeća pridružila su se još i vjerska protivljenja. Pojava i porast reformacije srušili su dotadašnju jedinstvenost, a općenito suprotstavljanje između katolicizma i protestantizma postalo je za protestantizam mnogo uspješnije nego za katolicizam. Opća situacija bila je zapravo sve više nego poticajna za razvoj. To je bilo uočljivo u svim područji-



Isusovački samostan i kolegij sa župnom crkvom sv. Jakoba u Ljubljani.

ma, pa tako i u kulturnom i glazbenom. U svem tom vremenu sve je to bilo još izrazitije u vojvodstvu Kranjskoj,<sup>1</sup> jednoj od slovenskih pokrajina, a u određenom opsegu potvrđeno je i za ostale predjele slovenskoga etničkoga prostora.

### Glazbeno stanje i razvoj

Da bi se moglo odgovoriti na pitanje kakva je bila glazbena situacija prije reformacije, potrebno je osvrnuti se unatrag, čak na kraj 15. stoljeća. U godinama

<sup>1</sup> Kranjska, njemački *Krain*, latinski *Carniola*, povijesna je slovenska pokrajina koja se prostirala današnjim slovenskim pokrajinama Gorenjskom, Dolenjskom, Notranjskom i dijelom Primorske. Prvi je put bila spomenuta g. 973. kao dio vojvodstva Koruške. Od godine 1002. nadalje Kranjska je bila samostalna markgrofovija s vlastitim markgrofovima.

<sup>2</sup> Godine 1364. Kranjska je podignuta u status vojvodstva, tj. pokrajine. Habsburgovci (stara vladarska dinastija u Europi, 1020. – 1918.) više puta dodijelili su plemstvu prava i tako utvrdili vlast u pokrajini. Na osnovi tih prava počeli su svoj razvoj i pokrajinski staleži. Habsburgovci su proširili svoje posjede i na Kras, Primorsku i Istru, te ih pridružili vojvodstvu Kranjskoj.

<sup>3</sup> U godinama od 1849. do 1918. Kranjska je bila kraljevina. Kao upravna jedinica bila je i dio Svetoga Rimskoga Carstva i Habsburške Monarhije. S utemeljenjem Države Slovenaca, Hrvata i Srba bila je ukinuta, a velik dio njezina područja nakon Rapalskoga ugovora (mirovnoga ugovora koji su 12. studenoga 1920. u Rapallu potpisale Kraljevina SHS i Kraljevina Italija) pripao je Italiji. Danas je područje nekadašnje Kranjske gotovo u cijelosti u Republici Sloveniji, a manji dio u Republici Italiji.







Gornji Grad u prošlosti (NUK, Ljubljana).

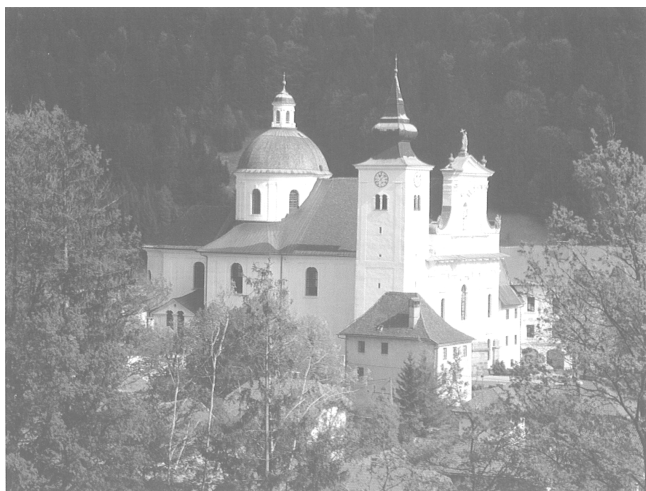
1486. – 1487. nadglednik<sup>2</sup> Pietro Carlo da Caorle<sup>3</sup> posjećivao je slovenske pokrajine koje su bile južno od rijeke Drave i pod crkvenom upravom oglejskoga patrijarha; osim Ljubljane, koja je bila izravno podređena rimskoj biskupiji. Njegov tajnik Paolo Santonino o svemu je iscrpno izvješćivao. U svoje zapise uključivao je i dojmove koje je stekao uz slušanje glazbe po crkvama i samostanima, dvorcima i drugdje: u Beljaku, Škofjoj Loki, Velesovem, Tržiču, Slovenskim Konjicama i u Ptujju. Čuo je crkvenu i svjetovnu, vokalnu i instrumentalnu glazbu; prvu kod misa, a drugu na primanjima izvan crkava. Konkretno skladbe i njihove autore nije zapisao. Od svega onoga što je uočio možemo zaključiti da je pjevanje bilo praćeno orguljama, višeglasno i kvalitetno, a instrumentalno muziciranje izvedeno puhaćim glazbalima. Nije se čudio razini reprodukcije, upravo suprotno: bio je njome oduševljen. Naime, kao da nije bilo nikakve razlike što se tiče izvedbe ili stilske usmjerenja koje je čuo u Italiji od onoga što je imao mogućnost slušati u Sloveniji.<sup>4</sup> Budući da nemamo na

raspolaganju drugih dokaza, tj. dokumentacije, možemo samo pretpostaviti da je slična situacija bila i u slovenskim krajevima sjeverno od Drave, koji su bili pod jurisdikcijom salzburškoga nadbiskupa, i u ljubljanskoj biskupiji, koja je bila ustanovljena 1461. Sjedište je imala u Ljubljani, a pri katedrali i svoju školu, koja je postojala već otprije. Sada je dobila na važnosti jer se u prvom redu brinula za pjevače na koru. Jednake škole sa sličnom namjerom imale su i druge veće crkve po Sloveniji i samostani; među ostalim npr. stiški, o kojem mnogi izvori svjedoče da su njegovi opati posebnu pozornost posvećivali baš glazbi. Situacija na kraju 15. stoljeća bila je vjerojatno jednaka onoj u prvoj polovici 16. stoljeća. Opseg i kvaliteta glazbenih izvedbi bili su ovisni o liturgijskim potrebama, osposobljenosti izvođača i sklonosti koju su prema glazbi iskazivali predstojnici određene crkve ili samostana. U kolikoj mjeri i kako se u onom vremenu razvijala svjetovna glazba, nije do kraja poznato, podatci o tome ne svjedoče previše. Poznato je da su svjetovnu glazbu gajili na plemićkim dvorovima. Dokaz za to je ptujski dvorac iz Santoninova vremena, koji zasigurno nije jedini primjer. Sve je ovisilo o inicijativi koju je u tom pravcu imao ili nije imao određeni aristokrat, kao i o njegovoj imućnosti, tj. ovisilo je o tome je li tko mogao ili nije mogao, za kratko ili dulje vrijeme, unajmiti i platiti

<sup>2</sup> Preglednik, nadzornik.

<sup>3</sup> <sup>3</sup> Pietro Carlo (1470. – 1513.) bio je rimski katolički prelat (tj. visoki katolički ili protestantski dostojanstvenik), imenovani biskup iz Caorlea.

<sup>4</sup> Križnar (2017), »Paolo Santonino: talijanski putopisac i njegovi radovi, relevantni i za glazbu«, V: *Novi Matajur: tjednik Slovenaca udinske pokrajine*, br. 20, Cividale/Čedad, 24. 5. 2017., str. 5.



Gornji Grad, katedrala sv. Mohorja i Fortunata, danas (izgrađena 1752. – 1761.).

instrumentaliste za muziciranje i obogaćivanje života na dvoru ili u palači. Takav je bio Ljubljančanin Vid Khis/e/l, o kojem svjedoči posveta naslovljena Juriju Khiselu u protestantskoj pjesmarici iz godine 1567. U njoj stoji da je Jurijev »[...] pobožni i pametni gospodin djed, pokojni plemeniti i poštovani gospodin Vid Khisel... iskazivao ljubav prema Božjoj riječi, prema svim... slobodnim umjetnostima, posebno prema glazbi. Kada je bio odbornik i blagajnik časne pokrajine Kranjske i ujedno u istom vremenu više puta zaredom gradonačelnik glavnoga grada Ljubljane, nagovorio je gospodu, građane i stanovnike da visokoobrazovanoga u jezicima i slobodnim umjetnostima, a posebno u glazbi vrlo traženoga Lenarta Budina unajme i plate kao posebnoga učitelja za svoju djecu. Pored njega još četiri umjetnika na različitim gudaćim i žičanim instrumentima, trubače i stražare na tornjevima [...]«. S tom se četvoricom umjetnika dogovorilo ljubljansko gradsko vijeće g. 1544. i primilo ih. Došli su iz Beljaka/Villacha i vidljivo je da nisu bili prvi kod nas. Po podatcima, njihovi su se prethodnici pojavili barem 1537. godine. Te »umjetnike« znamo kao »piskače«, a bili su zaposleni u gradu (gradski glazbenici) koji ih je i plaćao. Obavljali su i druge radove. Prvo je bilo da su morali dnevno na posebnom tornju dvorca svirati cinkove i tri trombona.

Svirali su i prigodom izbora gradskih zastupnika i na drugim gradskim svečanostima: u prigodi primanja visokih gradskih dostojanstvenika koji su posjetili Ljubljanu i u crkvi, ako je bilo potrebno. Pored toga poučavali su djecu u instrumentalnoj glazbi; po jednom od podataka čak i klavikord. To sve znači da su pored limenih puhaćih glazbala svladali i druge instrumente. Zbog toga su bili još više poštovani. Sposobnost i znanje sviranja na više instrumenata omogućilo im je i druge radove. To je bilo pozitivno jer ono što su dobili za svoj redoviti rad nije bio prevelik iznos. Plemstvo i građani uzimali su ih u najam kao izvođače u raznim prigodama.

Kranjski državni staleži imali su i uzimali u najam i državne piskače, koji su zajedno s državnim timpanistima sastavljali četvoricu. Oni su morali surađivati na vojnim marševima, a svirali su i oficirima kod njihovih objeda. Kao glazbenici su svirali razne instrumente, što im je omogućavalo i dodatnu zaradu. Početkom 70-ih godina (1571.) piskačima su se priključili i gradski gudači, koji nisu bili profesionalci. Muziciranje im je bilo dodatni posao i željeni izvor prihoda. U glavnom gradu vojvodstva Kranjske bilo je zapravo u tom vremenu dovoljno glazbenika, vokalista (pjevača) i instrumentalista (glazbenika). Pored njih su se barem u jednom primjeru pojavili





*meistersingeri*. Instrumentalisti, zapravo glazbenici, bili su većinom profesionalci; pored gradskih glazbenika i državnih trubača bili su vjerojatno u službi plemstva ne samo u Ljubljani nego i izvan nje u bogatim dvorcima. Arhivska ih građa navodi velik broj, čak poimence za prvu, a još više za drugu polovinu 16. stoljeća i poslije. Glazbenici su dolazili većinom iz drugih gradova, ali među njima bili su i domaći. S obzirom na položaj koji su imali u društvu, izvori o njima veoma su škrti. Ako ih ima, iz njih se doznaje da su se loše ponašali, više puta su kršili norme ponašanja; najviše glazbenici koji su s obzirom na način djelovanja imali za to najveće mogućnosti. Iz dokumentacije je vidljivo da su u takvim slučajevima bili osuđivani, čak kažnjavani. No ipak su bili potrebni i bez njih se nije moglo. Zbog toga su u tadašnjem društvu imali ulogu koja se po značenju najčešće ravnala po tome kako ih je tretirao njihov naručitelj i platitelj. Posebno su bili važni kao nositelji glazbenoga života, svjetovnoga i crkvenoga. Glazbu su izvodili, širili i tako ju posredovali širim društvenim slojevima. Što su izvodili i kako, teško je odgovoriti sasvim točno. Izvođačka razina vjerojatno je odgovarala kako svjetovnomu tako i crkvenomu muziciranju. Repertoar za crkvene izvođače po svoj se prilici ravnao prema susjednoj Italiji, a stilski se pak kretao u pravcu nizozemske<sup>5</sup> i rimske<sup>6</sup> škole. Nemamo gra-

<sup>5</sup> Franko-flamanska glazba od oko 1430. do kraja 16. stoljeća; to je glazba skladatelja koji dolaze iz južne Nizozemske, Belgije (germansko-flamanski skladatelji i romansko-valonski južni dio) i sjeverne Francuske (uz belgijsku granicu). U povijesti se obično navodi rana burgundska (1430. – 1470.) i kasnija nizozemska škola. Za njezin konačno izgrađeni slog važna je upotreba imitacije na početku pojedinih odsjeka skladbe i ravnopravnost svih glasova. Glavni oblici: motet, ciklično uglazbljenje misnoga ordinarija, svjetovna pjesma na francuskom i djelomično na nizozemskom jeziku. Glavni majstori: G. Dufay, G. Binchois, J. Ockeghem, J. d. Prez, J. Obrecht, H. Isaac, A. Willaert, O. d. Lasso, J. P. Sweelinck i dr.

<sup>6</sup> Oznaka za grupu skladatelja u Rimu od sredine 16.

đe koja bi o svemu tome ispričala nešto više. Zato sve to da su u crkvenoj glazbenoj praksi u tom vremenu u Sloveniji postupali u suglasju s praksom drugih postoji samo kao hipoteza. Za svjetovnu glazbu onoga vremena i prostora takvi dokazi ne postoje. Stoga opet možemo samo pretpostaviti da su i ljubljanski gradski glazbenici svirali kao i njihovi suvremenici u Klagenfurtu, Grazu i po drugim gradovima koji su imali takve izvođačke zborove. Koliko su ih dotaknuli tadašnji stilski tokovi, nije moguće tvrditi. Vjerojatno ih nisu zaobilazili, barem ne sasvim.

Je li među glazbenicima bio i koji skladatelj, nije poznato. Nije isključeno da se tko među njima bavio i stvaralaštvom, iako uvjeti za takav rad još nisu bili povoljni. Već u onom vremenu, a i poslije, bila je aktualna i glazbena emigracija, o kojoj imamo neke izvore. Zbog raznih su razloga skromni, ali ih utvrđuju Jurij Slatkonja (1456. – 1522.)<sup>7</sup> i Balthasar Praspergius (15. – 16. stoljeće?).<sup>8</sup> Drukčiju sliku nudi druga polovina 16. stoljeća, u kojoj je građa već iscrpnija i bogatija. Katolički krug bio je u ono vrijeme potisnut u pozadinu, što je umanjilo i njegov glazbeni rad, koji u novim okolnostima nije mogao obavljati uspješno. U prvi

stoljeća i dalje, čije stvaralaštvo s obzirom na stilske uravnoteženosti i razumljivosti teksta odgovara zahtjevima humanizma i protureformacije. Zato su njihovi radovi ostali kao uzori katoličkoj crkvenoj glazbi sve do danas. Stilska je osnova nizozemska polifonija ranoga 16. stoljeća, jer su i u Rimu djelovali neki skladatelji sa sjevera (među ostalima G. Dufay, J. d. Prez i dr.), a njoj se iz domaće tradicije pridružuju puna zvučnost, homofonija i melodičnost. Skladatelji rimske škole izbjegavaju prekomjernu melizmatiku, a umjesto nje je u pročelju silabijska kompozicija, gdje izlaze naglasci iz teksta i karakterizira ju mirno tekući, ravnomjeran ritam. Njezin glavni predstavnik je G. P. da Palestrina.

<sup>7</sup> Slovenski biskup, zborovođa i skladatelj bio je drugi novomeški upravitelj i prvi bečki biskup. Ustanovio je zbor sadašnjih *Bečkih dječaka* (*Wiener Sängerknaben*, 1498. →), nekadašnjih *Kapelskih dječaka* (1296. – 1498.).

<sup>8</sup> Rođen je u Mozirju (u Sloveniji), glazbeni teoretičar, magistar glazbe na Sveučilištu u Baselu.

je plan stupila reformacija (1517.), koja je izazvala stanje posebne vrste. S glazbene strane nije ju moguće uspoređivati s onim iz neposredne prošlosti niti sa suvremenosti u katoličkom okviru. Reformacija u Sloveniji, što se tiče glazbe, slijedila je Martina Luthera (1483. – 1546.).<sup>9</sup> On je 1530. pisao Ludwigu Senflu (1486. – 1543.),<sup>10</sup> da je glazba »[...] jedan od najljepših i najviših čarobnih darova Božjih [...]« Tko to razumije, dobar je čovjek. Luther je još naglasio da je glazba »[...] blizu teologiji [...]« i da je mladež potrebno uvijek »[...] usmjeravati k toj umjetnosti, što ljude čini vrlo spretnima [...]«. Tako je mislio i Primož Trubar (1508. – 1586.).<sup>11</sup> Glazbi je dao važno mjesto u crkvi i školi, a i izvan tih dviju institucija. Pripisivao joj je važnu društvenu funkciju i zauzimao se da bi ju ostvario. Osobno je djelovao u tom pravcu kada je bila riječ o pjesmama koje su se pjevale kod bogoslužja, koje su imale namjeru reformacijskoga učenja; već u svojem *Katekizmu* (1550.) i *Enih duhovnih pjesnih* (1563.) Trubar je za svaku pjesmu naznačio po kojem se napjevu treba pjevati. Njegova namjera najviše se izrazila u *Enih psalmih* (1567.), prvoj slovenskoj pjesmarici koja je pored tekstova sadržavala još niz napjeva, melodija u menzuralnoj<sup>12</sup> notaciji. Njihovi napjevi većinom su iz repertoara latinskih, njemačkih, čeških i slovenskih crkvenih pjesama; katoličkih, ako nisu bile u suprotnosti s novim



Primož Trubar

učenjem protestantskih i pjesama češke braće i iz repertoara slovenskih srednjeevropskih pjesama. U nekim primjerima njihova provenijencija još nije ustanovljena. Tako ne znamo je li možda Trubar i sam bio autor nekih napjeva.

Trubarova pjesmarica, koja je dočekala više izdanja<sup>13</sup>, a svako je izdanje bilo prošireno novim tekstovima i napjevima, imala je velik odjek. Pjesme koje je donosila pjevale su se svagdje; naravno, najprije po crkvama i školama. Napjevi su bili zanimljivi i brzo su postali popularni. U tom je bila njihova najveća vrijednost. Te nove ideje lakše su se utvrdile preko melodija i napjeva.

Pjevanje u crkvi u pravilu je bilo jedno-glasno, a pjevali su svi vjernici. Katkad se izmjenjivalo s orguljama tako što su najprije zapjevali pjevači, a zatim su se oglasile orgulje, koje bi nekad donosile i napjev u višeglasnoj obradi. S vremenom

<sup>9</sup> Njemački teolog i nekadašnji augustinski redovnik, začetnik reformacije, prevoditelj, skladatelj i pjesnik.

<sup>10</sup> Skladatelj.

<sup>11</sup> Protestantski svećenik i vođa reformacije u Sloveniji; prevoditelj i autor prvih tiskanih knjiga na slovenskom jeziku i pjesama (s notnim zapisima).

<sup>12</sup> Sustav notacije, tj. notnoga pisma, koji je oko 1260. uveo teoretičar Franco iz Kölna. Izlazi izravno iz kvadratne notacije, gdje su se već prije afirmirali oblici pojedinih nota koje znače *longa*, *brevi* i *semibrevis*. Franco je ostavio još pravila, koja točno određuju notne vrijednosti u *ligaturama*, što znači konačno ukidanje dvosmislenosti notacije s obzirom na trajanja tonova. U praksi se održala sve do približno 1600. godine.

<sup>13</sup> 1574., 1579., 1584. i 1595.



je to dovelo do vokalnoga višeglasja u načinu *moteta*, a u praksi pak izvedeno a *cappella*,<sup>14</sup> ili tako da su jednoglasno pjevanje pratili instrumenti, koji su sudjelovali i u primjeru višeglasnoga stavka. Takva je praksa, koju je ostavio P. Trubar, dokumentirana u Ljubljani. U već spomenutoj posveti Khiselu možemo otkriti i njegove stilizacije; da je pjevanje moglo biti i peteroglasno te da su višeglasje pratile i orgulje, tromboni, trube i drugi instrumenti.<sup>15</sup> Za takav način muziciranja imali su slovenski protestanti velik broj njemačkih primjera, zapravo uzora (npr. Johann Walter / 1496. – 1570.<sup>16</sup> i Alexander Agricola / 1445. – 1506.<sup>17</sup>). Nije svagdje bilo tako, nego samo ondje gdje su bile na raspolaganju tehničke mogućnosti, tj. u većim gradskim crkvama; a po selima to nije bilo moguće zbog skromnih uvjeta. Važna uloga koju je imala glazba u crkvi utjecala je na njezin položaj i u protestantskoj školi onoga osnovnoga tipa, a još više u latinskoj školi. Pjevanje se razvijalo na slovenskom, njemačkom i latinskom jeziku. Školsko pjevanje u prvom je redu bilo namijenjeno pripremi pjevača za suradnju kod bogoslužja, u kojem je slovenski jezik bio vrlo cijenjen. To potvrđuje i *Cerkovna ordiniga* (*Crkveni red*, 1564.), gdje je bilo iscrpno određeno kakvo bi moglo biti pjevanje u slovenskim protestantskim crkvama, a među ostalim je pisalo »[...] da već unaprijed u toj našoj kranjskoj zemlji, da se ovi psalmi i druge službe Božje... u tom slovenskom kranjskom jeziku se pridonose i dijele [...]«. Jezik je bio posve jednostavan, najviše zato da bi

ljudi razumjeli što se govori i upijali duh reformacije. U latinskoj školi bila je uloga glazbe još veća i stoga malo drukčija nego u osnovnoj školi. U njoj su uz koralno<sup>18</sup> gajili još i figuralno<sup>19</sup> pjevanje. Poučavanje je bilo povjereno *kantor*u, koji je poslije *rektora* i *konrektora* bio najvažniji član učiteljskoga zbora, dakle među središnjim osobama škole. Imao je mnogo posla pa su mu bili potrebni i pomoćnici: *subcantor*, *succantor* i *succentor*. S obzirom na izravnu povezanost s crkvom, škole su se pojavile odmah kada je u Sloveniji reformacija dobila na značenju. Učitelj Lenart Budina bio je kao latinski *praeceptor*. Spomenut je već g. 1453., a kada je u Ljubljani bila ustanovljena državna latinska škola, postao je njezin prvi upravitelj. Već je on, koji je inače bio vješt u glazbi, sastavio prva školska pravila (1568.) u kojima je odredio opseg pjevanja i način njegova poučavanja. Još su iscrpnija bila revidirana školska pravila (1575.) koja je pripremio Adam Bohorič (1520. – 1598.).<sup>20</sup> Za glazbu je propisao opsežne zadatke. Odredio je da učenici pjevaju prije i poslije nastave. Za učenike 3. razreda propisao je za posljednja četiri dana u tjednu vježbe pjevanja. U ovim pravilima navedene su i knjige, udžbenici za poučavanje glazbe. Iz cjeline je razvidno da se u latinskoj školi gajilo estetsko, lijepo pjevanje, što sama tehnička osposobljenost nije zadovoljavala. Još više je dorađena organizacija glazbene nastave, koja je precizirala školska pravila iz godine 1584. Sastavio ih je tadašnji rektor latinske škole Nikodem Frischlin.

<sup>14</sup> Bez instrumentalne pratnje (oznaka za način zbornoga, vokalnoga pjevanja).

<sup>15</sup> »Als oft man zu Laibach / Nun bitten wir den heiligen Geist / oder Ozha / Syn / Duh / nebeski Kral = Otac / Sin / Duh / nebeški Kralj / &c. mit fünf stimmen beim Regal / Posaunen / Zincken / vnnnd Scholmainen in der Kirchen hat gesungen« (zapravo s prvim slovenskim tiskanim riječima!).

<sup>16</sup> Njemački skladatelj.

<sup>17</sup> (Belgijski) skladatelj.

<sup>18</sup> Na osnovi jednostavne jednoglasne ili višeglasne protestantske crkvene pjesme na narodnom jeziku koju pjevaju svi vjernici.

<sup>19</sup> U 15. i 16. stoljeću menzuralna (tj. višeglasna glazba 13. – 16. stoljeća, u kojoj je točno određeno trajanje tonova i koja je sređena po dugim i kratkim vrijednostima, a ne po teškim/naglašenim i lakim/nenaglašenim dobama/vrijednostima, kako je to zahtijevalo kasnije uključivanje taktovskih naglašaja) polifona/višeglasna glazba za razliku od jednoglasnoga gregorijanskoga korala.

<sup>20</sup> Slovenski protestant, gramatičar i učitelj.





Ta su se pravila, slično kao Bohoričeva i Budinova, ugledala na njemačku praksu. Raširila su opseg glazbene nastave i sposobne učenike rasporedila među pjevače, koji su bili dužni postaviti se u figuralnom pjevanju. Uveli su zaključnu probu koja se izvodila svaku subotu. Na toj su probi pored pjevača sudjelovali orguljaši i glazbenici, kao i svi koji su bili odgovorni za glazbeni dio bogoslužja.

Baš to ponovno potvrđuje da je pjevanje u protestantskoj crkvi bilo praćeno instrumentima na kojima su svirali gradski glazbenici. Svi su se oni izjasnili za protestantizam. Bili su plaćeni od gradskoga vijeća, koje je bilo u protestantskim rukama. Stoga su bili dužni surađivati u protestantskom bogoslužju. Sudjelovanja u pjevačkim zborovima katoličkih crkava morali su zapravo otkazati. Posljedica toga bilo je glazbeno osiromašenje katoličke i bogaćenje protestantske liturgije.

Značenje glazbenika uvelike je poraslo u vremenu reformacije. Povećao se i njihov broj. Uz pjevače i instrumentaliste katoličkoga kruga na sceni su bili i oni iz protestantskoga kruga, a uz njih i brojni kantori i njihovi pomoćnici. Posljednji su došli u većini s njemačkoga protestant-

skoga područja, a s vremenom su im se pridružili i domaći. Poznata su nam i njihova imena. Zbog toga znamo i to da je među njima bilo nekoliko izvrsno osposobljenih glazbenih izvođača. Njihova osposobljenost imala je pored poštovanja i činjenicu da je glazbi bila dana eminentna funkcija. Osiguravala je prikladan društveni ugled. On je bio svakako veći nego prije. Uzroke treba tražiti u još uvijek razmjerno lošem socijalnom položaju, koji ih je neprestano silio k dodatnomu radu izvan njihovih službenih obveza.

Kakav je bio crkveni glazbeni repertoar, teško je ustanoviti kako za protestantski tako i za katoličkih okvir. Zbog toga možemo samo vjerovati da su se protestanti i katolici ravnali po njemačkim odnosno talijanskim uzorima i da su protestantski glazbenici posezali za skladbama renesansne stilske orijentacije. Ta se pretpostavka prema kraju 16. stoljeća pretvara u konkretizaciju (Wolfgang Striccius / oko 1570. – <sup>21</sup>). Drugo tumačenje upozorava na to da su reformatori najprije ograničavali katoličke utjecaje iz Italije i tako kočili proširivanje renesansne glazbe. Tek poslije, kada se protestantizam u Sloveniji usudio, postali su popustljiviji pa u renesansi više nisu vidjeli opasnost za svoj rad. To tumačenje podržava i podatak povezan s A. Bohoričem. On je 80-ih godina 16. stoljeća ponudio državnim vlastima kupnju svoje knjižnice s dvije tisuće glazbenih djela. Naveo im je da su to djela djelomično pisana, djelomično tiskana za 8, 7, 6, 5, 4 i 3 glasa na latinskom, njemačkom, talijanskom, francuskom i kranjskom, tj. slovenskom jeziku. Dodao je još da su ih napisali najslavniji stari i novi skladatelji i da se te skladbe mogu upotrijebiti ne samo u crkvi nego i kod različitih zabava i svečanosti te da se mogu izvoditi i na različitim instrumentima. Skladbe koje je imao Bohorič nisu

<sup>21</sup> Njemački skladatelj.



bile samo djela njemačkih protestanata, nego i drugih autora, bez obzira na njihovu vjersku i nacionalnu pripadnost; i ne samo stara, nego i nova djela. Drugim riječima, bile su to skladbe različitih stilskih smjerova, od nizozemske do venecijanske<sup>22</sup> škole. Budući da je ta ponuda repertoarno pripadala u vrijeme 16. stoljeća, bile su među njima i skladbe koje su već uzimale u obzir načela novonastajućega, monodijskoga (= baroknoga) stila. Bohorič u tom i takvom primjeru nije bio jedini koji je imao u svojim rukama takvu opsežnu zbirku. Vjerojatno je i to da takvo glazbeno blago nije čuvao samo za sebe. Skladbe je možda posuđivao drugim izvođačima, protestantima, možda i katolicima, pa makar samo za crkvenu upotrebu ili za svjetovne namjene. Izvori s prijelaza u sljedeće (17.) stoljeće pokazuju da je stilski luk u Sloveniji na vjerskom i nacionalnom mješovitom području bio sve širi te da se (glazbena) reprodukcija nije ograničavala samo na crkvenu glazbu, nego je bila živa i na području svjetovne glazbe. A ona se nije zadržala samo u zatvorenim prostorima, nego se preselila i na ulice gdje je uznemiravala mnoge građane. Što su iz svjetovnoga repertoara izvodili ti glazbenici, trubači, gudači i pjevači, nije nam poznato. Možda to spominje izvor iz g. 1620., o kojem će biti još riječi.

Vrijeme reformacije u tom je primjeru svakako osvježilo glazbeni život u Sloveniji. Pjevanje i glazba širili su se na sve

društvene slojeve po cjelovitom slovenskom etničkom prostoru, a najviše u Ljubljani. Reprodukcija se intenzivirala, katkad je bila na višoj, katkad na nižoj razini. Povećao se broj izvođača, a povećala se i njihova uloga. Aktivnost domaćih glazbenika bila je veća nego bilo kada do tada. Uz to treba naglasiti, tj. ponoviti, da su najviše aktivni bili domaći glazbenici, osim nekih iznimki. Dvojica stranih skladatelja, kantora u Ljubljani, bili su Sebastian Sermnizer<sup>23</sup> i Wolfgang Striccus, obojica vjerojatno prosječno nadarena pa im je pripisivano samo lokalno značenje. Karakteristično je i to da su tada na slovensko područje dolazili mnogi strani glazbenici, uglavnom zbog protestantizma. Istovremeno su u tuđinu odlazili glazbenici slovenskoga podrijetla. Vjerojatno ne zbog toga što se nisu složili s novim vjerskim pokretom, nego zato što su u inozemstvu imali bolje uvjete za svoj umjetnički razvoj i veću zaradu. Emigracija, koju onda možemo potvrditi s obje strane, slovenska i njemačka, nastavila se i tijekom sljedećih razdoblja. Glazbenike slovenskoga podrijetla, zbog česte romanizacije, germanizacije i latinizacije imena i prezimena, često jedva prepoznamo. Naći ćemo ih po raznim dvorovima izvan slovenskih granica npr. u Grazu, Innsbrucku, Beču, Pragu, Olomucu i drugdje. Neki su od njih kao pjevači i instrumentalisti uživali ugled i bili na dobrom glasu; npr. Krištof Kral, Mihael Globokar (Globogger), Jurij Knez (Khness, Khnies, Khuess) i dr. Pitamo se je li među glazbenicima koji su sredinom i u drugoj polovini 16. stoljeća djelovali u Sloveniji u protestantskim i katoličkim okvirima bio i koji skladatelj. To bi bilo moguće jer je i skladanje bilo njihova dužnost. Možda među (protestantskim) kantorima? Za slovenske skladatelje takvih dokaza nemamo, a za Nijemce smo već naveli S. Semnizerja

<sup>22</sup> Oznaka za grupu flamanskih i talijanskih skladatelja koji su između 1530. i početka 17. stoljeća djelovali u venecijanskoj katedrali sv. Marka. Njezin utemeljitelj bio je Flamanac Adrian Willaert, koji je u skladbama psalama (1550.) uporabio tehniku dvozborja (*cori spezzati*). To inače u ono vrijeme nije bila sasvim nova tehnika, ali on i njegovi nasljednici znali su njome dosegnuti sjajne efekte. Podjela zvučne mase na dva, a poslije i na više zborova ubrzavala je shvaćanje akordskoga, homofonoga načina skladanja, tako da su se sve više razvijali harmonijska strana i obojenost kompozicije. Willaertovi učenici bili su C. d. Rore, A. Gabrieli i G. Zarlino. S. A. i G. Gabrielijem postignut je vrhunac ove škole.

<sup>23</sup> Biografskih podataka o njemu, osim toga da je bio Nijemac, nemamo.

i W. Stricciusa. Pogotovo je posljednji bio važan kao kantor u ljubljanskoj državnoj školi (1588. – 1592.). U Ljubljani je izdao dvije vlastite zbirke: *Neue teutsche Lieder* i *Der erste Theil newer teutscher Gesänge* (1593.).<sup>24</sup> U njima otkrivamo skladateljske elemente stila koji se tek rađao – baroka. Njegove pjesme ponajviše su pjevali njegovi ljubljanski učenici i tako se uvodili u stilsku orijentaciju koju je taj skladatelj predstavljao u svojim djelima.

Poznati su još neki slovenski skladatelji iz emigracije. Među njima je Jurij Knez, pjevač-basist i skladatelj, koji je osim »[...] neu componirte Verspergesänge neben ainen musicalischen Magnificat [...]« vjerojatno napisao i neka druga djela. Najviše je bio popularan Jacobus Gallus Carniolus (1550. – 1591.), slavni skladatelj *misa*,<sup>25</sup> *moteta*<sup>26</sup> i *madrigala*.<sup>27</sup> U svojim brojnim skladbama, više stotina djela, Gallus se ugledao na novija stilska strujanja, proširio tradiciju venedicijanske kompozicijske škole u srednjoeuropski prostor i svrstao se među važne skladatelje europske glazbene renesanse. Njegov opus postao je kozmopolitski, a on sam bio je skladatelj europskoga formata.

Kada je na zalasku 16. stoljeća protureformacija počela proganjati protestante (iz Slovenije ih je konačno protjerala tek krajem 20-ih godina 17. stoljeća), promjene koje su nužno nastale s rekatolicizacijom ogledale su se i u glazbenom stvaralaštvu. Protestanti su prestajali sa



Tomaž Hren (1560. – 1630.), oko 1625.

svojom aktivnošću, protestantske crkve su se zatvarale, a škole su prešle pod katolički utjecaj. Trubarovi *Eni psalmi* postali su neaktualni. Vitalnost, koja je označavala glazbeni život reformacije, na određeno je vrijeme bila zaustavljena ili čak splasnula. Ali samo privremeno. Vođi protureformacije u Sloveniji, knezu i biskupu Tomažu Hrenu (1560. – 1630.)<sup>28</sup> glazba je očito bila vrlo važna. Shvaćao je koliko je važnu ulogu ta umjetnost odigrala u (prethodnoj) reformaciji i koliko je bila važna za rekatolicizaciju. Zato pjevanju i glazbi ništa nije oduzeo i nije smanjio njezinu ulogu i važnost. Jedino što je bilo drukčije jest to što je tražio rješenja čime bi nadomjestio ono što je nestalo ukidanjem protestantizma. Protestantsku pjesmaricu želio je zamijeniti katoličkom. Htio je da bude na slovenskom i odlučio ju je sam prirediti. Naslovio ju je *Hymnologium slavicum* i već je bila u tisku, no nikad nije objavljena; vjerojatno ne samo zbog toga što su ga spriječili isusovci. Naime, po nekim objašnjenjima, isusovci su smatrali da ta pjesmarica više nije potrebna jer je rekatolicizacija u 20-im godinama 17. stoljeća bila uglavnom već gotova. Ipak, razlozi što ta (Hrenova) pjesmarica nije bila izdana bili su možda i drugi. Među njima možda i to što Hren za njezin dovršetak nije imao više dovoljno vremena. Dao je sve od sebe kako u Ljubljani tako i u svojoj rezidenciji u Gornjem Gradu. Pored toga bio je još kraljev zamjenik u Grazu

<sup>24</sup> W. Striccius je jedini protestantski glazbenik koji je radio u nekadašnjem vojvodstvu Kranjskoj. Njegovi radovi sačuvani su u Ljubljani. Ondje je radio 1588. – 1592. Njegova prva zbirka sadrži 21 četveroglasnu pjesmu; to su pretežno polifone i duhovno zasnovane pjesme za dječjački zbor. U drugoj je zbirci 26 opsežnih svjetovnih pjesama za četveroglasni ili peteroglasni zbor visokih i niskih glasova. To ukazuje na stilski utjecaj talijanske renesanse. Dodano je i autorovo najvažnije djelo, šesteroglasni motet *Exulta satis filia Sion*.

<sup>25</sup> *Selectiores quaedam missae*, 1580.

<sup>26</sup> *Opus musicum*, 1586., 1587., 1690.

<sup>27</sup> *Harmoniae morales*, 1590.; *Moralia*, 1596.

<sup>28</sup> Najprije kao ljubljanski biskup (od 1597. →), poslije carski zamjenik za unutrašnje austrijske pokrajine





(1614. – 1621.). Obnovio je glazbu na koru ljubljanske katedrale, gdje su – kada se situacija ponovno stabilizirala – pored orguljaša, vokalista i instrumentalista, sudjelovali i brojni drugi glazbenici, koji nisu nužno pripadali sastavu stolne kapele. Među instrumentalistima bili su i glazbenici koji su ostali u Ljubljani i nisu bili protjerani. Došli su i neki novi pa su se glazbenici ponovo obnovili u punom sastavu. Hren je očito vratio glazbu u ono prijašnje stanje. Štoviše, u Gornjem Gradu je na koru tamošnje stolne crkve ustanovio *Collegium Marianum*. U njemu su se školovali budući svećenici. Oni su morali biti dobro upućeni u glazbu kako bi crkvi i školi mogli dati ono što su prije njih davali protestantski kantori. O svemu tome T. Hren je vodio točnu evidenciju. Iz njegova popisa otkrivamo velik broj mladih ljudi slovenskoga podrijetla koji su se školovali u tom kolegiju u Gornjem Gradu i iskazali se u glazbi. Iz tih i drugih izvora poznata su i imena orguljaša, koji su kontinuirano dolazili jedan za drugim u prva tri desetljeća 17. stoljeća, zatim instrumentalista, gradskih glazbenika i državnih trubača. Svi su oni poslije obnove katolicizma opet nastavili svoj rad; ne samo u svojim osnovnim pozivima, nego i u stolnoj crkvi i biskupskom dvoru. Tu su svirali u svečanim prigodama.

Sve to govori da je spomenuti zastoj bio kratak. Glazbeni život, crkveno i svjetovno, ubrzo je ponovno oživio. Pjevači i instrumentalisti opet su postigli ugled, koji je uvijek u najvećoj mjeri bio ovisan o važnosti i ulozi glazbene umjetnosti općenito. Glazbenomu radu koji je bio u Hrenovoj nadležnosti priključio se i rad ljubljanskih isusovaca, koji su mu pomogli u njegovim protureformacijskim nastojanjima. Pored ostaloga, isusovci su preuzeli latinsku školu, koja je prije bila pod protestantskom upravom. Po uzoru na stanje u drugim isusovačkim provincijama, i oni su shvatili moć glazbe i namijenili joj važnu ulogu u svojem kole-

giju. U tome su ih vodili i drugi razlozi. Naime, glazbu su trebali za bogoslužje i za opremu »školskih komedija« koje su prikazivale biblijske teme. Izvodili su ih u svojem kazalištu, a ono je bilo dostupno i široj publici. Izvođači su bili isusovački studenti. Koliko je među njima bilo pjevača i instrumentalista, nije točno poznato. Ljubljanski su isusovci postupali u skladu s praksom koja je vrijedila i drugdje, a po njoj se rektor kolegija trebao pobrinuti za najmanje deset dobrih pjevača: 3-4 diskanta, dva tenora, dva alta i dva basa. Pjevali su na koru isusovačke crkve, ali i izvan nje u raznim su prigodama izvodili svjetovne pjesme. Očito su pritom bili »živahniji« pa je znalo doći i do izgređa. To dokazuju žalbe magistrata rektoru kolegija. Uz pjevače bili su i instrumentalisti, koji su po svemu citiranjem u kolegiju imali povoljne uvjete za školovanje. Zapisi dokazuju da su znali svirati trube, trombone, fagote, violine, citre i orgulje. U svemu tome isusovački studenti glazbenici bili su zapravo bolji od vršnjaka iz škole sv. Nikolaja, a imali su i mnogo širi djelokrug. Isusovcima je posebice suradnja kod kazališnih predstava omogućila širu upućenost u glazbi. Osim toga, čini se da su se više temeljito pripremali za glazbenu umjetnost, ne samo u reprodukciji nego su se upoznali i s tehnikom skladateljskoga rada. Tako su se osposobili i za skladanje. O prvim desetljećima 17. stoljeća za sve ovo nemamo adekvatnih podataka, zapravo dokaza, ali imamo za drugu polovinu 17. stoljeća.

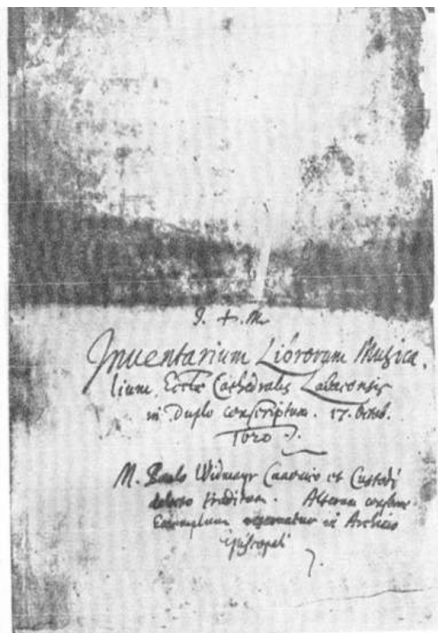
Ti glazbenici nisu bili profesionalci, kao što nisu bili ni oni koji su se glazbeno školovali kod stolne crkve. Kad su završili svoje studije, bili su sposobni glazbenici i mogli su glazbeno djelovati bez obzira na svoje (profesionalno) zanimanje. To znači da su pridonosili glazbenomu životu na sakralnom i svjetovnom području. Iz građe možemo zaključiti da je glazbeno djelovanje u Sloveniji, a posebno u vojvodini Kranjskoj, u prvim de-



Naslovnica Poševe zbirke Musicalische Ehrenfreudt iz 1618.

setljećima 17. stoljeća bilo vrlo živo. Kada su se ponovno uspostavili kontakti s Italijom, počeli su u Sloveniju dolaziti tamošnji kulturni utjecaji. Za glazbu je to bilo vrlo poticajno, posebno za njezinu stilsku orijentaciju. O svemu tome svjedoče glazbeni fondovi s kraja 16. i početka 17. stoljeća koji su do sada evidentirani. Među njima su i tiskani radovi koji su izišli u godinama 1599. – 1615. Sadržavaju *mise*, *motete* i *psalme* različitih autora, npr. Palestrina, de Rore, Willaert, Gallus i dr., tiskana zbirka Joannellusa Petrusa<sup>29</sup> i vrsta rukopisnih zbirki *misa*, *litanijs* i *magnificata*, među njima i *litanijs* koji je napisao J. Kuglman i posvetio T. Hrenu i nadvojvodi Ferdinandu (1616.) s djelima skladatelja koji su svi osim jednoga (Talian Orazio Vecchi, 1550. – 1605.) djelovali u Grazu na nadvojvodskom dvoru (Pietro Antonio Bianco, Simon Gattus, Francesco Rovigo i dr.). Tu su još (brojne) zbirke u kojima su skladbe uglednih stvaratelja (O. d. Lasso, G. i A. Gabrieli, P. de Monte, L. d. Viadana, A. Perini, M. Praetorisu i dr.). Iznimno uredan doku-

<sup>29</sup> *Novi thesauri musici liber primus*, 1568.



Naslovna stranica Inventarium Librorum Musicalium Ecclesiae Cathedralis Labacensis, 1620. (T. Hren).

ment koji posebno navodimo jest *Inventarium Librorum Musicalium Ecclesiae Cathedralis Labacensis* (1620.). Nastao je po narudžbi kneza i biskupa T. Hrena, a poslije je bio dopunjavan. Važan je za proučavanje glazbene situacije u Sloveniji u prvim desetljećima 17. stoljeća. Popis navodi *mise*, *motete*, *magnificate*, *madrigale* i instrumentalne skladbe, koje su u većini primjera bile svjetovne. Među autorima crkvenih skladbi bili su: L. d. Viadana, G. Puliti, J. Gallus, A. i G. Gabrieli, C. d. Rore, O. Vecchi, L. Marenzio i dr. Za *concerte* je na popisu još A. Gabrieli, za *sonate* C. Gussago, za *simfonije* L. d. Viadana, za *fantazije* G. Puliti i G. Frescobaldi. U citiranom popisu upisane su još *villanelle* (L. Marenzio), *canzonette*, *Musicalisches Rosengärtlein* M. Odontija (1612.), *Musicalisches Introduction* C. Hagiusa i *Musicalische Tafelfreudt* I. Poša, i još brojne *canzone* i *ricercari* više autora s početka 17. stoljeća. Dvapat je upisana i opera *Euridice* G. Caccinija. Skladbe koje navodi citirani *Inventarium...* nisu identične s drugim tiskanim ili rukopisnim zbirkama. Šteta je što nisu pohranjene, tj. do danas ne znamo





Gabriel Plavec, *Flosculus vernalis* (1621. – 1622.), početak *Ave dulcis mater Christi* / Zdravo mila mati Kristova.

gdje bi se mogle nalaziti. Mogle su biti mnogobrojne jer samo citirani popis navodi oko 300 jedinica. U arhiv ljubljanske katedrale došle su vjerojatno uglavnom baš u vremenu Hrenove vladavine u ljubljanskoj biskupiji. Nekoliko ih je bilo ondje već otprije, moguće iz Bohoričeve zbirke, a djelomično su sigurno bile nabavljene po narudžbi; barem one koje su bile tiskane poslije 1600. Građa, bilo da je riječ o tisku, rukopisima ili samo o citatima u *Inventariumu...*, razjašnjava pitanja glede glazbe i njezina stanja u Sloveniji prije *Škofjeloškoga pasiona* (1721.), tj. u vremenu između 16. i 17. stoljeća. Sve to svjedoči o velikom stilskom naponu, kao da se na početku 17. stoljeća prošlost zaista povukla, ali ona se nije sasvim povukla. Bila je još uvijek aktualna u određenoj mjeri. U prvi je plan očito dolazilo novo stilsko razumijevanje, *monodija* (= barokni stil), a činjenice potvrđuju da je uz crkvenu bila važna i svjetovna glazba; u tom okviru najviše instrumentalna koju su u prigodi raznih događaja izvodili u biskupskom dvoru, no zasigurno ne samo ondje, nego i u palačama imućne aristokracije. To se društvo uvelike zauzimalo za glazbu, bilo zbog oponašanja stranih uzora ili pak zbog vlastitih ini-

cijativa. Vjerojatno je bila poželjna i aktualna u višim slojevima građanstva. Citirani dokument navodi da je u 20-im godinama 17. stoljeća u Ljubljani izvođena Caccinijeva opera *Euridice*, no to ne možemo dokumentirati. Unatoč tomu, vjerojatno ju ovdje (u Ljubljani) ne bi nabavili ako ju nisu namjeravali izvesti na sceni. Izvođača za to nije manjkalo. Bilo je dovoljno instrumentalista i isto toliko sposobnih pjevača. Ako bi ih još trebali, mogli su ih unajmiti iz redova opernih pjevača kojega od talijanskih impresarija. Kad bi to doista bilo tako, bio bi to važan podatak ne samo za pitanje početka opernih predstava u Sloveniji, nego i za povijest operne reprodukcije uopće. Naime, prvi put je Caccinijeva *Euridice* izvedena u Firenzi (1602.) i nije poznato da je u sljedeća dva desetljeća bilo gdje izvođena. Tako bi ljubljanska izvedba zapravo bila druga izvedba te opere.

### Zaključak

U radu je prikazano da je glazba u navedenom razdoblju, tj. u 16. i na početku 17. stoljeća, u Sloveniji, a time i u vojvodstvu Kranjskoj, neprestano bila prisutna: crkvena i svjetovna, vokalna i instrumentalna. Njezina funkcija i značenje bili su ovisni o brojnim čimbenicima, umjetničkim i izvanumjetničkim, koji su na njih sve vrijeme, posredno i neposredno djelovali i imali velik utjecaj i na dosege stilske orijentacije. Među tim su čimbenicima reformacija i protureformacija imale svakako važnu ulogu, otprilike jednako kao i u drugim europskim pokrajinama koje su bile podređene srodnim preprjekama ili pobudama, uz napomenu da je to bilo periferno područje habsburške vlasti, pa tako i u manje ugodnom, odnosno točnije – slabijem položaju. To se na svoj način odrazilo i u glazbenom životu. Porast glazbenih nastojanja, koji možemo potvrditi na osnovi dokumentarne građe, možemo ustanoviti za prva desetljeća 17. stoljeća. To se ogleda u neprekidnom povećavanju



broja glazbenika i postupnom poboljšavanju njihova položaja, a posebice u brižljivoj pažnji s kojom su pratili razvoj glazbenoga pomlatka, kako T. Hren tako i ljubljanski isusovci. S te strane možemo to razdoblje obilježiti kao uspješno, no s primjedbom što su se domaći, slovenski glazbenici i dalje iseljavali, iako su imali veće i povoljnije mogućnosti za glazbeno djelovanje. Tako se glazbena reprodukcija obilno povećala i kvalitetno podignula, no sve to vodi do zaključka da odnosi na ovom području još uvijek nisu bili tako povoljni da bi zadržali domaće glazbenike, koji su htjeli postići više nego što im je ovdje bilo omogućeno. U tome je moguće tražiti jedan od razloga za to što i tada, na početku 17. stoljeća, ne poznajemo ni jednoga skladatelja koji bi se usudio i djelovao kao stvaratelj kod kuće. Možemo ih potvrditi nekoliko, ali samo među emigracijom: Gabriel Plavec Carniolus (Plautz, Plautzius), koji je djelovao u njemačkom Mainzu i ondje umro (1641.), Daniel Lagkhner iz Maribora, za kojega znamo da je odlučio ostati u Loosdorfu u Donjoj Austriji, poslije 1607. za njega nemamo nikakvih podataka, i Isaac Posch (Poš, Poschius), o kojem je poznato da je bio glazbenik koruških državnih staleža, a imao je tijesne veze s kranjskim državnim staležima i s T. Hrenom; umro je 1621. ili 1622. Posch, koji još uvijek nije konačno nacionalno definiran, bio je među svima njima najvažniji. Bio je vodeća osobnost na području *varijacijske suite* europskoga formata. Prva polovina među njima (Plavec i Lagkhner) bila je na prijelazu iz kasne renesanse u rani barok; Plavec izrazitije od Lagkhnera, a Poš se najviše izražajno usmjerio u *monodiju*.

Glazba i glazbenici bili su u spomenutom, više od sto godina dugom razdoblju, kako u vojvodstvu Kranjskoj tako i u cijeloj Sloveniji, općenito važni, premda ne uvijek i svuda jednako. Izrasli su iz skromnih početka. Iz dostupne građe evidentno je da je glazba, unatoč pojed-

nim zastojima, rasla i polagano utvrđivala položaj umjetnosti i njezinih izvođača; no sve to zbog poznatih uzroka i istina nije bilo identično s ulogom koju su imali glazbenici i glazba u mnogim drugim gradovima na Zapadu. Što se tiče stilske orijentacije, nije bilo velikih razlika, iako su se katkad pojavila vremenska zakašnjenja. Općenito pak možemo reći da se s tog vidika situacija na ovom, slovenskom prostoru nije razlikovala od onoga što je bilo aktualno zapadno od slovenskih etničkih i nacionalnih granica.

#### IZVORI I LITERATURA

- Cvetko, Dragotin (1964), *Stoletja slovenske glasbe*, Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Cvetko, Dragotin (1958), *Zgodovina glasbe na Slovenskem*, 1. knj. Ljubljana: DZS.
- (Grabnar, Klemen, ur.; 2017), *Izbrana dela iz Hrenovih kornih knjig 1 in 2*, Ljubljana: Muzikološki inštitut ZRC SAZU-Monumenta artis musicae Sloveniae.
- Križnar, Franc (2017), »Glasba in glazbeniki v 16. in 17. stoletju v vojvodini Kranjski«, V: *Tretji dan: krščanska revija za duhovnost in kulturo*, l. XVI/2017, br. 9/10. Ljubljana: Medškofijski odbor za mladino, str. 141-152.
- Križnar, Franc (2017), »Paolo Santonino: italijanski potopisec in njegova dela, relevantna tudi za glasbo«, V: *Novi Matatur: tednik Slovencev videmske pokrajine*, br. 20, Cividale/Čedad, 24. 5. 2017, str. 5.
- Križnar, Franc (2018): »Glasbeno vrenje na Slovenskem stoletja pred Škofjeloškim pasijonom: 16. in 17. stol. v vojvodini Kranjski«, V: *Pasijonski almanah 2*, Škofja Loka, str. 119-144.
- Križnar, Franc (2019): »Music in Slovenia before the Centuries of the Škofja Loka Passion Play: 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> Century Music in the Duchy of Carniola«, V: *Facta Universitatis: Series Visual Arts and Music*, vol. 5, no. 2, Niš, pp. 73-89.



