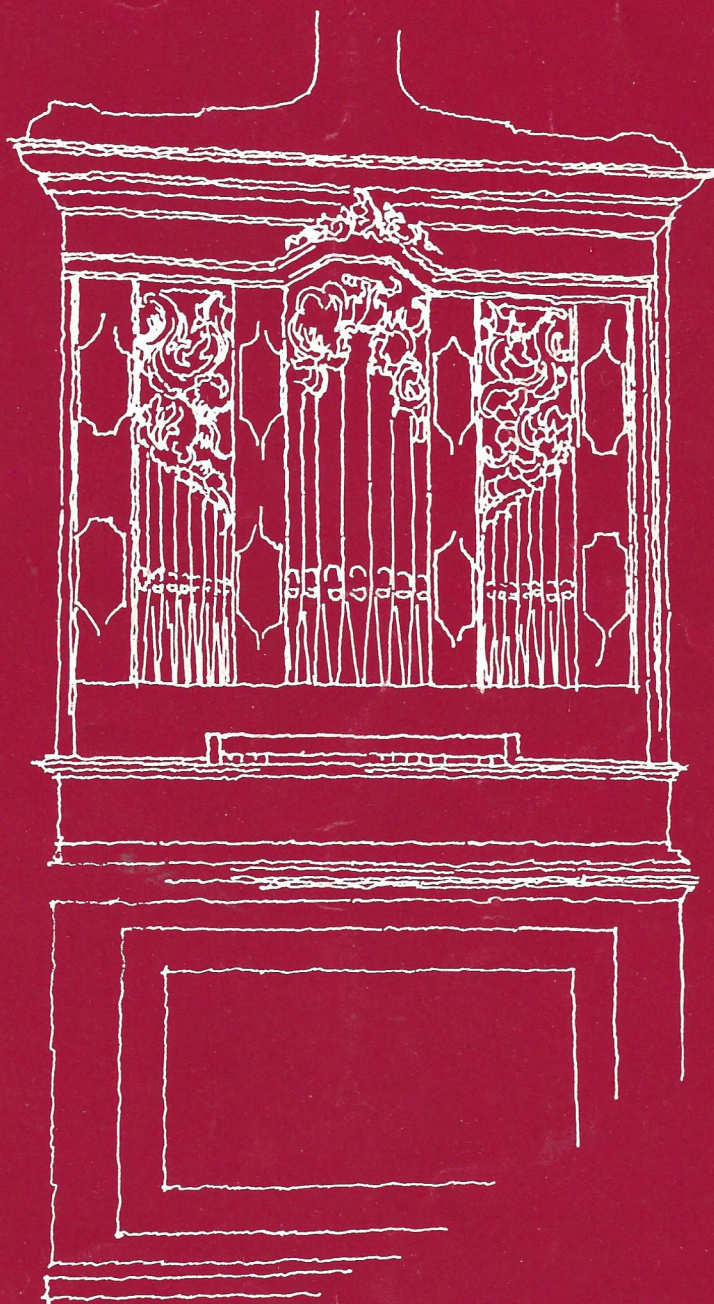


leto 80(1987)7-9

Cerkveni glasbenik



kazalo

Clanki

Rekviem (Vito Primožič)	65
Petje v Sodražici nekdaj in danes (Brane Košir)	70
Vpliv besede na razvoj glasbenih stilov (Terezija Križnik)	73
Orgle v župniji Ribnica (Edo Škulj)	79

Dopisi

Lojze Bratuž (1902–1937) (Vladko Pirih)	83
Orgelski koncert v Postojni (Vladko Pirih)	83
Janez Pinterič (1916–1987) (Milan Kšela)	84
Nastop učencev Orglarskega tečaja (Janez Stražišar)	84
Medžupnijska božičnica na Pivki (Leon Krnel)	85
Revija zborov v Podbočju (Marko Dušinc)	85
Adamičev koncert v Sodražici (Marko Dušinc)	86
Koncert mladinske duhovne glasbe (Lucijan Potočnik)	87
Nastop učencev Orglarskega tečaja (Janez Stražišar)	87

Naše orgle

Rožnovenska cerkev v Kranju (Edo Škulj)	88
--	----

Oznanilo za cerkveno glasbo

Jacobus Gallus: Opus musicum I/1 in I/2 (Leon Krnel)	89
Maks Strmčnik: Mladinske pesmi (Jože Trošt)	91

Naša priloga

Jože Trošt: Od sončnega vzhoda do zahoda (Jože Trošt)	92
---	----

Cerkveni glasbenik je mesečnik za cerkveno glasbo in izhaja štirikrat na leto v trojnih številkah. Izdaja ga Družina, verski list, Cankarjevo nabrežje 3/I, 61101 Ljubljana. Tu je tudi sedež uredništva in uprave. Ureja uredniški odbor: Mirko Cuderman, Drago Klemenčič, Marjan Potočnik, Edo Škulj (glavni urednik) in Jože Trošt (odgovorni urednik). Celoletna naročnina je 1600 din, posamezna številka 400 din. Za inozemstvo 3200 din, posamezna številka 800 din. Avionska naročnina 4800 din, posamezna številka 1200 din. Ustrezni znesek nakažite na žiro račun Družine pod oznako CG.

The Church Musician is a monthly magazine for the Church Music and is published four times yearly in triple numbers. It is published by Družina, Cankarjevo nabrežje 3/I, 61101 Ljubljana, Yugoslavia. Here is also the editorial office and the administration.

Tisk Družina, Ljubljana.

Rekvjem

»Requiem aeternam dona eis Domine: et lux perpetua luceat eis«¹ je prvi verz vstopnega speva, introita maše za mrtve v rimskokatoliški Cerkvi in po začetni besedi le tega je requiem tudi dobil svoje ime. V literaturi srečamo še več poimenovanj: Missa pro defunctis, Missa defunctorum (lat.); Messe des morts, Messe funèbre (fr.); Totenmesse (nem.); Requiem Mass (angl.); Messa di (da) Requiem, Messa per i (pei) defunti (it.); Rekviem, Maša za rajne (mrtve), »Črna« maša (slov.).

Maša za mrtve se obhaja v spomin vseh vernih rajnih na dan vernih duš, 2. novembra (prvič so ta dan obhajali leta 998 v samostanu Cluny na Francoskem; rimski bogoslužni koledar ga je sprejel šele v 14. stoletju). Poleg tega najde rekviem svoje liturgično mesto še na dan pokopa pokojnika ter ob obletnicah in spominskih slovesnostih (tretji, sedmi in trideseti dan po smrti). Cerkveni predpisi so že zgodaj morali omejiti število priložnosti za obhajanje maše za rajne, saj je znano, da je posebej v 13. in 14. stoletju lahko duhovnik izmed števila votivnih maš, ki jih je daroval na en dan, opravil tudi več rekviemov.

Maša za mrtve ima v svojem sestavu nekatere dele iz mašnega ordinarija – nespremenljivega dela maše –, ki so primerne za vsebino črne maše: Kyrie, Sanctus, Benedictus in Agnus Dei; Gloria in Credo sta zaradi nekaterih delov, ki naj bi izražali veselje, izpuščeni. Uveljavljen sestav rekviema ima devet delov: 1. Introitus (»Requiem aeternam«); 2. Kyrie; 3. Graduale (»Requiem aeternam«); 4. Tractus (»Absolve Domine«); 5. Sequentia (»Dies irae«); 6. Offertorium (»Domine Jesu Christe«); 7. Sanctus/Benedictus; 8. Agnus Dei (dona eis requiem /sempiternam/); 9. Communio (Lux aeterna«). Ob slovesnih priložnostih sledi še rezponzorij (»Libera me Domine«), ki pa ni sestavni del maše za mrtve. Nespremenljivemu delu mašnega besedila je torej dodanih pet spremenljivih delov (proprij): introitus (vstopni spev), graduale (/med/ berilni spev, stopniški spev), tractus (vrstica), sequentia (pesem slednica), offertorium

(darovanjski spev) in communio (obhajilni spev). Razdelitev črne maše na devet delov je dobila svojo potrditev po tridentinskem koncilu (1545–1563) oziroma po Missalu (Quo primum 1570) papeža Pija V. Pred tem je bil v uporabi gradual »Si ambulem in medio umbrae mortis« – Tudi če bi hodil v temni dolini – Psalm XXII (23), 4 in vrstica – tractus »Sicut cervus desiderat ad fontes aquarum« – Kakor jelen hrepeni po potokih voda – Psalm XLI (42), 2–4, namesto sedanjih, graduala, Requiem aeternam in vrstice, Absolve Domine. Tudi sekvenca »Dies irae« je izredno počasi prodirala; celo v Italiji, kjer je pravzaprav nastala (Tomaso di Celano v XIII. stoletju). Obenem je sekvenca-pesem slednica tudi zadnji člen, ki je bil dodan k celoviti sestavi rekviema. Zaradi izredno dolgega teksta (dvajset verzov) bistveno odstopa od drugih delov, po drugi strani pa vsebuje toliko dramatičnega naboja, da so jo pozneje skladatelji uglasbili tudi samostojno². Po 2. vaticanskem koncilu se je pogrebni obred deloma spremenil in s tem tudi zgoraj navedena klasična zgradba rekviema. Bistvene spremembe so npr. vstavitev aleluje po gradualu, izločitev sekvence in ponovno dovoljena uporaba graduala »Si ambulem« in trakta »Sicut cervus«.

Rekvjem od 17. stoletja. Pred tridentinskim koncilom je bila zgradba rekviema od kraja do kraja različna – to velja tako za napev gregorijanskega korala kakor tudi za večglasne skladbe. Najstarejšo uglasbitev črne maše najdemo seveda v napevih gregorijanskega korala, ki so nastali v večini do VII. stoletja in torej spadajo med najstarejše in obenem najinventivnejše napeve celotnega liturgičnega repertoarja. Ščasoma pa so skladatelji začeli pisati maše za mrtve v polifoni obliki in iz konca 15. stoletja imamo ohranjenih nekaj uglasbitev posameznih delov rekviema, npr. rokopis Pañciatichi 27 iz Nacionalne knjižnice v Firencah.

Skladatelj najstarejše uglasbitve maše za rajne v polifoni obliki naj bi bil Guillaume Dufay (c. 1400–1474), ki v svoji oporoki naroča, naj »dvanajst ali več primernih mož ... na dan po mojem pogre-

članki

bu poje mojo mašo za mrtve...³. Delo je izgubljeno. Najstarejši rekviem pa je Missa pro defunctis Johannesa Ockeghe-ma (c. 1420–1495), ohranjen v zbirki Chigi, C. VIII, 234 v Vatikanski knjižnici. Ockeghem ga je napisal okrog leta 1470 in obsega le introit, Kyrie, gradual (Si ambulem), trakt (Sicut cervus) in ofertorij. Korral je v njem uporabljen na več načinov – npr. vse kombinacije duetov bazičnega štiriglasnega stavka – zmeraj pa najvišji glas parafrizira koralni motiv. Glavni deli skladbe so razbiti na posamezne stavke, ki z različno glasovno zasedenostjo zagotavljajo pestrost. Pierre de la Rue (c. 1477–1518) je napisal Requiem, ki je znan po nenavadno nizko pisanih glasovih (od dva do pet glasni stavek). Tako najnižji glas večkrat zaporedoma dosega veliki B; moderna izdaja tega rekviema zato vse glasove transponira kvarto višje⁴. Drugače pa je delo zanimivo zaradi različnosti glasovnih sestavov in imitacijskih postopov. Ockeghemov in de la Ruev Requiem spadata med rekvieme tako imenovane nerimske uglasbitve črnih maš. Od rimskega načina slednjo razlikujemo po rabi graduala »Si ambulem« in trakta »Sicut cervus«. Največkrat manjka tudi sekvence, spremenjeni so nekateri verzi v ofertorij in občutiti je navezanost na angleški Sarumski obred⁵. Nerimski način uglasbitev se je poleg redkih izjem uveljavil predvsem v francoskih in nizozemskih tiskih ter rokopisih, medtem ko so rimsko zgradbo rekviema uporabljali italijanski mojstri in drugi skladatelji italijanskega vplivnega področja⁶.

Tradicijo rimskega rekviema začenja Antoine Brumel (c. 1483–1520), ki je prvi polifono uglasbil tudi sekvenco »Dies irae« – edini pred tridentinskim koncilom. Izognil se je monotoniji zaradi dolgega besedila z uporabo alternacijskega načina uglasbitve (lihe verze je polifono obdelal, sode pa naj bi peli po koralnem napjevu). Brumel ni obdelal niti graduala niti trakta – nasploh se zdi, da noben skladatelj do 17. stoletja ni obdelal vseh tekstov, ki jih je predpisal tridentinski koncil. Druga dela, napisana po rimskem vzorcu, so napisali še G. F. Anerio, G. M. Asola (polifono alterirano je uglasbil sekvenco – v razliko prej omenjeni Brumelovi uglasbitvi je obdelal sode verze), O. di Lasso (5-glasni, 1589), C. de Morales, G. P. da Palestrina, T. L. de Victoria (od

dveh uglasbitev je zelo znan drugi, izdan leta 1605) in drugi.

Nerimski način uglasbitve maš za rajne pa so med drugimi uporabljali še J. Prioris, C. non Papa, Ph. de Monte in O. di Lasso (4-glasni, 1577).

Okoli 50 polifonih rekviemov se je ohranilo od Ockeghemovega pa do drugega Victorijevega, ki sklepa razvoj maše za rajne do začetka 17. stoletja. Značilno za skoraj vse uglasbitve je naslanjanje na koral, nepopolna shema celotne maše, popolno izogibanje parodijskih postopkov (sicer značilnost uglasbitev takratnega mašnega ordinarija), razmeroma skromno uporablanje imitacij itd. Prav tako je značilno, da se skladatelji niso radi lotevali uglasbitev rekviema, saj je redko kateri poleg obilice uglasbitev mašnega ordinarija (Giovanni Pierluigi da Palestrina je uglasbil celo 105 maš /52 parodnih/, pa samo en, zelo nepopoln Requiem) uglasbil dva oz. več rekviemov.

Rekviem v 17. stoletju. Značilno za renesančni rekviem je bilo tudi razmeroma počasno vraščanje novih glasbenie. Z nastopom elementov baročnega koncertanega stila, uporabo continua (ojačanega in pozneje »oštevilenega« basa), uvajanjem instrumentalnih vložkov, nastopom večzborne tehnike se je vez z gregorijanskim koralom začela rahljati. Iz 17. stoletja se nam je ohranilo več sto uglasbitev črne maše v tiskanih izdajah in v rokopisih (važne so samostanske zbirke npr. v Klosterneuburgu, Kremsmünstru in drugod). Značilnosti starega stila 16. stoletja pa so se kljub novostim občutile še celo prvo polovico 17. stoletja – omejena raba instrumentov (poleg continua), resni slog renesančne polifonije itd.

Prvič so se samostojni instrumentalni vložki pojavili v rekviemu, ki je bil izvajen na pogrebni slovesnosti za toskanskim vélikim vojvodo Cosimom II (de' Medici) 21. maja 1621. To črno mašo so skupaj napisali C. Monteverdi, G. B. Grillo in F. Usper. Mašo je uvedla instrumentalna simfonija, poleg sekvence pa je imela tudi »De profundis«. Vsebovala je vse novosti tistega obdobja, tako koncertantne dele kot instrumentalne medigre. Dela, pisana v novem duhu, so napisali še H. I. F. Biber, J. K. Kerll in C. Strauss – za vse te uglasbitve je značilen koncertantni stil za velike zborovske skupine, poudarjena instrumentalna spremljava in odklon od koral.

članki

Nekateri ustvarjalci pa se niso mogli otre-
sti prej prevladujočega vpliva gregorijan-
skega korala in so v svojih uglasbitvah še
vedno uporabljali koralne teme. Nekje na
sredi med obema skrajnostima (koral in
novi stil) je npr. uglasbitev francoskega
skladatelja Jeana-Baptista Lullyja
(1632–1687). V sekvenci »Dies irae« upo-
rablja koralne teme, a se močno nagiba k
deformiranju le-teh. Pomembni skladate-
lji maše za rajne v 17. stoletju so bili še
Aichinger, P. A. Cavalli, P. A. Fiocco, A.
Scarlatti in Viadana.

Rekvjem v 18. stoletju. Značilno za
razvoj rekviema v 18. stoletju je razširje-
nje komponirane snovi skozi vse več po-
navljanj teksta, uporaba fuge oz. imitaci-
jske tehnike (še posebej v ofertoriju na be-
sede »Quam olim Abrahae promisisti«)⁷,
ločene uglasbitve sekvence in responzorija
»Libera me«, vnašanje glasbenih novo-
sti s področja svetne glasbe in drugo.

Requiem v g-molu je napisal Georg
von Reutter (1708–1772), ravnatelj glasbe
v stolnici sv. Štefana na Dunaju. Delo na-
daljuje koncertno tradicijo z instrumen-
talno virtuoznostjo ob siceršnji zborovski
homofoniji. Tudi Francesco Durante
(1684–1755) v svojo uglasbitev vključuje
koncertatno rabo zborov, včasih med se-
boj, včasih v kombinaciji z orkestrom.
Nicolo Jommelli (1714–1774) v svojem
Requiemu iz leta 1756 uglasbi celo se-
kvenco v veliki štiridelni obliki. Značilna
za to delo je velika virtuoznost solističnih
partij (npr. altovski solo na besede »Mors
stupebit«) v rabi trilčkov in drugih orna-
mentov. Giuseppe G. B. Bonno
(1710–1788) v Requiemu v c-molu upo-
rablja trombone, ki prispevajo k nenava-
dno dinamični otvoritvi sekvence (pozne-
je tudi Cherubini in Berlioz). V drugih
stavkih pa skladatelj orkester spusti na
raven orkestralne podpore glasovom. Re-
quiem v Es-duru je bolj znano delo istega
skladatelja ter vsebuje eno najdaljših
uglasbitev sekvence v 18. stoletju. Re-
quiem širših razsežnosti je izdal leta 1760
tudi Francois-Joseph Gossec
(1734–1829). Prvič se, čeprav še v obdobju
klasike, pojavijo romantični učinki v
dramatičnih mestih. Mlajši brat Josepha
Haydna Johann Haydn (1737–1806) je
ustvaril tudi Requiem v c-molu (1771), ki
ima z dvajset let pozneje napisanim Mo-
zartovim veliko izredno podobnih prij-
mov. Ta Requiem je bil izvajan tudi na

pogrebu J. Haydna. O Requiemu (1791,
KV 626) W. A. Mozarta (1756–1791) je
bilo že veliko povedanega. Nedokončano
delo naj bi najprej dovršil Joseph Eybler
(tudi sam skladatelj rekviemov), ki pa je
delo zaradi zahtevnosti odklonil. Mozar-
tov učenec F. X. Süssmayr je nato dokon-
čal stvaritev s tem, da je po Mozartovih
skicah obdelal Sanctus, Benedictus, Ag-
nus Dei in Lux aeterna. Ker pa je Süs-
smayr v svoji obdelavi »zagrešil« mnogo
napak, ki niso lastne pristnemu Mozarto-
vemu slogu, je Requiem v zadnjem času
na novo instrumentiral nemški skladatelj
in muzikolog Franz Beyer. V njegovi pri-
redbi smo Mozartov Requiem imeli pri-
ložnost slišati tudi pri nas (vse prejšnje
izvedbe so bile v Süs-smayrjevi instrumen-
taciji). Društvo Consortium musicum ga
je izvedlo 7. decembra 1986 v dvorani
Slovenske filharmonije ob 195. obletnici
skladateljeve smrti.

Ostali skladatelji maše za rajne v 18.
stoletju so J. G. Albrechtsberger, A. Cam-
pra, J. E. Eberlin, J. J. Fux, B. Galluppi,
J. Gilles in G. Pergolesi.

Rekvjem v 19. stoletju. V 19. stoletju
se pojavi zaradi sekularizacije, pospešene
koncertne dejavnosti, spremenjene vloge
Cerkve in drugih vzrokov povsem drugač-
no komponiranje rekviema. Literatura⁸
loči štiri poglobitve usmeritve rekviema:
1. Dela, ki so pisana v prvi vrsti za cer-
kveno uporabo, 2. skladbe, pisane za slo-
vesne priložnosti tako za cerkveni kot
koncertni prostor, 3. čiste koncertne stva-
ritve in 4. dela, ki samo še po svojem zna-
čaju, ne pa tudi po svoji zgradbi spomi-
njajo na rekviem.

Za nas so najbolj zanimive skladbe iz
prve skupine, za katero je značilna zadr-
žana uporaba glasbeno-izraznih sredstev.
Sicer pa tudi ta dela vsebinsko niso po-
polna. Tako je npr. Anton Bruckner
(1824–1896) napisal Requiem v d-molu
(1845), h kateremu ni dodal ne graduala
ne vrstice. Sekvenco je obravnaval enotno
– z eno samo spremembo tempa in njeno
vrnitvijo nazaj v prvotni tempo. Ofertorij
pa je kljub neprimerno krajšemu besedilu
razdelil kar na tri stavke. Tudi Requiem
za moški zbor v d-molu (1867–71), Fran-
za Liszta (1811–1886) ni tekstualno po-
poln. Sicer pa je to komtemplatívna in za-
držana skladba, če jo primerjamo z drugi-
mi Lisztovimi dramatičnimi deli⁹. Char-
les Gounod (1818–1893) je skomponiral

članki

Messe breve pour les morts v F-duru (1872–3), a skladba ne presega povprečja podobnih del. K liturgično primernim stvaritvam lahko štejemo še Requiem (op. 54, 1878) prav tako francoskega skladatelja Camilla Saint-Saensa (1835–1921). Liturgiji namenjena rekviema pa sta napisala med drugimi še J. K. Aiblinger in J. Rheinberger.

Drugi tip rekviema je zahteval velike zborovske in instrumentalne moči, saj je bil namenjen slovesnostim v cerkvi in v koncertni dvorani. Nekatera dela te skupine veljajo za najvrednejše stvaritve maš za rajne nasploh. Luigi Cherubini (1760–1842) je napisal dva rekviema, od katerih je eden za moški zbor (Requiem v d-molu, 1836). To delo naj bi nastalo zaradi odklonilnega stališča cerkvenega hierarha do njegovega Requiema v c-molu za mešani zbor. Pariškega nadškofa je namreč motil »bataljon dam«, ki naj bi zasedle kor cerkve sv. Roka ob izvedbi Requiema v c-molu v spomin prijatelju Boieldiea. Cherubini se je zbal, da ob njegovem grobu ne bi peli njegovega dela in se je zato lotil rekviema za moški zbor. Requiem v c-molu za mešani zbor (1816) pa je Cherubinijevo najboljšo cerkveno delo. Beethoven je izjavil, da bi mu bilo vzor za komponiranje rekviema prav to Cherubinijevo delo in dodal, da je ta skladba popolnejša od Mozartove mojstrovine. Delo odstopa od ustaljene prakse in uporablja samo zbor z orkestrom (brez solistov). Sekvenca, ki se začne s pretresljivim udarcem na kitajski gong, je obravnavana kot enoten stavek. Tudi Hector Berlioz (1803–1869) je v svoji Messe des morts (1837, op. 5) sekvenco uporabil za prikaz trenutka poslednje sodbe. V »Tuba mirum« je velikemu orkestru dodal osem parov pavk in štiri dodatne trobilne skupine, postavljene na štiri vogale orkestra in zbora. Pa ni ves Requiem napisan tako velikopotežno: »Quid sum miser« in »Quaerens me« (sedmi in deseti verz sekvence) tvorita glasbeno zadržano oazo sredi razburkanega morja zvokov sosednjih stavkov. Messa da Requiem (1874), ki jo je napisal Giuseppe Verdi (1813–1901) ob smrti italijanskega pesnika Manzoni, je delo, ki uvaja operne prijeme – prav tako kot Berlioz – in vokalno-instrumentalne moči, ki presegajo zasedbe njunih oper. Čeprav sta bili obe deli izvajani ob pogrebnih slovesnostih, jih je iz

cerkvene rabe »izločil« Motu proprio (1903) Pija X. in jih s tem namenil koncertnim izvajanjem. Gabriel Fauré (1845–1924) je prispeval najbolj pogosto izvajani rekviem poznega 19. stoletja (op. 48, 1887–8). Nepopolni zgradbi je dodal še stavek »In Paradisum« iz pogrebne obrednika. Delo slovi po preprostosti in skladateljevi zadržanosti v vokalnih in orkestralnih zahtevah – čeprav poznamo tudi orkestracijo za veliki orkester.

Rekviemi, namenjeni izvajanju v koncertnih dvorinah, so zelo redki. Antonin Dvořák (1841–1904) je ustvaril svoj Requiem (op. 89, 1890) za koncert na Festivalu zborov v Birminghamu. Ta skladba doseže svoj vrh v dodelanih fugah ofertorija – »Quam olim Abrahae« in obhajilnega speva – »Cum sanctis tuis in aeternum«, kateremu doda še občuten sklep.

V četrto skupino del, ki pa samo še po karakternih značilnostih pripadajo obravnavani temi¹⁰, pa lahko štejemo »Ein deutsches Requiem« (op. 45, 1867)¹¹, ki ga je na besedila, vzeta iz Svetega pisma (luteranska izdaja), uglasbil Johannes Brahms (1833–1897). Rekviem ima sedem stavkov (zadnji in prvi sta si tematično podobna), ki jih vseskozi preveva zaupanje v božjo dobroto in usmiljenje. Tudi Robert Schumann (1810–1856) je napisal delo te skupine – Requiem für Mignon (op. 98b) na Goethejevo besedilo¹².

Rekviem v 20. stoletju. Vpliv cecilijanskega gibanja iz druge polovice 19. stoletja se je nadaljeval še v 20. stoletje. Produkt tega poenostavljanja, očiščenja, reformiranja itd. cerkvene glasbe je skoraj nepreštevna množica maš za rajne, ki so jih izdajale druga za drugo regionalne in uveljavljene založniške hiše od Evrope do Amerike. Cecilijanizem stoji torej nasproti v ostrem kontrastu dramatičnosti in moči rekviemov Cherubinija, Berlioz, Verdija in njihovih naslednikov. Poleg omenjenih »cecilijanskih« rekviemov pa v našem stoletju, glede na bogato preteklost, ni veliko del, ki bi pritegnili našo pozornost. Za nas je zanimiv Requiem (1947) na liturgično besedilo, ki ga je napisal Maurice Duruflé (1902–1986). To delo lahko primerjamo s Fauréjevim podobnostih v zadržanem slogu, liričnosti, splošnem glasbenem slogu in priljubljenosti. György Ligeti (1923–) je s svojim Requiemom (1963–5) za sopran in mezzosopran solo, dva zbora in orkester dvig-

nil veliko prahu ob prvi izvedbi v Stock-
 holmu marca 1965. Skladba ima štiri
 stavke: Introitus, Kyrie (pedelna fuga),
 Dies irae in Lacrimosa. Tudi Benjamin
 Briten (1913–1976) je v svojem War Re-
 quiem (1962) uporabil latinske tekste, a
 jih je kombiniral s teksti W. Owna. H.
 Eisler (Requiem: Lenin, 1936, 37), J.
 Fould (A World Requiem), P. Hindemith
 (Als Flieger mit jüngst im Garten blüht,
 1946 na tekste W. Withmana), W. Luto-
 stawski (samo Requiem aeternam in La-
 crimosa), G. Malipiero (Missa pro mor-
 tuis), K. Penderecki (Dies irae, 1967 in
 Agnus Dei, 1984), J. Rutter (Requiem), I.
 Stravinsky (Requiem canticles), H. Suter-
 meister (Missa da Requiem), J. Taverner
 (Celtic Requiem, 1972), A. L. Webber
 (Requiem, 1984) in B. A. Zimmermann
 (Requiem für einen jungen Dichter,
 1967–69) pa so ostali pomembnejši skla-
 datelji našega stoletja.
 Okoli 1600 rekvievov lahko registri-
 ramo od Ockegehema pa do sredine se-
 demdesetih let tega stoletja: do leta 1620
 (renesansa), 70 del; 1620–1750 (barok),
 325; 1750–1825 (klasična), 250;
 1825–1910 (romantika), 620; od 1910 do
 1975 (moderni tokovi), 335.¹³
Rekviev v Sloveňi. Značilno za naš
 rekviev je, da so naše za rajne nastajale v
 prostoru, ki je bil namenjen lahko registri-
 ramu od Ockegehema pa do sredine se-
 demdesetih let tega stoletja: do leta 1620
 (renesansa), 70 del; 1620–1750 (barok),
 325; 1750–1825 (klasična), 250;
 1825–1910 (romantika), 620; od 1910 do
 1975 (moderni tokovi), 335.¹³

(1837–1926) – Missa pro defunctis
 vazenjske skladatelj je spadajo še Anton Fo-
 erster (1837–1926) – Missa pro defunctis
 delom Requiem v F-duru (1787)¹⁸. Med
 kviera Julije Bajamonti (1744–1800) z
 Pri Hrvatih naj bi bil prvi skladatelj re-
 kviera) Gašpar Mašek (1794–1873)¹⁷.
 21 mašah ni uspelo napisati niti enega re-
 npr. A. Ivančicu ob do sedaj registriranih
 mašo za rajne (če verjamemo dejstvu, da
 Zdi se, da je prvi, ki je pri nas napisal
 pelje pri mašah za rajne.
 treh nadaljevanjih postrednje navodila za
 npr. J. Gnjezda v zelo tehnem članku¹⁶ v
 tematiko rekviera, je kar nekaj. Tako
 Tudi člankov oz. dopisov, ki obravnavajo
 Hochreiterja, Kimovca in Laharnarja.
 Fajglja, Foersterja, Hladnika (2 deli),
 pa najdemo sedem objavljenih skladb
 objavljene v CG v razdobju 1878–1945,
 avtorjev. V Seznamu skladb¹⁵, ki so bile
 slovenskih naslovov in 9 naslovov tujih
 Cerkevne glasbeniku, nam kaže 24
 znam ocen¹⁴ skladb, ki so bile ocenjene v
 imamo nekaj del, ki so vredna zapisa. Se-
 zelo omejenih razmerah, a kljub temu
 prostor je, da so naše za rajne nastajale v
 Bärenreiter v Kasslu²⁰.
 Pri nas so komponirali še A. Grum, P.
 A. Hribar, J. Kokošar, E. Komel, J. La-
 harnar, L. Mav, F. Miglič, V. Vodopivec
 in M. Vurnik.
Vito Primozic
¹ Gospod, daj jim večni pokoj in večna luč
 naj jim sveti.
² Samostojno so sekvenco »Dies irae«
 uglasbili npr. Marc-Antoine Charpentier (2
 krat) Antonio Lotti, J. C. Bach in drugi. Pri-
 m. J. de Clerck, Le Dies irae independent, du
 XVIIe au XVIIIe siècle, v: Music (1980) 108–26.
³ S. Sadie (ur.), The New Grove Dictionary
 of Music and Musicians XV, London 1980,
 751.
⁴ Pri m. F. Blume (ur.), Das Chorwerk 11,
 Wolfenbüttel 1929.
⁵ Sarum – latinska okrajšava za Salisburj.
 Sarumski obred je liturgična praksa oz. »lokal-
 na srednjeveška prikrjoitev rimskega obreda
 svetnega (tj. ne-meniškega) kaptilja katedralne
 cerkve v Salisburju«, Anglija. Prim. S. Sadie
 (ur.), n. d. XVI, 512.
⁶ A. Seay, Requiem, v: Die Musik in
 Geschichte und Gegenwart, Kassel 1985,
 101–103.
⁷ Tradicija, da so skladatelji uporabljali
 tehniko fuge v tem delu rekviera, se je obdrža-

Petje v Sodražici nekdaj in danes

Ta zapis je nastal na pobudo urednika, ki je predlagal, naj za CG napišem kratko zgodovino cerkvene glasbe v Sodražici in opišem tudi današnje razmere.

Župnija Sodražica spada v ribniško dekanijo. Na območju župnije živi danes 2000 prebivalcev. Do leta 1733 je bila podružnica prazupnije Ribnica. To leto je postala vikariat – dobila je dva svoja duhovnika, ki sta skrbela za 2400 vernikov. Samostojna župnija je postala leta 1862. Prva cerkev je bila zgrajena leta 1745 na mestu, kjer je prej stala kapela sv. Nikolaja s pokopališčem.¹

Najstarejši znani zapisi o cerkveni glasbi v Sodražici so v zvezi z orglami. V obdobju 1758–1761 je znameniti orglar Francišek Ksaver Križman v Ribnici delal nove orgle za župnijsko cerkev. Pred Križmanovimi so bile v župnijski cerkvi

majhne orgle, ki jih je ta orglar odstranil. »V omenjeni dobi ni postavil samo novih orgel za župno cerkev, ampak je delal tudi za dve podružnici: za Sodražico in Novo Štifo. Ko naddiakon Bajec našteva, kaj vse je v teh letih za cerkev nabavil, kakor je omenjeno zgoraj, navaja, da je v Sodražici in pri Novi Štifi orgle na novo postavil. Na to, da bi bil Bajec naročil popolnoma nove orgle tudi za podružnici, pač ni misliti, ker izrečno pravi, da so bile le »nanovo postavljene« (noviter collocata), medtem ko o orglah župne cerkve izrečno piše, da so bile »nove«². Vikarija Sodražica je tako dobrih petnajst let po tem, ko so zgradili prvo cerkev, imela tudi orgle. Možno je, da tiste, ki jih je Križman odstranil iz ribniške cerkve.

Pevska kultura se je v Sodražici zelo dvignila proti koncu 19. stoletja, ko je tu služboval organist Josip Cimerman. Leta 1887 je prišel iz Št. Lamberta in v Sodražici ostal dvanajst let, do leta 1899. Bil je spreten pevovodja. »V pevskem društvu Glas, ki ga je ustanovil, je zbral okrog 50 fantov in mož ter jih vežbal v cerkvenem in svetnem petju. Imel je tudi pevski oktet. Nekoliko je tudi skladal«³.

O svojem delu je zapisal: »Povsod sem gledal, da se je pelo in igralo v cerkvenem duhu, kolikor mi je bilo največmogoče. Tudi z latinskimi mašami sem nastopal, kolikor so dopuščale razmere; kjer o cecilijanskem petju v teh krajih ni bilo do tedaj še nič znanega, sem zaradi celega teksta Gloria in Credo naletel na hude odpore bodisi od strani pevcev in od faranov in od drugod, tako da smo morali od kraj posebno Credo krajšati, kar seveda ni bilo po cerkvenih predpisih. Počasi pa smo tudi to premagali in peli vse, kakor zahteva sv. cerkev«⁴. Cimermanu je pri delu veliko pomagal takratni sodraški kaplan Lovro Tič, ki je bil tudi sam navdušen pevec in glasbenik⁵. Leta 1898 je poslal dopis za CG. V njem poroča o petju pri mašah: »Pri tihih sv. mašah, pri blagoslovu in drugih opravilih pojo se pesmi iz najboljših slovenskih zbirk, kakor iz: Cecilije, Slava Bogu, Cerkevne Glasbenika, iz Foersterjeve »Cantica sacra«, iz Hladnikovih in Riharjevih zbirk, katere nam posebno ob praznikih in go-

la skoraj 200 let. Najznačilnejša primera te uporabe najdemo pri Mozartu in Berliozu.

⁸ A. Seay, n. d. 101–106; S. Sadie (ur.), n. d. XV; E. A. Wienandt, Choral Music of the Church, New York 1965.

⁹ Prim. V. Primožič, Franz Liszt, v: CG 79 (1986) 99.

¹⁰ To skupino naj bi začel že Josquin des Prez (c. 1440–1521) z delom v spomin Okeghemu. Na besedilo Jeana Molineta je uglasbil La Déploration sur la mort de Johan Okeghem.

¹¹ Rako imenovane »nemške rekvieme« so napisali še drugi skladatelji, npr. Schütz, Praetorius, Michael-Haydn, Schubert in Reger.

¹² V zadnjih letih svojega življenja pa je Schumann uglasbil tudi katoliško besedilo v Requiemu iz leta 1852 (op. 148).

¹³ Prim. S. Sadie (ur.), n. d. 754.

¹⁴ Prim. E. Škulj (ur.), Seznam ocen, v: Bibliografsko kazalo Cerkevne glasbenika (1878–1945), Ljubljana 1978, 52–74.

¹⁵ Prim. E. Škulj (ur.) n. d. 76.

¹⁶ Prim. J. Gnjazda, Petje pri sv. maši za rajne, v: CG 6 (1883) 74.

¹⁷ Prim. S. Trobina, Slovenski cerkveni skladatelji, Maribor 1972, 89.

¹⁸ Prim. L. Županović, Stolječa hrvatske glasbe, Zagreb 1980, 94.

¹⁹ Prim. M. Potočnik, Ignacij Hladnik (2), v: CG 75 (1982) 65–68.

²⁰ Prim. M. Stibilj, Slownisches Requiem, v: Bärenreiter-Katalog I – Geistliche Chormusik (BA 6028), Kasse 1983, 55.

članki

dovih ponujajo obilo tvarine. Pri prvi sv. maši poje že temeljito izvežbani mešani zbor, ob desetih pa se mogočno razlegajo vbrani glasovi moškega zbora tukajšnjega pevskega društva Glas⁶. Navaja tudi maše, ki so jih takrat peli. Mešani zbor je pel Foersterjevo Missa s. Caeciliae, Angelikovo Tota pulchra es Maria, Hladnikovo Slovesna maša v čast presv. Trojici in Schweitzerjevi Schutzensel- in Kind-Jesumesse. Boegnerjevo Misso angelico in Schweitzerjevo mašo v C je pel moški zbor.

Leta 1903 je postal župnijski upravitelj v Sodražici Francišek Traven. Ko je v župnijski kroniki opisoval cerkev in župnišče, je o orglah zapisal: »Orgle so stare. Na manualu stoji pritrjen napis: Johan Mandlin Orgelbauer in Treffen. Ali jih je ta mož postavil ali samo popravil, se iz napisa ne more raztolmačiti.« Med prvo vojno so tem orglam pobrali kositrne piščali in namesto orgel so za spremljavo petja uporabljali harmonij. Traven v kroniki tudi omenja, da na organiste ni mogel preveč računati, zato je vzel petje v svoje roke. V pevskem društvu Glas je prišlo do nesoglasij in nekateri so odpovedali sodelovanje. Med prvo vojno ni bilo organistov in tudi ne zbora. Rudolf Košir, pevec, ki je bil zvest sodraškemu koru od otroških let, se spominja, da je pel takrat na koru le dobro izvežban mešani kvartet. Po vojni je župnik Traven organiziral mlajše pevce in zbor je takrat štel približno 30 pevcev. Zbor je do leta 1925, ko je bil posvečen v duhovnika, poučeval in oskrboval z notami tudi Mirko Bartol iz Hoste. Župnik Traven, ki je v letih po vojni močno povečal sodraško cerkev, je začel zbirati tudi denar za nove orgle. Te zamisli pa ni mogel uresničiti, ker ga je leta 1933 prehitela smrt. Približno 20 let, v čas med obema vojnama, je v Sodražici kot organist služboval domačin France Urh. Med drugo svetovno vojno je njegovo cerkveno službo prevzel Gregor Adamič, brat skladatelja Karla Adamiča.

Med ljudmi in posebno med pevci je bila velika želja, da bi dobili nove orgle. Leta 1955 je postal župnijski upravitelj dr. Stanislav Lenič in že naslednje leto so na koru stale nove orgle. Ob tem je v župnijsko kroniko zapisal: »Podrli smo staro orgelsko omaro. V njej smo našli zapis, da je obstoječe orgle popravil in za pet registrov povečal »Johan Mandlin Orgel-

bauer in Treffen« leta 18... Torej so prvotne orgle imele 11 registrov, ker so jih Mandlinove imele 16.« Kdaj je Mandlin opravil to delo, natančno ni mogoče ugotoviti. Ta orglar je delal v drugi polovici 19. stoletja (op. p.). Kor je bil za nove orgle premajhen in so ga povečali. Orgle je izdelal Andrej Benda iz Mengša in imajo 29 pojočih registrov. Za blagoslovitev teh orgel je dr. Lenič napisal priložnostno besedilo Pozdravljene, ve orgle nove. To besedilo je uglasbilo več slovenskih cerkvenih skladateljev (Kimovec, Arh, Trošt). Troštova uglasbitev je v CZP, v zvezku Priložnostne pesmi.

Z novimi orglami je Sodražica dobila tudi novega organista. To službo je prevzel Stanko Jeltnikar. Tudi on se je oglašil v CG in omenja, da se je petje po tem, ko je Sodražica dobila nove orgle, precej okrepilo. Pohvali tudi župnika Grojzdka, naslednika dr. Leniča, ki je tudi vneto deloval z željo po lepšem petju pri mešah. O zborih in ljudskem petju pravi: »Imamo mešani in moški zbor (zadnji poje vsako prvo nedeljo v mesecu). Mladinski in otroški zbor sta tudi precej številna. Veliko smisla za cerkveno petje imata sedanjí župnik in kaplan in to je za naše delo zelo pomembno. Poživiti nameravam še ljudsko petje. Če poje vsa cerkev, je to res posebno doživetje«⁷.

Do leta 1974, ko je izgubil življenje v prometni nesreči, je iz Dobrepolja v Sodražico rad prihajal Rafko Fabiani. Pevci se spominjajo, kako je vodil sodraški zbor ob novih mašah in drugih večjih slovesnostih. Kot kaplan pa je služboval v Sodražici že v času od leta 1935 do leta 1939. Po nenapovedanem odhodu organista Jeltnikarja sem leta 1979 prevzel skrb za cerkveno glasbo v Sodražici. Starejšim pevcem, ki so takrat peli na koru, so se pridružili tudi mlajši, nekaj pevcev pa je bilo ob tem tako nezadovoljnih, da so kor zapustili. Nekaj let je trajalo, da so se razmere uredile in se je izoblikoval župnijski zbor, ki danes poje v Sodražici. Zbor sestavlja 20 v večini mladih pevcev. Starejši pevci so pomrli, nekateri pa so zbor zapustili zaradi onemoglosti. Zbor vedno vadi enkrat na teden, po potrebi pa organiziramo še dodatne pevske vaje, za katere se sproti dogovorimo. Zbor tako kot mnoge druge danes najbolj pesti pomanjkanje tenorjev. Skladbe, ki jih pojemo, zajemamo iz notnega arhiva, predvsem pa uporab-

članki

ljamo zborovske pesmarice, ki jih je izdal Cerkevni glasbenik. Kor je danes z notami dobro založen. Stari notni arhiv smo uredili, tekoče pa spremljamo tudi vse nove izdaje not. Predlogi za nabavo muzikalij so pri župniku vedno lepo sprejeti. Pogosto sam sprašuje, če je potrebno nabaviti kaj novega. Tako so danes na koru vse notne izdaje Knjižnice cerkvenega glasbenika, večji del za ves zbor. Cerkevna zborovska pesmarica je kompletna v petindvajsetih izvodih. Repertoar zbora se nenehno veča in spreminja. Zbor redno poje vsako nedeljo pri župnijski maši ob 7. uri in ob praznikih.

O božiču redno pojemo Mavovo Slovensko pastoralno mašo, o veliki noči pa Tomčevo Surrexit Dominus. Za večje slovesnosti smo se naučili Sattnerjevo Seraphico. Pojemo še naslednje maše z liturgičnimi besedili: M. Tomc, Maša v čast sv. Jožefu, Maša v čast sv. Cirilu in Metodu; J. Trošt, Deveta maša; A. Foerster, Missa in honorem s. Caeciliae. Ob navadnih nedeljah pojemo tudi maše z neliturgičnim tekstom (parafraze): A. Jobst, Bog na svoj se rod ozri; M. Tomc, Dijaška maša, Stopil bom k oltarju.

Na cvetno nedeljo redno pojemo tudi ustrezen Tomčev pasijon. Za spremljavo petja imamo danes na voljo poleg Bendorjih še Fallerjeve orgle iz leta 1699, ki smo jih lansko leto temeljito obnovili in postavili na korno ograjo⁸. Kljub vsem tem možnostim za spremljavo petja zbor danes veliko število skladb poje a capella. Vzrok za tak način izvajanja skladb je na eni strani v večji vrednosti, ki jo ima čisto vokalno petje, na drugi strani to narekujejo čisto praktični razlogi. Pred pevci sem v zadregi, če s slabim igranjem pokvarim pesem, v katero smo vsi skupaj vložili veliko truda. Pri spremljanju zbora se držim načela, rajši nič kot nekaj približno.

Pri izvajanju brez spremljave je odgovornost pevcev večja, tudi čut za poslušanje se jim tako bolj izostruje. Spominjam se, da so bile korepeticije v začetku zelo površne in vsi skupaj smo komaj čakali, da bi slišali, kako skladba zveni skupaj. Potem, ko seveda ni šlo najboljšje, so me včasih tudi pevci potolažili, da bo z orglami pač boljše. Izvajanje tudi brez spremljave je veliko pripomoglo k temu, da se pomena natančnega posameznega učenja zavedajo tudi pevci. Problemi vokalne tehnike stopajo pred zbor in zborovodjo v

drugačni luči, če ni petje vedno »zakrito« z orglami. A capella pojemo tiste pesmi, ki so za to primerne in seveda ob primernem času. Za večje slovesnosti si vedno skušamo preskrbeti tudi organista.

Leta 1986 je glasovno zaokrožena skupina mladih pevcev, ki pojejo v župnijskem zboru, začela z načrtnim samostojnim delom. Skupina nosi ime po skladatelju in organistu Karlu Adamiču. Mladi pevci smo letos v župnijski cerkvi pripravili koncert v počastitev 400-letnice Trubarjeve smrti in 100-letnice rojstva Karla Adamiča. Gostovala je organistka Angela Tomanič.

Pri drugi nedeljski maši ob 10. uri je ljudsko petje. Ljudsko petje vodi skupina deklic, ki se zberejo na vaji eno uro pred mašo. Za vsako nedeljo se naučimo primeren psalm na koralne napeve ali po CLP. Iz CLP pojemo Troštovo, Premrlovo in Ščekovo mašo. Ljudstvo si posamezne dele maše počasi privzema. Mlade pevke pred mašo pripravijo na vidnem mestu v cerkvi tudi številčni seznam pesmi in po klopih razdelijo pesmarice. Deset minut pred začetkom maše pa je skupna pevška vaja za vse zbrane v cerkvi. Vajo vodi kaplan, petje pa spremljam z orglami.

Iz zapisanega je razvidno, da so v Sodražici v preteklosti duhovniki, pevci in organisti odgovorno skrbeli za cerkveno glasbo. To tradicijo želimo nadaljevati. Vzvišenost glasbene govorice presega težave, ki jih danes tudi v Sodražici ni malo.

Brane Košir

¹ Prim.: Kronika župnije Sodražica.

² A. Skubic, Zgodovina Ribnice in ribniške pokrajine, Buenos Aires 1976, 185.

³ Josip Cimerman, v: CG 60 (1973) 54. Podatek o številu članov v društvu je povzet po Adamičevem dopisu v CG in ni točen. Cimerman in Tič omenjata, da je bilo v društvu okrog 40mož in fantov. Prim. CG 44 (1911) 73, CG 21 (1898) 47.

⁴ J. Cimerman, Dopis iz Št. Ruperta na Dolenjskem, v: CG 44 (1911) 73

⁵ Prim. K. Adamič, Josip Cimerman, v: CG 36 (1913) 5.

⁶ L. T. = Lovro Tič, Dopis iz Sodražice, v: CG 21 (1898) 47.

⁷ S. Jeltnikar, Dopis iz Sodražice, v: CG 70 (1977) 19.

⁸ Prim. E. Škulj, Najstarejše Fallerjeve orgle, v: CG 80 (1987) 10–14.

Vpliv besede na razvoj glasbenih stilov

Stil je tista posebnost v ustvarjanju umetniških del, ki označuje dobo in v njej posameznika in po kateri se posamezne dobe in posamezniki ločijo med sabo.

Našteti bi mogli tri vrste stikov, ki se prepletajo v glasbeni zgodovini: idealistični, naturalistični in realistični stil. Idealistični stil priznava prvenstvo duha, ljubi fantastiko in je popolnoma podrejen ideji. Naturalistični stil je poudarjanje stvarnega sveta. Snov je konkretna in je najzvestejši posnatek narave. Če pa nastopata obe vrsti stilov hkrati, tako da je stil hkrati idealističen in naturalističen, govorimo o realističnem stilu.

Za našo temo je pomembno samo to, koliko je razmerje med logosom in melosom vplivalo na razvoj in oblikovanje različnih stilov.

Muzikalna fraza ali muzikalni stavek izhaja v klasični dobi iz osemtaktnih, periodično poudarjenih enot. Taka struktura utegne biti v nasprotju s strukturo besede. Tako nastane konflikt ritmov in cezur. Ob melodični arhitekturi pete besede se pogosto sprašujemo, ali se pesem rodi iz melodije ali melodija iz pesmi. Ako se glasba razvija in ravna izrecno po tekstu in daje besedi prednost, dobi glasba psalmodični značaj. To lastnost lahko pripišemo nekaterim začetnim delom Monteverdija, pozneje pa tudi Musorgskega in Debussyja. Ako pa glasba nasloni svojo arhitekturo na čisto zvočno logiko, ki ji daje obliko, značaj doživetja, skratka vse to, kar imenujemo motiv, potem glas prevladuje nad besedo. Glasba skuša biti v takem trenutku popularna, o čemer priča trubadurska pesem, nastanek italijanske opere in celo nastanek simfonije, ki se rada osveži pri tem viru. Taka pot pelje v smeri čiste oblike s preziranjem besede. Glasba tega tipa je čisti užitek, kakor je melizem srednjeveških kantorjev in koloratura opernih pevcev. S pogledom na mesto, ki ga zavzemata zvok in beseda, ustreza melodija vedno enemu izmed teh dveh, rekli bi lahko večnih tipov glasbe. Zato bi mogli v glasbeni zgodovini upravičeno ločiti stoletja smisla in stoletja zvoka, ali tudi stoletja »logosa« in stoletja »melosa«.

Tako bi mogli glasbeno zgodovino

razdeliti na razdobja z naslednjimi oznakami:

1. Ravnovesje med logosom in melosom: antika, renesansa in klasika
2. Nihanje med logosom in melosom: srednji vek
3. Prevladovanje melosa nad logosom: barok
4. Prepletanje melosa z logosom: romantika
5. Teženje logosa k melosu: impresionizem
6. Teženje melosa k logosu: ekspresionizem
7. Melos brez logosa: absolutna glasba

1. Ravnovesje med logosom in melosom. Antika. Že v arhaični dobi je bila Grkom glasba vse nekaj drugega kot sodobnemu človeku. Bila je popolna služabnica ideje in brez nje ni pomenila nič. V arhaični dobi ne najdemo, da bi hvalili lepoto same glasbe ali »muzikalčnost«; hvalili pa so pevca, ki je moral glasbo oblikovati strogo po ideji. Glasba je bila krotilka strasti in je spodbujala k etičnim dejanjem. Morala je biti vezana na besedilo, bila je vokalna in enoglasna. Če so to enoglasje spremljali z liro, zaradi tega ni trpela jasnost glasbe, ker je tudi instrument spremljal strogo enoglasno.

Beseda je imela vodilno vlogo, zato je ta glasba imela skrajno majhen ambitus, predvsem seveda v arhaični dobi. Da je glasba izhajala iz besedila, vidimo tudi iz tega, ker je bil glasbeni ritem strogo vezan na besedni ritem in so v besedi in glasbi uporabljali iste metrumne. Pojem glasbe je slonel na melodiji in ritmu, ki sta bila tesno spojena s poezijo v enoto. V grški kulturi sta sloneli besedna metrika in glasbena ritmika na merilu časovnih dolžin in kračin. Kakor so se besedne stopnice nadalje združevale v večje enote, tako so vzporedno tudi v glasbi nastajale večje ritmične enote, ki so bile podlaga celotni glasbeni zgradbi. Pod pojmom ritem so poznali le metrične sheme poetičnega teksta, ki so bile odločilne tudi za glasbeni ritem. Poznali so samo dve ritmični vrednosti, namreč dolžino in kračino. Kračina je bila to, kar je brevis ali naša osminka, dolžina pa longa ali naša četrtnika. Vsak

članki

izmed metrumov se je delil v dva, po trajanju lahko enaka ali neenaka dela, vendar pa vedno enaka po intenziteti. Naka-zovali so ju z dviganjem in spuščanjem rok ali nog.

Iz različnega razmerja trajanj med arsis in thesis so ustvarjali različne tipe metrumov. Tridelni metrum je vseboval tri osminke – padec dve, dvig eno; petdelni metrum je imel za padec tri osminke, za dvig dve; šestdelni za padec štiri, za dvig pa dve osminke.

Pogosto se je zgodilo, da pet in šest delni metrumi niso bili samo elementi menzure, ampak samostojne menzure. Tako sta nastala petosminski in tričetrtinski takt.

Tridelni in štiridelni metrumi so bili prekratki, da bi mogli veljati za samostojne menzure, vendar pa so v nekaterih heterogenih menzurah bili vendarle individualizirani.

V lirični grški glasbi gredo besede na več mestih prek metrumov. Tako so včasih nasilno razkosane.

V petem stoletju je poleg zborovske lirike glasba pričela cveteti tudi v drami, največjemu umotvoru poetično-glasbene smeri. Obe novi obliki, zborovska lirika in drama, sta nekoliko podobni današnjemu oratoriju ali refleksivno lirskim kantatam. Družijo ju menjava zbora s solističnim govornikom ali pevcem in mihično izrazno petje z gibi telesa.

V vojaških koračnicah pesnika Tirtaja, pri vstopih igralcev in zbora v potek tragedije, v grotesknh zborskih komedije pa so uporabljali popolno skladje besed z metrumom. Beseda je zopet uskladila melos.

Grki so imeli hkrati dvojno ritmiko: eno popularno ali vulgarno in drugo, kakor so jo ustvarjali poeti, ki so bili muziki in plesalci obenem. To so bili profesionalci ritma, ustvarjalci besed, melodij in gibov. Imeli so dovolj možnosti in prostosti, da so tam, kjer verzi in melodija niso bili dovolj jasni, ponazarjali z orhestrično gestikulacijo. Včasih so celo pevci in plesalci tragedije in komedije med izvajanjem sami pripovedovali kakšni so gibi in jih detaljirali z gestami, ali pa je te plese opisoval spremljajoči zbor, ki je bil obenem gledalec.

V antičnih delih so vzpostavili popolno skladnost med besedo, zvokom in gibi.

Renesansa. V antiki je tridelni me-

trum zelo redek, pogosten pa je dvodelni metrum s tridelnostjo. Ta pa je v 16. stoletju izjemen vsaj v boljših muzikalnih delih. Renesanci skladatelji so se pod vplivom filozofov in pesnikov izogibali perfekcije in imperfekcije in se trudili, da bi oživili ritmiko antike. Na teh verzih so se gradila glasbena dela. Zgradili so lirične kitice, kjer so dolžine in kračine usmerjale trajanje tonov, vendar pa jih niso znali združiti v metrum ali menzure. Kljub temu pa je tu srečanje med amorfnimi ritmi in muzikalnim izrazom, ki so ga vanje položili, naravnost presegnetljivo.

Renesančni mojstri so si vedno prizadevali, da bi se izognili obubožani srednjeveški ritmiki. Dvodelni in tridelni metrum jih je dolgočasil. Raje so se predali fantaziji, da bi oživili peon, korjamb, epitrit in disponej. Dvodelni in tridelni metrumi so prešli v ljudsko rabo. Najmanj, kar moremo v muzikalnih težnjah 16. stoletja videti, je poizkus vrniti se k viru antične umetnosti. Praktična realizacija ritma je težila za vedno večjo elastičnostjo. Menzura se je polagoma osvobajala ritmične togosti. Začetna doba ni bila več nujno poudarjena. Govorni jezik je izgubil robatost dinamičnih akcentov in zaporedij, po katerih so urejevali tudi muzikalni ritem. Ritmične skupine so sestavljali svobodno, neprisiljeno, drugo poleg druge ali drugo nad drugo. Antičnega metruma, tega subtilnega organizma, ni več. Takta renesansa še ne pozna. Periode vseh dolžin se še svobodno prepletajo ali se postavljajo druga poleg druge. Rittem je notranji, noče se samovoljno uveljavljati; in to je dovolj, da moremo v teh delih čutiti instinktivni povratek k pojmovanju antičnega ritma. Z obnovo ritmov je začela francoska šola, polagoma pa so vsi evropski glasbeniki začeli ločiti muzikalne ritme in ritme jezika.

Renesansa je skušala obnoviti antično dramo, ki je imela idealno razmerje med besedo in dejanjem. Vsa renesančna glasba, bodisi vokalna, instrumentalna in predvsem operna je zopet gojila besedo. Instrumentalna glasba je šla sicer svojo pot neodvisno, ker ni bila vezana na pevске glasove in se je zato lahko svobodno razvijala.

Klasika. Baročna glasba je bila masivna in nasičena z raznimi okraski. Klasika se je zopet naslonila na antiko in iskala

članki

ravnovesje med vsebino in izrazom, med logosom in melosom.

V klasični dobi grške glasbe je ta družila v sebi »popolno duhovnost s popolno obliko«. To načelo je obveljalo tudi v klasiiki, ki je imela za cilj idealno ravnovesje med vsebino in obliko. Njen naklon k antiki ni bil tako izrazit kot v renesansi. Njeno pravilo je bilo: moč, preprostost, jasnost. Klasična glasba se je opirala na ljudske prvine. Pojavilo se je tudi variacijsko načelo s tematičnim oblikovanjem, oprtim na kontrapunkt. Čeprav je podobno kot v renesansi vsa zgradba slonela na eni melodiji in so jo ostali glasovi le dopolnjevali, je bila ritmično mnogo živahnejša.

Za nas je zanimivo tematično oblikovanje v klasiki. Tema ali glasbena misel je v klasiki preprosta, naravna in ostro poudarjena. Teme so tako sestavljene, da predstavljajo prave muzikalne zloge, ki pa so tudi sami med sabo tako povezani, da tvorijo prave ritmične skupine, torej prave besede. Toda beseda tu ni zaporednost nenaglašanih zlogov, ker so ti zlogi zbrani okoli atrakcijskega pola naglašene zloga. Tudi ritmične skupine same so organizirane okrog središča – akcenta.

Če je potrebno kako besedilo uglasbiti, gre vedno muzikalni tekst vzporedno z besednim. V nasprotju z gregorijanskim petjem, ki pozna samo menjavo nians, če tekst med dvema melodičnima frazama to zahteva, uporablja klasična glasba nepriemerno prožnejšo in občutljivejšo dinamiko.

Poleg tonalnega akcenta klasična glasba še ekspresivni akcent dramatične narave. Oba akcenta se lahko tudi ujemata.

Klasična glasba je razrešila vprašanje neskladja med ritmom besede in glasbe, ki je za srednjeveško glasbo tako zelo značilno. V primeru razkola med obema akcentoma daje klasična glasba prednost izraznemu akcentu.

V ritmičnem pogledu uporablja klasika dvo in tridelne menzure.

2. Nihanje med logosom in melosom. *Srednji vek.* Zelo težko je odgovoriti na vprašanje, kateri obeh elementov (melos in logos) je v srednjem veku prevladoval.

Gotovo je, da je značaj melizma v gregorijanskem koralu navezan na kulturno prakso. Samo po sebi umevno je, da so npr. melizmi ofertorija preobširni, ker so pač morali zapolniti čas, ko so ljudje pri

obredu prinašali darove.

V oficiju je bil pa v ospredju recitativ tudi zgolj iz potrebe, da ni trajal predolgo, in ker niso bili vsi duhovniki izšolani pevci. Tudi antifone v oficiju so bile silabične, prav tako iz čisto navadnih časovnih razlogov, medtem ko so imele nedeljske antifone že večjo svobodo; prav tako laudes in vespere. Verjetno je tudi pomanjkanje dobrih pevcev pripomoglo k silabiki. Nasprotno pa so responzoriji, gradualji ali alelujini spevi sodili v področje šolanih pevcev, ki so seveda razkazovali svojo virtuoznost, zato prevladuje melizmatični stil. Jubilacije dolgih amplitud, himne, sekvence in ritmične proze pa že spadajo v dekadentno dobo gregorijanskega koralu.

Beaufils pravilno sklepa, da v gregorijanskem jubiliranju vedno čutimo avtonomno prvino trajanja, ki se besedam izmuzne. To je pač izliv srca, ta »notranji tempo«. Rubato kraljuje tukaj skoraj suvereno.

Pravi tudi, da je tudi tu glasba v trenutku, ko je šla onstran besede, začutila težo samote. Glasba je pogrešala razumsko disciplino besede. Prav na čistih vokalnih melizmih brez slogov se beseda na novo poraja v tropusih. Vulgarni jezik je zahteval ritmično pulzacijo glasu. Kakor hitro pa je ta oblika besede bila pridobljena, se zopet nahajamo v točki razhoda med besedo in zvokom.

Nihanje med melosom pa se v srednjem veku ne javlja le v cerkveni in svetni vokalni glasbi, temveč tudi v srednjeveški drami, ki ima svoje izhodišče v tropusu. Še dolgo časa je misterij 15. stoletja ohranil simbiozo glasu in besede.

Razkol med besedo in glasbo je povzročila tudi preobširnost teksta, ki so ga vedno bolj razvlečevali. Tako je misterij oznanjenja in rojstva Jezusa Kristusa, ki so ga igrali v Rouenu 1474, imel okoli 7.000 verzov. Bili pa so tudi libreti z več kot 80.000 verzi. Tako tudi preobširna beseda izgubi ves svoj dramatski učinek. Ko je bil leta 1548 misterij prepovedan, se je po antičnih vzorih začela obnova tragedije. Nihanje med melosom in logosom v srednjeveški glasbi pa se nam odkrije tudi ob podrobnejši analizi razmerja med njenim besednim in muzikalnim ritmom.

V srednjem veku je kakor v antiki besedni jezik svoje dolžine in kračine dikti-

članki

ral zvočnemu jeziku. Besede so poveljavale muzikalnim ritmom. Tekst je določal melos. V tej dobi so bile združujoče vezi med ritmom in besedami ozke in očitne. Tonski dinamični akcenti so ostali, če ne v polni živosti, pa vsaj toliko, da so se uveljavili v ušesu preprostega bralca ritmičnih verzov. Dovolj je bilo, da je izvajalec, naslanjajoč se na navade govorjenega jezika, v verzificiranem tekstu prepoznal število in periodičnost glasovnih akcentov.

Ko so začeli glasbeniki komponirati polifonske skladbe, kjer je vsaka vokalna in instrumentalna partija imela svojo samostojnost, so začutili potrebo po pisavi, ki naj bi trajanja uredila.

Ritmika srednjega veka pomeni zmagoslavje tridelnosti. Notacija, cvetoča v 16. stoletju, je izraz te trojnosti.

Perfekcija je ozko povezana s številom tri, tako da je zaradi tega trojna terminologija prešla še v ars nova v 14. stoletju, kjer se mora dve zadovoljiti z imenom imperfekcija, to je nepopolna. Še celih tristo let je trajalo, da je dve, ko je že popolnoma zavladala, še vedno nosila ime imperfekta. Vsa napaka je bila v tem, da so se moderni ritmiki zadovoljili z emancipacijo dve na tri. Niso več našli nobenih ritmičnih variacij, ki so jih poznali stari, ker jih niso več iskali. Ta indolenca velja še za današnje dni. Muziki 14. stoletja so, vrnivši se k naravi, pripoznali delitev na »dve« enako legitimno kot delitev na »tri«.

V 17. stoletju se pod novimi vzroki periode v enoličnih modelih strnejo tako, da menzure nimajo več nobene pravice grupirati se drugače kot po štiri in osem. To je imelo velike posledice v razvoju ritma.

V svobodni simetriji srednjeveške peevke je zaobsežen čar ljudskih pesmi, kjer sta govorjena in zvočna beseda ozko povezani.

Tako je srednji vek, ki je sicer izgubil tradicijo velikih liričnih del antike, vendarle na svoj način zgradil po svoji arhitekturi sicer manj grandiozen svet, ki pa se da poljubno prilagoditi vsaki strukturi.

3. Prevladovanje melosa nad logosom.

Barok. Renesančna umerjenost in uravnoveščenost med besedo in glasbo, med logosom in melosom, se je kaj kmalu izrodila in popolnoma predala cenanim užitek baročne opere. Logos je skoraj doce-

la izginil in razbohotil se je melos, ki je prekril ves dramatski in logični potek. Opera je postala tržnica, kjer so pevci prodajali in vsiljevali svoje glasove.

Melodija baročne opere niha med dvema formama. Prva je arija, druga pa recitativo secco. Arija je bolj sposobna nositi glasbeno misel kot recitativ. Z druge strani pa je arija preveč čustvena in zamenjuje čisti užitek z resnico. Arija je bolj izraz liričnih muzikalnih čustev, recitativ pa dramatskih. Čar opere je bil na eni strani prikazan v italijanski, resnica pa v wagnerjanski operi. Južni narodi se radi nagibljejo k petju, k čustvu, severni pa k razumu. Razvoj italijanske baročne opere je imel za posledico zastoj glasbe ravno zaradi prevelikega čustva. Če pomislimo, da se komponist ni smel izraziti, kot je čutil in kot bi hotel, temveč je moral opero in njene arije pisati po kapricah opernih pevcev, sicer je bila obsojena, bomo to trditev razumeli. Šele Gluck je s svojimi operami napravil prehod od ariozne prenatrpanosti do resnejše oblike. Vpeljal je ozko povezanost med glasbo in besedo. Za svoj cilj je imel Gluck na oder postaviti resnično življenjsko dramo z vsemi preobratu do etične in moralne zmage človeka nad temnimi silami. Vse dogajanje je prepojeno z veliko dramsko silo.

V instrumentalni in vokalni glasbi pa se je razmerje med logosom in melosom skušalo ohraniti v primernih mejah. Dva izrazita predstavnika te smeri sta bila Händel in Bach. Händelovi zbori se radi poigravajo s čisto in lepoto arijo z melosom, vendar je njegov umetniški talent vse to znal tako poglobiti, da sta bila logos in melos v nekem ravnovesju.

Bach je bil izrazito vase obrnjen umetnik. Svoja doživetja in vse, kar je nanj vplivalo, je spajal s tonskimi podobami, z melosom. Položil je temelje razvoju moderne glasbene umetnosti. Njegova umetniška govorica je bogata, izvirna, predaja se zakonom čiste glasbe, vendar je polna vsebine in v mnogih primerih vezana na besedilo, ki ga ni zanemarjal. Združil je z logosom potrebni melos, ki najde odmev v poslušalcu, ga navdaja z občutkom sreče in pokoja.

Ako hočemo barok in z njim Bacha prav razumeti, moramo pri vprašanju vpliva besede na glasbo posebej upoštevati dejstvo, da so v 17. stoletju antični ritmi zgubljali variiranost, ki je nastala v 16.

članki

stoletju. Notranjost periode je bila grupirana po enakih razdelitvah z enako dolžino. Vzpostavljena je bila taktnica. Služila je kot znamenje za poudarek, ki je sledil. Z njeno uvedbo pa je nastal konflikt med ritmično skupino in menzuro, ker se ne ujemata. Zaman so se veliki artisti z Bachom vred trudili, da bi odpravili to neskladje med taktnico in menzuro.

4. Prepletanje melosa z logosom. Romantika. Romantična glasba, čeprav ni programska, se veže na snov, misel, besedo. Oblike so izraz močnih čustev, ki jih je bil romantični človek poln, občutljiv do boleznosti. Podobno kot se je v literarnem svetu razvila in uveljavila fantazija, je bila tudi oblikovalka tonskih iger. Glasbena govorica je postala čustveno bogata. Odsevala je na eni strani v simfonijah, na drugi strani pa v kratkih oblikah, kot so fantazije, nokturni. Antični ritmi so se tudi v romantiki vedno bolj izgubljali. Zaman se je Bethoven – kot prej Bach – trudil, da bi odpravil neskladje med taktnico in menzuro.

V mnogih sodobnih delih vlada intenzivno ritmično življenje, ali ga vsaj tako čutimo. Antični muziki bi dejali, da se ta ritmika hrani s predolgo ponavljanimi formulami in da je redno postavljanje taktnic nepremostljiva ovira za lirične vzpone in izlive. Vendar pa mnoge novejšie partiture dobe s taktnico velike svobosčine, posebno v dramatičnem recitativu.

V Wagnerjevi glasbi se zvočna in verbalna funkcija čudovito prepletata. Beseda s svoje strani v zvoku še nikoli ni tako zvenela, izvzemši morda prijetno besedo italijanskega jezika. Zvok in beseda predstavljata en sam sestav zvočnih pojmov, idejnih tem. Cela zgodovina sveta je zajeta v leitmotive: ogenj, meč, nevidne sile, nebo, zemlja, ljudje, sovraštvo, ljubezen itd. Wagner ostane zasidran v izohronizmu. Zahteve govorjenega petja je čudovito združil z enakostjo menzure.

5. Teženje logosa k melosu. Impresionizem. Impresionizem je izhajal iz naravnih pojavov, uporabil izsledke naravne glasbene kvalitete, naravni ritem je prelil v glasbeno umetnost in tako hotel z njo nekaj povedati. S tem, da je prelil naravni melos in ritem v umetnino, je dal naravnim glasovom in glasbenim kvaliteta določeno govorico. Točneje povedano: kar bere in sliši v naravi (logos), prelije v melos umetnine. Sem spada velika večina

skladb, ki nosijo naslove, napise, nanašajoče se na zunanje nemuzikalne pojave ali dogodke. To velja zlasti za Debussyja. Pri njem je glasba gonilna sila, beseda pa je razsodnik. V glasbo uvaja poezijo z dokaj svobodno ritmiko. Tako stopimo z njim na isto ravnino, na kateri je stala antika in pozneje psalmidija. Debussy se s svojo sublimacijo povrača k psalmidiji, k Monteverdiju in konča tako svojevrstno spiralo zgodovine.

Tako je logos v trenutku, ko je dosegel melos, zaživel v novi mladosti. Logičnost se senzualizira, čutnost pa se pogreza v vse globlje smisle. Beseda ni več samo pojasnjevalni naglas. Zato smo v trenutku združitve obeh zopet pred dvojnostjo, v kateri poezija vedno bolj teži za prozo. Opustili so zahtevo po verz, raje izhajajo iz pesmi v prozi, ki kot taka svobodneje teži za izrazom v melosu.

6. Teženje melosa k logosu. Ekspresionizem. Ekspresionizem izhaja iz tega, kar sam v sebi doživlja, kar čuti. Vsebinsko svojih doživetij in njihove pomene (logos) bi rad izrazil v melosu, v melodiji, v glasbi, v umetnini.

Pri Schönbergu nekaj notranja nevidna sila (kompozicijska) združuje melos, ki ga bere. V nasprotju do romantičnega načina, v katerem se muzikalni glas in glasovna stran besede nekako pobratita, se tu začenja nov način, v katerem se iz naravne potrebe po življenjskem ravnotežju glasovna narava besede združuje z naravno formo glasbe. Dve doživetji: čisto formalno glasbeno in čisto verbalno se približujeta. Tudi Stravinski razodeva smer čustvene negibnosti in atonije, ki nam kaže smer melosa v čisto razumskost, ne da bi bilo treba pri tem gledati na njegovo eksteritorialnost.

Instinkt se je naslonil na trdna tla, ne da bi se zavedal, da je ta trdnost v temah ali v arijskih obrisih ali v besedah samih. Pri Schönbergu in pri Alban Bergu stojimo pred strukturami, ki se gradijo v nas samih, kjer si duh zna na različne načine ustvarjati leibnitzijansko razpoloženje duše, ki računa, ne da bi se tega zavedala.

Beaufils pravi, da se mu zdi, da so se šele nemški romantiki in sodobni glasbeniki začeli zavedati prvotnega poslanstva glasbe – posnemati naravo in prodirati v skrivnosti njene zvočnosti notri do infinitesimalnih otenkov.

Ritmična svoboda, ki jo je priboril

članki

Debussy, je dala Stravinskemu povod, da je črpal iz folklorne, kjer so mu racionalizem in ruski cerkveni modusi dali povod, da je zavrgel menzuro kot enoto misli in se dal opreti na kratko vrednost, ki jo je izbral za enoto kot skupni imenovalec, da tako postanejo enolično razdeljene dobe zanj materija za mnoge variacije, ki jih dojamemo bodisi z razumom ali pa s čuti. Ves razvoj Stravinskega je po mnenju Marie-ja od telesnosti, čutnosti, melodične čustvenosti (melosa) do vedno čistejšega razumskega izraza (logosa).

7. Melos brez logosa. *Absolutna glasba.* Absolutna glasba svoje vsebine ne povzema iz zunanjega sveta, ne iz duševnega sveta umetnika. S tem pa ni rečeno, da nima razumljive vsebine, niti ne, da je njena vsebina na višji ravni od druge. Absolutna glasba odseva samo v skladateljevi zmožnosti izražanja abstraktne in drugače neopisljive vsebine. Vendarle pa imamo pri poslušanju absolutne glasbe prav tako vtis, da ima neko vsebino.

Med najčistejše primere absolutne glasbe bi mogli šteti fugo, čeprav od čustvenih vplivov tudi ni povsem odmaknjena. Seveda jih ne kaže tako očitno kot programska glasba. Vsebine absolutne glasbe ne moremo ne opisati ne popisati.

Najidealnejši primer absolutne glasbe je Bachov »Kunst der Fuge«. To je zveza skladb, zveza fug, ki niso pisane za noben instrument in kot take stoje že na meji, na prehodu v višje sfere, ki nima z vsebino nobenega opravka več.

Če je od Wagnerja dalje v glasbi neka obvezno, da glasbena materija zajema tudi verbalno stran, potem je čista glasba, ki se je besedi odpovedala, mogla dovesti do dveh stvari: ali se je oprijela zvočnega užitka in se prek njega zatekla v profetičnost in hedonizem luči, parfumov in odmevov, ali pa se je osredotočila na arhitektonsko formulo, ne da bi hotela sploh kaj izraziti. Stravinski, kakor vse kaže, se je odločil za drugo obliko. V operi, oratoriju Stravinski prelomi s strofičnim in arijskim načinom. To ima lahko dvoje pomenov: da se je obrnil v smeri prikrite anarhije psalmodije, ali pa je našel nov svet zvočnosti in besednosti, ki se nahaja zunaj obeh – v goli arhitektoniki. Z njim dobimo »liturgično« verbalnost in neverbalno formalnost.

Stravinski uvede načelo menjavanja ritmičnih vrednosti. Te vrednosti morejo

biti pospešene ali zadržane z razmeroma preprosto demultiplikacijo. Odslej naprej imamo torej že vse elemente, da lahko zasledujemo razvoj ritmov v vsej moderni muziki. Z ene strani je modalna glasba vrnila ritmični čut, sloneč na ponavljanju ene kratke vrednosti kot enote. Tu imamo možnost priti do najrazličnejših kombiniranih ritmičnih vrednosti. Z druge strani pa se melodična fraza s tem, da se neha naslanjati na taktnico, ki je že vnaprej trasirana, ponotranji, tako da je potem stvar izvajalca, kako jo dojame.

Za to dobo je značilna perspektiva gole forme, ki je po mnenju Beaufilsa »neizmerna zadrega«, kriza negotovosti, mrzličnost ustvarjanja, v katerem se z vseh strani bijejo med sabo zgolj razumske in čutne vrednosti.

Če je danes kak razlog za zmedo, ga je treba iskati v vlogi formalnih elementov. Vse se suče okrog neke formule, pri kateri se pod besedo očituje nov nazor o konstrukciji. To ni več kompromis med dvema tekmujočima konstrukcijama, ampak neke vrste višji imperativ, kateremu se morata prilagoditi beseda in vzok.

Kakor so svoj čas delali hedonisti, ki so se tako spuščali v stvaritve, kakršne jim je narekoval njihov nemir, prav tako ravna tudi moderna hladna abstrakcija z deli čisto primitivnega občutja. V tem primeru ni prav nič čudno, da nastaja nevarnost zablode, ki se izrazito javlja pri Stravinskem z njegovo »možgansko« usmerjenostjo, s težnjami po čisti objektivnosti in konstruktivnosti. Tu seveda ravnovesje med besedo in zvokom nikakor ne more biti doseženo.

Tako vidimo v abstraktni glasbi podobno kot v abstraktnem slikarstvu, kako ljudje zaidejo naravnost mimo njenega bistva in zgrešijo prav tisti duhovni svet, katerega skušajo s svojo abstraktno glasbo odkrivati.

**Terezija Križnik
Priredil Leon Krnel**

- Semič – 73
 Sinji vrh – 73
 Smlednik – 25
 Sodražica – 54
 Sora – 13
 Sorica – 28
 Sostro – 14
 Soteska – 67
 Spodnji Log-Nemška
 Loka – 57
 Srednja vas v Bohinju –
 20
 Stara Cerkev – 57
 Stara Loka – 29
 Stara Oselica – 29
 Stari trg ob Kolpi – 73
 Stari trg pri Ložu – 47
 Stična – 58
 Stopiče – 67
 Stranje – 34
 Struge – 54
 Studenec – 69
 Suhor – 73
 Sv. Duh pri Škofji Loki –
 29
 Sv. Duh-Veliki trn – 69
 Sveta gora – 41
 Sv. Gregor – 54
 Sv. Helena-Dolsko – 14
 Sv. Jakob ob Savi – 14
 Sv. Katarina-Topol – 14
 Sv. Križ-Gabrovka – 63
 Sv. Križ nad Jesenicami –
 20
 Sv. križ-Podbočje – 70
 Sv. Lenart – 29
 Sv. Planina – 44
 Sv. Trojica-Šivče – 48
 Sv. Vid-Žilce – 48
 Svibno – 44
 Šenčur pri Kranju – 25
 Šentgotard – 44
 Šentjanž – 63
 Šentjernej – 70
 Šentjošt nad Horjulom –
 50
 Šentjurij-Podkum – 44
 Šentjurij-Podtabor – 59
 Šentlambert – 44
 Šentlovrenc – 63
 Šentožbolt – 39
 Št. Peter-Otočec – 67
 Šentrupert – 63
 Šenturška gora – 25
 Šentvid pri Stični – 59
 Škocjan pri Novem mestu
 – 70
 Škocjan pri Turjaku – 54
 Škofja Loka – 29
 Škofja Loka-Suha – 30
 Škofljica – 59
 Šmarca-Duplica – 34
 Šmarje-Sap – 59
 Šmarjeta – 67
 Šmartno pod Šmarno
 goro – 14
 Šmartno pri Litiji – 41
 Šmartno v Tuhinju – 34
 Šmihel pri Žužemberku –
 61
 Špitalič – 34
 Štanga – 42
 Tomišelj – 15
 Toplice – 67
 Trata-Gorenja vas – 30
 Trboje – 25
 Trebelno – 64
 Trebnje – 64
 Trstenik – 26
 Trzin – 39
 Tržič – 25
 Tržič-Bistrica – 26
 Tržišče – 64
 Tunjice – 35
 Turjak – 54
 Unec – 48
 Vače – 42
 Vavta vas – 67
 Velesovo – 26
 Velika Dolina – 71
 Velike Lašče – 54
 Velike Poljane – 55
 Veliki Gaber – 64
 Vinica – 73
 Višnja gora – 59
 Vodice – 15
 Vranja peč – 35
 Vrh-Sv. trije kralji – 51
 Vrhnika – 51
 Zagorje ob Savi – 45
 Zagradec – 61
 Zali log – 30
 Zaplana – 51
 Zapoge – 26
 Zasip – 20
 Zgornji Tuhinj – 35
 Zlato polje – 39
 Žabnica – 30
 Žalna – 59
 Železniki – 30
 Želimlje – 15
 Žiri – 30
 Žužemberk – 61

najstarejše orgle

1640? (1/4)	Tomaž Krek?	Primskovo-Mišji dol
1680 (1/5)	Janez Faller	Kamnik-Sv. Primož
1699 (1/8)	Janez Faller	Sodražica
1720 (2/15)	Janez Faller?	Mekinje
1733 (1/6)	Janez Faller?	Stari trg-Viševak
1733? (1/6)	Janez Faller?	Žalna-Mlačevo
1739 (1/9)	Janez Janeček	Lj-Sv. Nikolaj
1740 (1/6)	Janez Janeček	Tržišče
1743 (1/10)	Janez Janeček	Stara Loka-Crnogrob
1751 (1/6)	Marko Göbl	Šentrupert-Vesela gora
1753 (1/10)	Janez Eisel	Metlika-Tri fare
1757 (1/4)	Janez Janeček	Izlake-Podlipovica
1760? (1/6)	Janez Eisel?	Šmarjeta-Vinji vrh
1760? (1/6)	Janez Eisel?	Šmarjeta-Slape
1761 (1/8)	Janez Eisel	Šentjernej-Dolenja vas
1762 (1/6)	Janez Eisel	Lj-Semenišče
1764 (1/6)	Janez Eisel	Izlake-Šemnik
1764 (2/20)	Janez Eisel	Brusnice
1768 (1/5)	Janez Janeček	Zagorje
1772 (1/6)	Janez Eisel	Ribnica-Jurjevica
1782 (1/13)	Anton Scholz	Ribnica-Hrovača
1783 (1/10)	Joseph Kučera?	Dobrnich-Dobrava
1795 (1/12)	Joseph Kučera	Šmihel pri Žužemberku
1804 (1/5)	Venceslav Marthal	Radeče-Žebnik
1805 (1/10)	Venceslav Marthal	Naklo-Strahinj
1818 (1/7)	Venceslav Marthal?	Kolovrat-Strma njiva
1820 (1/11)	Johann Kunat	Brdo-Prapreče

1820 (2/18)	Johann Kunat	Cerknica
1820 (1/14)	Josef Weber	Svibno-Jagnjenica
1825 (1/15)	Johann Kunat	Bloke
1826 (1/9)	Peter Rumpel	Moravče-Limbarska gora
1827 (1/6)	A. J.	Šentjurij-Podkum
1828 (1/10)	Johann Kunat	Velike Lašče-Velika Slevica
1831 (1/9)	Peter Rumpel	Motnik
1832 (1/16)	Johann Kunat	Srednja vas
1834 (1/14)	Peter Rumpel	Zgornji Tuhinj
1836 (1/7)	Ferdinand Malahovsky	Gozd
1838 (1/10)	Peter Rumpel	Češnjice
1840? (1/12)	Joseph Papa	Kranjska gora
1840? (1/8)	Peter Rumpel	Moravče-Drtija
1840 (1/10)	Peter Rumpel	Šmarjeta
1842 (1/6)	Neznan	Ribnica-Nemška vas
1842 (2/14)	Johann Kunat	Tunjice
1844 (1/10)	Peter Rumpel	Sava
1845 (1/11)	Peter Rumpel	Dobovec
1846 (1/13)	Peter Rumpel	Dob-Sv. Trojica
1848 (1/8)	Jernej Billich	Škocjan-Gorenje Dole
1848 (1/8)	Jernej Billich	Leskovec-Sv. Ana
1849 (1/10)	Peter Rumpel	Dobrava
1850? (1/5)	Neznan	Velesovo-Traša
1850? (1/7)	Neznan	Jezersko-Zgornje Jezersko
1850? (1/9)	Neznan	Trebelno-Blečji vrh
1850? (1/9)	Peter Rumpel	Kolovrat
1850? (1/10)	Peter Rumpel	Izlake
1850? (1/10)	Peter Rumpel	Ihan
1851 (1/9)	Peter Rojc	Zapoge
1852 (1/11)	Peter Rojc	Železniki-Sv. Frančišek
1852 (2/18)	Anton Valentinčič	Lesce
1853 (1/10)	Janez Mandlin	Otočec-Trška gora
1854 (1/19)	Alois Hörbiger	Lj-Moste
1854 (1/10)	Andrej Račič	Studenec
1854 (1/11)	Peter Rumpel	Svibno
1855 (1/10)	Ferdinand Malahovsky	Lj-Sv. Jakob-Sv. Florijan
1855 (1/7)	Andrej Račič	Kostanjevica-Vodenice
1855 (1/6)	Peter Rumpel?	Lj-Zadobrova
1855 (1/8)	Peter Rumpel	Kranj-Šmartin-Šentjošt
1855 (1/40)	Peter Rumpel	Šenturška gora
1855 (1/10)	Peter Rumpel	Kamnik-Žale
1855 (1/9)	Anton Valentinčič	Bukovščica
1856 (1/5)	Janez Mandlin	Sv. Križ-Podbočje-Bušeča vas
1856 (1/10)	Peter Rumpel	Lj-Ježica
1858 (1/10)	Ferdinand Malahovsky	Kranj-Rožnovenska
1858 (1/10)	Janez Mandlin	Mirna-Sv. Helena
1858 (1/9)	Peter Rumpel?	Polšnik
1858 (1/8)	Peter Rumpel	Škofja Loka-Uršlinska
1858 (2/19)	Ferdinand Malahovsky	Velike Lašče
1860 (1/12)	Franc Dev	Rob
1860 (1/8)	Ferdinand Malahovsky	Draga
1860 (1/9)	Ferdinand Malahovsky	Poljane-Dolenjske Toplice
1860 (2/12)	Franc Pevec	Sela pri Kamniku
1860 (1/10)	Andrej Račič	Cerklje ob Krki

največje orgle

4/75 (1982)	Karl Schuke	Cankarjev dom
3/52 (1911)	Ivan Milavec	Lj-Sv. Nikolaj
3/47 (1913)	Anton DERNIČ	Mošnje-Brezje
3/45 (1940)	Franc Jenko	Cerklje na Gorenjskem
3/44 (1902)	Matthias Mauracher	Lj-Marijino oznanjenje
3/42 (1960)	Franc Jenko	Lj-Sv. Jakob
3/40 (1962)	Andrej Benda	Vrhnika
3/36 (1957)	Franc Jenko	Lj-Trnovo
3/34 (1940)	Franc Jenko	Kranj
3/33 (1954)	Franc Jenko	Lj-Rakovnik
3/33 (1981)	Anton Jenko	Lj-Kodeljevo
3/32 (1895)	Franc Goršič	Zagorje
3/30 (1891)	Franc Goršič	Lj-Sv. Trojica
2/38 (1914)	Ivan Milavec	Žiri
2/38 (1933)	Franc Jenko	Lj-Sv. Peter
2/37 (1915)	Anton DERNIČ	Lj-Šentvid
2/33 (1913)	Ivan Milavec	Kamnik
2/32 (1910)	Ivan Milavec	Bled
2/32 (1912)	Ivan Milavec	Lj-Vič
2/32 (1940)	Franc Jenko	Šmartno pri Litiji
2/31 (1936)	Franc Jenko	Jesenice
2/29 (1931)	Franc Jenko	Kočevje
2/29 (1956)	Andrej Benda	Sodražica
2/29 (1980)	Anton Jenko	Dobrepolje
2/28 (1931)	Franc Jenko	Vodice
2/28 (1937)	Franc Jenko	Lj-Srce Jezusovo
2/27 (1907)	Ivan Milavec	Kranj-Šmartin

Od sončnega vzhoda do zahoda

Andante sostenuto

Jože Trošt

Org. *p* *gva*

S 1 *p* Od son - čne -
S 2
Alt *p* Od son - čne - ga vzho - da do za -

ga vzho - da do za - ho - da je
ho - da je mo - je i - me ve - li - ko med na - ro - di,

je mo - je i - me ve - li - ko med

mo - je i - me ve - li - ko med

med na - ro - di

mp

na - ro - di,

Od son - čne - ga vzho - da do za -

mf

mf

ho - da, je mo - je i - me ve -

ho - da, je mo - je i - me ve - li -

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line in 2/4 time, starting with a half note G4 and a quarter rest. The second staff is a vocal line in 4/4 time, starting with a half note G3 and a half note A3, followed by a quarter note B3 and a quarter note C4. The third staff is a vocal line in 4/4 time, starting with a half note G3 and a half note A3, followed by a quarter note B3 and a quarter note C4. The fourth and fifth staves are a piano accompaniment in 4/4 time, starting with a half note G3 and a half note A3, followed by a quarter note B3 and a quarter note C4. The piano part features a melodic line in the right hand and a harmonic line in the left hand.

je mo - je i - me ve - li - ko med

mo - je i - me ve - li - ko med na - ro -

li - ko med na ro - di,

ko med na - ro - di

The second system of the musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line in 4/4 time, starting with a half note G4 and a quarter rest. The second staff is a vocal line in 4/4 time, starting with a half note G3 and a half note A3, followed by a quarter note B3 and a quarter note C4. The third staff is a vocal line in 4/4 time, starting with a half note G3 and a half note A3, followed by a quarter note B3 and a quarter note C4. The fourth and fifth staves are a piano accompaniment in 4/4 time, starting with a half note G3 and a half note A3, followed by a quarter note B3 and a quarter note C4. The piano part features a melodic line in the right hand and a harmonic line in the left hand.

crescendo *f*

na - ro - di, med

di, na - ro - di, med

f je mo - je i - me ve - li - ko, med

f

sostenuto *mp*

na-ro-di in na

mp in na vseh kra- jih

p

mp
in na vseh kra - jih

vseh kra - jih,
mp
in na vseh kra - jih

kra - jih

This system contains the first two staves of a musical score. The top staff is a vocal line in treble clef, and the bottom staff is a piano accompaniment in bass clef. The music is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are in Slovenian. The first staff has a measure of rest followed by a half note G4, a quarter note F4, and a half note E4. The second staff has a quarter note D4, a quarter note C4, a half note B3, and a half note A3. The piano part in the bottom staff has a measure of rest followed by a half note G3, a quarter note F3, and a half note E3. The lyrics 'in na vseh kra - jih' are written below the vocal staff, and 'vseh kra - jih,' is written below the piano staff. The dynamic marking 'mp' (mezzo-piano) appears above the first staff and below the piano staff.

se bo mo-je-mu i - me - nu za - ži - ga - lo ka - di - lo,

se bo mo-je-mu i - me - nu za - ži - ga - lo ka - di - lo, za -

p

This system contains the next two staves of the musical score. The top staff is a vocal line in treble clef, and the bottom staff is a piano accompaniment in bass clef. The music continues in 4/4 time and the same key signature. The lyrics are in Slovenian. The first staff has a quarter note D4, a quarter note C4, a half note B3, and a half note A3. The second staff has a quarter note G3, a quarter note F3, a half note E3, and a half note D3. The piano part in the bottom staff has a quarter note G3, a quarter note F3, a half note E3, and a half note D3. The lyrics 'se bo mo-je-mu i - me - nu za - ži - ga - lo ka - di - lo,' are written below the vocal staff, and 'se bo mo-je-mu i - me - nu za - ži - ga - lo ka - di - lo, za -' are written below the piano staff. The dynamic marking 'p' (piano) appears below the piano staff.

pp

ka - di - lo

pp

za - ži - ga - lo

ži - ga - lo ka - di - lo

pp

za - ži - ga - lo ka - di - lo

ka - di - lo,

ka - di - lo,

mf

in se bo da-ro-va-la

mf

da - ro - va - la

mf
in se bo da - ro - va - la

či - sta da - ri - tev

The first system of the musical score is in 4/4 time. It consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'da - ro - va - la'. The second staff is another vocal line with lyrics 'in se bo da - ro - va - la', marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third staff is a piano accompaniment line. The fourth staff is a piano accompaniment line with lyrics 'či - sta da - ri - tev'. The piano part features a melodic line in the right hand and a harmonic line in the left hand.

p
od son- čne- ga vzho- da do za -

p
či - sta da - ri - tev,

pp

The second system of the musical score is in 5/4 time. It consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'od son- čne- ga vzho- da do za -', marked with a piano (*p*) dynamic. The second staff is another vocal line with lyrics 'či - sta da - ri - tev,', also marked with a piano (*p*) dynamic. The third staff is a piano accompaniment line. The fourth staff is a piano accompaniment line with lyrics 'či - sta da - ri - tev,', marked with a pianissimo (*pp*) dynamic. The piano part features a melodic line in the right hand and a harmonic line in the left hand.

adagio
pp

ho - da, da -

pp

da -

pp

se bo da - ro - va - la

pp

se bo da - ro - va - la

p

molto

ri - tev.

ri - tev.

či - sta da - ri - tev.

či - sta da - ri - tev.

2/27 (1952)	Franc Jenko	Trebnje
2/26 (1874)	Franc Goršič	Ribnica
2/26 (1934)	Franc Jenko	Tržič
2/26 (1940)	Franc Jenko	Kamnik-frančiškani
2/26 (1941)	Franc Jenko	Preska
2/25 (1958)	Andrej Benda	Velesovo
2/25 (1929)	Franc Jenko	Domžale
2/25 (1958)	Franc Jenko	Šmartno pod ŠG
2/24 (1912)	Brata Mayer	Šentvid pri Stični
2/24 (1938)	Franc Jenko	Radeče
2/24 (1985)	Anton Jenko	Rakek
2/23 (1955)	Franc Jenko	Homec
2/23 (1969)	Andrej Benda	Šenčur
2/22 (1904)	Brata Mayer	NM-Kapitelj
2/22 (1910)	Brata Mayer	Raka
2/22 (1964)	Franc Jenko	Moravče
2/21 (1968)	Andrej Benda	Dobrnich
2/21 (1965)	Franc Goršič	Stara Loka
2/21 (1881)	Franc Goršič	Smlednik
2/21 (1933)	Franc Jenko	Krka
2/21 (1946)	Franc Jenko	Predoslje
2/21 (1959)	Franc Jenko	Polhov gradec
2/21 (1962)	Franc Jenko	Cerknica
2/21 (1915)	Ivan Milavec	Dovje
2/20 (1764)	Janez Eisel	Brusnice
2/20 (1862)	Ferdinand Malahovsky	Boštanj
2/20 (1909)	Brata Mayer	Sv. Križ-Podbočje
2/20 (1910)	Brata Mayer	Šentjernej
2/20 (1912)	Anton Dernič	Bled-Otok
2/20 (1932)	Franc Jenko	Škofja Loka
2/20 (1935)	Franc Jenko	Lj-Bežigrad
2/20 (1949)	Franc Jenko	Brezovica
2/20 (1950)	Franc Jenko	Stranje
2/20 (1963)	Franc Jenko	Litija
2/20 (1976)	Anton Jenko	Kokrica
2/20 (1977)	Anton Jenko	Višnja gora
2/19 (1859)	Ferdinand Malahovsky	Velike Lašče
2/19 (1888)	Brata Zupan	Ig
2/19 (1890)	Franc Goršič	Mengeš
2/19 (1891)	Franc Goršič	NM-Sv. Lenart
2/19 (1904)	Karol Kriegl	Metlika
2/19 (1913)	Ivan Milavec	Dobrova
2/19 (1944)	Franc Jenko	Selca
2/19 (1954)	Franc Jenko	Naklo
2/19 (1957)	Andrej Benda	Čemšenik
2/19 (1961)	Andrej Benda	Šmartno v Tuhinju
2/19 (1967)	Franc Jenko	Mirna peč
2/19 (1975)	Anton Jenko	Sv. Križ-Gabrovka
2/18 (1820)	Johann Kunat	Cerknica
2/18 (1852)	Anton Valentinič	Lesce
2/18 (1900)	Joseph Mauracher	Semič
2/18 (1906)	Ivan Milavec	Begunje na Gor.
2/18 (1907)	Ivan Milavec	Breznica
2/18 (1907)	Ivan Milavec	Gorenji Logatec

imensko kazalo



- Benda A., 8, 25, 26, 27, 34, 38, 39, 43, 51, 54, 59, 60, 67, 73, 75, 76, 77, 78.
Billich J., 69, 70.
Brandl J., 41, 69, 73, 76.
Cajhen M., 44.
Covlere B., 5, 75.
Dernič A., 10, 16, 17, 18, 19, 21, 36, 73.
Dev F., 18, 36, 53, 59, 72.
Eisel J., 6, 37, 43, 53, 55, 65, 67, 70, 73, 74.
Faller J., 33, 48, 59, 77.
Göbl M., 41, 64.
Göstl A., 57.
Goršič F., 3, 5, 9, 11, 18, 20, 22, 25, 29, 33, 35, 37, 38, 39, 45, 47, 49, 50, 51, 53, 58, 59, 66, 72, 73, 74, 78.
Hennig M., 57.
Hofbauer F., 4, 8, 75.
Hörbiger A., 4.
Janeček J., 7, 29, 43, 45, 64, 75.
Jenko A., 2, 9, 14, 15, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 30, 36, 44, 46, 47, 49, 52, 53, 59, 62, 63, 64, 67, 76, 77.
Jenko F., 2, 4, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 37, 38, 40, 41, 42, 44, 46, 47, 50, 51, 54, 56, 57, 61, 63, 64, 65, 74, 76, 77.
Kerssenbrock H., 45.
Kimovec F., 7.
Krainz M., 26.
Krek T., 29, 76.
Kriegl K., 25, 42, 56, 63, 66, 72, 73, 74, 76, 78.
Križman F., 6.
Kučera J., 60, 61, 67.
Kunat J., 20, 35, 36, 46, 47, 54, 77.
Malahovsky F., 5, 6, 13, 15, 21, 22, 23, 32, 38, 40, 42, 44, 53, 54, 56, 57, 62, 63, 66, 67, 72, 74, 75, 78.
Mlandlin J., 12, 44, 56, 59, 60, 63, 64, 65, 66, 67, 78.
Marthal V., 24, 44, 77.
Mauracher J., 19, 33, 50, 54, 61.
Mauracher M., 3, 73.
Mayer B., 2, 7, 12, 30, 40, 46, 48, 58, 59, 63, 65, 66, 68, 69, 70, 78.
Milavec I., 3, 5, 7, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 23, 28, 30, 32, 38, 39, 40, 49, 50, 52, 60, 61, 67, 70.
Naraks F., 34, 68, 69.
Naraks I., 24, 26, 34, 69.
Osredkar B., 75.
Papa J., 76.
Perina A., 13.
Pevce F., 76.
Račič A., 68, 70, 78.
Rieger B., 8, 14, 49, 50, 57, 75.
Rojc P., 12, 16, 17, 19, 22, 24, 26, 28, 29, 30.
Rumpel P., 2, 13, 14, 15, 17, 21, 23, 25, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 4, 42, 43, 44, 50, 63, 67, 75, 76, 77, 78.
Sašek M., 53.
Scholz A., 53.
Schuke K., 9.
Smrekar J., 6.
Stehle G., 78.
Valentinčič A., 19, 27, 38, 76.
Vrabec J., 64, 65, 67, 71.
Weber J., 44.
Zupan B., 4, 10, 13, 14, 15, 18, 19, 20, 23, 24, 28, 29, 30, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 41, 47, 48, 50, 51, 57, 58, 59, 62, 68, 71, 72, 73, 75, 76, 77.
Zupan I., 17, 19, 22, 28, 50, 58, 66, 76.

kazalo

Uvod	1
Orgle v dekaniji Ljubljana-mesto	1
Orgle v dekaniji Ljubljana-okolica	12
Orgle v dekaniji Radovljica	16
Orgle v dekaniji Kranj	21
Orgle v dekaniji Škofja Loka	27
Orgle v dekaniji Kamnik	32
Orgle v dekaniji Domžale	36
Orgle v dekaniji Litija	40
Orgle v dekaniji Zagorje	43
Orgle v dekaniji Cerknica	46
Orgle v dekaniji Vrhnika	49
Orgle v dekaniji Ribnica	52
Orgle v dekaniji Kočevje	56
Orgle v dekaniji Grosuplje	58
Orgle v dekaniji Žužemberk	60
Orgle v dekaniji Trebnje	62
Orgle v dekaniji Novo mesto	65
Orgle v dekaniji Leskovec	68
Orgle v dekaniji Črnomelj	72
Dodatek	74
Kazalo župnij	79
Najstarejše orgle	82
Največje orgle	84
Imensko kazalo	86
Kazalo	87
	87

Orgle v župniji Ribnica

Ribniška župnija je bila od nekdaj sedež pomembnih ustanov. Od leta 811, ko je cesar Karel Veliki določil, da je Drava meja med Salzburgom in Oglejem, je Ribnica spadala pod oglejski patriarhat. Od leta 1461 je bila sedež arhidiakonata. Prav tako od leta 1751, ko je bil patriarhat razdeljen na videmsko in goriško nadškofijo, kamor je spadala Ribnica. Leta 1787 je cesar Jožef II. dosegel, da se škofijske meje pokrijejo z deželnimi. Tako je skoraj vsa Kranjska dežela prišla pod ljubljansko (tedaj in danes nad) škofijo, kjer je Ribnica ves čas sedež dekanije. Letos je torej ravno 200-letnica ribniške pripadnosti ljubljanskemu nadškofu.

V skladu s svojo pomembnostjo je Ribnica vedno imela odlične instrumente. Sledi zdaj opis teh instrumentov po časovnem oziroma krajevnem redu.

Prve orgle. Ali so bile te orgle resnično prve, ne vemo. Tudi o njih vemo zelo malo. Samo to, da jih je iz župnijske cerkve odstranil Franc Križman, ko je leta 1760 postavil svoje orgle. Sicer odličen zgodovinar, ribniški dekan Anton Skubic v knjigi *Zgodovina Ribnice in Ribniške pokrajine* ni v tem primeru dovolj jasen. Ni jasno namreč, ali govori o Križmanovih ali o Predkrižmanovih orglah, ko pravi: »Sedaj so te orgle v podružnici v Nemški vasi (toda brez vrednosti).«¹ Ker bo pozneje, kakor bomo videli, omenil, da so Križmanove orgle zgorele, bi se zdelo, da govori o Predkrižmanovih orglah. Vendar te orgle niso tiste, ki so zdaj na koru v Nemški vasi, kar bo tudi omenjeno. Torej: orgle so bile. Kdaj in kdo jih je naredil ter kolikšne in kakšne so bile, ne vemo.

Druge (Križmanove) orgle. Kapiteljski arhiv v Ljubljani hrani priporočilno pismo, ki ga je napisal ribniški arhidiakon Janez Jakob Bajec in v katerem priporoča Križmana kot odličnega orglarja². Arhidiakon Bajec je bil Vipavec in je služboval v Ribnici od leta 1756 do 1762, ko je umrl. Tudi Križman je bil Vipavec. Omenjeno je bilo, da je Ribnica spadala pod goriško nadškofijo. Tako je povsem razumljivo, da je Bajec poklical Križmana in mu naročil nove orgle za župnijsko cerkev v Ribnici.

Iz omenjenega priporočilnega pisma zvemo, kakšne orgle je Križman postavil v Ribnico. Žal ne zvemo nič konkretnjšega, saj je opis zelo splošen. Iz njega pa le izluščimo naslednje točke:

1. Križman je naredil pred letom dni nove orgle, v katere je postavil do zdaj neslišane registre. Pismo je bilo po vsej verjetnosti pisano leta 1761, torej je orgle postavil leta 1760.

2. Te orgle so občudovali vsi, ki so jih slišali, in vsi, ki se na glasbene reči spoznajo in so orgle preskusili.

3. Mehovje je postavil pod streho nad obokom. Verjetno zaradi pomanjkanja prostora, saj je bila stara ribniška cerkev precej manjša od sedanje.

4. Naredil je nov sistem mehanske trakture, s katero so orgle mehkejše in lažje pri igranju.

5. Registri posnemajo vse vrste glasbil, celo človeški glas.

Ker arhidiakon Bajec ni pisal poročila o orglah, ampak le priporočilo za orglarja, je pismo z informativne strani torej precej skromno. Vendar je kot priporočilo zaleglo, saj je Križman dobil naročilo za nove orgle v ljubljanski stolnici. Pri tem je najprej napisal oceno o Janečkovih in naredil načrt za nove orgle. Te orgle je delal na Vipavskem, kot je razvidno iz dveh njegovih pisem, ki jih je poslal stolniškemu predstojništvu³.

Križman je študiral orglarstvo v Benetkah pri Dalmatincu Petru Nakiću, ustanovitelju beneške orglarske šole, ki bo dosegla vrhunec z Gaetanom Callidom. Po vsej verjetnosti sta se Callido in Križman poznala, saj sta morala biti hkrati učenca pri Nakiću. Križmanove orgle so bile torej narejene po beneških orglarskih načelih. Take so bile tudi poznejše Križmanove orgle v stolnici. To pomeni, da so bile enomanualne, z jasno piramido principalovih alikvotov, s kvintno, oktavno in terčno flavto, voče umana in kakšnim jezičniškim registrom s kratkim odmevnikom. Mantuani postavlja čas Križmanovega učenja pri Nakiću med leti 1754 in 1758⁴. V tem času, konkretno je leta 1756, je Nakić postavil orgle v cerkev sv. Filipa Nerija v Splitu⁵. Lahko sklepamo, da je Križman sodeloval pri

članki

teh orglah. Orgle spadajo med manjše Nakičeve storitve. Število registrov se ujema z registri na poznejših Scholzovih orglah. Podobne je lahko naredil Križman v Ribnici. Za informacijo naj navedemo dispozicijo Nakičevih orgel v Splitu:

MANUAL

1 Principali bassi	(8)
2 Principali soprani	(8)
3 VIII	(4)
4 XV	(2)
5 XIX	(1 1/3)
6 XXII	(1)
7 XXVI	(2/3)
8 XIX	(1/2)
9 Voce umana	(8)
10 Flauto in XII	(2 2/3)
11 Cornetta	(1 3/5)

PEDAL

12 Contrabassi	(16)
----------------	------

Orgle so imele deljeno klaviaturo, kar je razvidno iz obeh principalov, voce umana in cornetta sta bili samo v sopranih. Vse to pa je omogočilo igro (skoraj) kot na dveh manualih. Čeprav so bile Križmanove stolniške orgle trikrat večje od teh, smemo nekatera Križmanova načela prenesti tudi na ribniške orgle. Obseg klaviature je bil 45 tipk, kar pomeni od C do c3, to je štiri oktave s prvo kratko oktavo; obseg pedala pa 18 tipk od C do a tudi s kratko oktavo. Morda so tudi ribniške orgle imele »tractura communis«, ki bi vključevala in izključevala ripieno, to je principalove alikvode, kar bi spet omogočalo navidezno dvomanovalno igro. Pedal je bil stalno vezan z manualom.

Te orgle so imele kratko življenjsko dobo. Dekan Skubic poroča: »Lepe orgle v Ribnici žal niso imele ugodne usode. Že 1775. je požar močno poškodoval cerkev in tedaj so morale silno trpeti orgle, postavljene 15 let popreje; najbrž so bile uničene, kajti mehovi so bili v podstrešju in so morali zgoreti. Ogenj je namreč uničil streho na zvoniku, raztalil zvonove in tekoča bronovina je pokapala na zemljo. Ker je požar najsilnejše divjal ob pročelju in je zajel tudi cerkveno streho, so šle pač tudi Križmanove orgle v nič, ker so bile z mehovi v neposredni zvezi; omara in lese-ne piščali so zgorele, kositarjeve so se raztalile, tako da je ostalo le nekaj ogorkov«⁶.

Za ribniškimi je Križman naredil omenjene stolniške in orgle v nunski cerkvi v Ljubljani. Žal se ni ohranilo nobeno

Križmanovo delo. Ribniške so torej zgorele leta 1775, stolniške je leta 1780 odstranil Janez Eisel, nunske pa so uničili francoski vojaki, ki so cerkev spremenili v senik (leta 1842 je Kunat naredil nove orgle, ki so zdaj v Tunjicah). Pozneje je Križman veliko deloval na ozemlju današnje Avstrije, vendar je prešel z italijanskega na nemški način gradnje orgel. Deloma je ohranjeno njegovo največje delo: velike orgle v opatijski cerkvi St. Florian na Gornjem Avstrijskem.

Tretje (Scholzove) orgle. Nove orgle je naročil Bajčev naslednik arhidiakon Janez Krstnik Kobal. Naročil jih je pri Antonu Scholzu, orglarskemu mojstru v Celju, nasledniku znamenite Janečkove delavnice. Nalepka, ki je še danes v orglar, pove: »Gemacht durch mich Antoni Scholtz, Orgelmacher in Cilli. Anno 1782«⁷. Čez nekaj let je Scholz dobil meščanske pravice in se je podpisoval »Bürger und Orgelmacher«⁸. Scholz je umrl leta 1802, star 64 let. Orgle imajo naslednjo dispozicijo:

MANUAL

1 Principal	8
2 Portun	8
3 Copula maior	8
4 Copula minor	4
5 Fugara	4
6 Octava	4
7 Quinta maior	2 2/3
8 Superoctava	2
9 Quinta minor	1 1/3
11 Mixtura	

PEDAL

11 Subbass	16
12 Principalbass	8
13 Octavbass	4

Iz dispozicije je razvidno, da se Scholz ni oddaljil od svojega učitelja Janečka. Poleg jasne piramide principala sta navzoči copuli, maior in minor, kvinti, maior in minor, fugara. Vse to in odsotnost jezičniških registrov je značilno za Janečka in sploh za češko šolo, iz katere izhaja. Orgle so značilen predstavnik slovenskega poznega (bolj po času kot po slogu) baroka.

Ribniška cerkev je bila premajhna. Zato so staro podrli in sezidali sedanjo leta 1868, za časa dekana Holzapfla, ki je tistega leta tudi umrl. Verjetno so orgle postavili na nov kor in so igrale do leta 1874, ko je Franc Goršič postavil nove. Takrat so Scholzove orgle prodali po-

članki

družnici Svete Trojice v Hrovačo. Leta 1909 so se morale orgle umakniti, ker so staro, razpokano cerkev v Hrovači podrli in zgradili sedanjo, v katero so spet postavili Scholzove orgle in kjer so še danes.

Četrte (Goršičeve) orgle. Novo ribniško cerkev je posvetil ljubljanski škof Jernej Vidmar leta 1873. Do takrat in še eno leto so igrale Scholzove orgle. Medtem je dekan Martin Skubic naročil nove orgle pri Trnovčanu Francu Goršiču⁹, ki jih je postavil leta 1874. Orgle imajo naslednjo dispozicijo:

I MANUAL

1 Principal	16
2 Oktava	8
3 Gemshorn	8
4 Gamba	8
5 Bordon	8
6 Kvinta	5 1/3
7 Oktava	4
8 Harmonična flavta	4
9 Superoktava	2
10 Cornett	2 2/3
11 Mixtura	2 2/3
12 Trompete	8

II MANUAL

13 Violinski principal	8
14 Salicional	8
15 Hohlflöte	8
16 Rohrflöte	8
17 Praestant	4
18 Flavto dolce	4
19 Dubleta II	

PEDAL

20 Principalbass	16
21 Violon	16
22 Subbass	16
23 Quintbass	10 2/3
24 Oktavbass	8
25 Violoncello	8
26 Pozavna	16

S 26 registri so te orgle največje ohranjeno Goršičevo glasbilo s sapnicami na poteg. Večje so bile le frančiškanske orgle pri Tromostovju, ki jih je leta 1902 predelal Mauracher. Žal. Te orgle so imele 32 registrov. Po letu 1884 je Goršič delal orgle s sapnicami na stožce, s čimer je zvočna kvaliteta bistveno padla.

Ribniške orgle niso samo največje Goršičevo delo. Še več. So največje ohranjene stare mehanske orgle s sapnicami na poteg, in to zanesljivo na Slovenskem in zelo verjetno tudi v sosednjih deželah. Med prvo svetovno vojno orgle niso bile oropane prospektnih piščali, poroča de-

kan Skubic. Svoje zasluge pri tem je hotel zabrisati, vendar je izdajatelj knjige vnesel opombo v oklepaju. Tako beremo: »Ker je eno največjih Goršičevih del, so jim na prošnjo župnijskega urada (to je dekana A. Skubica!) prizanesli tudi ob prvi svetovni vojni, da niso pobrali piščali, dasi je v ta namen že prišel v Ribnico vojaški odposlanec, pa se je dekanu vendar posrečilo zadnji trenutek preprečiti vandalsko delo«¹⁰.

Zob časa je Goršičeve orgle temeljito načel, poleg tega pa so trpele med drugo svetovno vojno in po njej. Zato se je župnik Jože Hauptman pogumno odločil, da naroči obnovitev orglarske dragocenosti v prvotnem sijaju. Obnovo je izpeljalo podjetje Ottitsch s Koroškega.

Obnovljene orgle je v nedeljo, 2. avgusta 1987, slovesno blagoslovil škof dr. Stanislav Lenič, tiste dni zlatomašnik. Bogoslužje je spremljalo lepo petje domačega s sodelovanjem sodraškega zbora pod vodstvom organista Lojzeta Osvalda. Orgle same je predstavila prof. Cecilija Kobalova. O pomenu orgel je gospod škof v nagovoru med drugim dejal: »Znamenite ribniške Goršičeve orgle živijo z ribniško župnijo že 113 let. Gledale so strahoto 1. svetovne vojne in so preživele. Doživele so tudi še večjo strahoto 2. svetovne vojne, z župnijo trpele in po vojni ostale neke vrste invalid. Zgubile so veliko prejšnje lepote in moči. Ko ste pod prejšnjim župnikom toliko gradili in odstranjevali posledice vojne, so sedaj pod novim župnikom prišle na vrsto še te znamenite orgle. Strokovnjaki so jih obnovili in jim dali prejšnji sijaj. Vse novo in obnovljeno v župniji pa nenehno kliče tudi po prenovi src in duš. Zato naj tudi te obnovljene orgle kličejo in dvigajo našega duha k Bogu in duhovnim vrednotam, brez katerih je naš svet obsojen na materialni in duhovni propad. Kakor se mnogo piščali v novih orglah družijo v en zvok, tako naj bodo tudi ribniški farani povezani v medsebojni ljubezni in bratstvu!«

(Pete) orgle v Nemški vasi. Dekan Skubic poroča o (stari) cerkvi Svete Trojice v Hrovači: »V maju leta 1842. so cerkev obokali ter postavili kor in orgle.«¹¹ O cerkvi sv. Lenarta v Nemški vasi pa pravi: »Leta 1882. so kupili orglje iz Hrovače za 50 gold.«¹² Takrat so namreč že dobili Scholzove orgle iz župnijske cerkve. Orgle so zdaj v Nemški vasi v zelo sla-

članki

bem stanju. Neki orglar je nestrokovno predelal mehovje iz izmeničnega v skla-dišni sistem z vzvodom med piščali, za kar je moral uničiti en register. Prospekt-nih piščali ni in tudi v notranjosti jih veči-na manjka. Zdi se, da je bila prvotna dis-pozicija naslednja:

1 Copula maior	8
2 Copula minor	4
3 Principal	4
4 Octava	2
5 Quinta	1 1/3
6 Superoctava	1

Po dispoziciji in izdelavi bi lahko skle-pali, da so orgle starejšega datuma, saj ni nikjer rečeno, da so v Hrovači kupili nove. Možno pa je. Avtor je neznan. Orgle so še vedno vredne obnove, seveda pod pogojem, da se obnovljene uporabljajo, sicer nima smisla. V ta namen se lahko prepeljejo v drug bogoslužni prostor, kjer imajo redno bogoslužje.

(Šeste) orgle v Jurjevici. Podružnična cerkev sv. Križa je ena najstarejših v žup-niji. Arhidiakon Bajec je postavil križev pot s štirinajstimi kapelicami na polju od Brež do cerkve sv. Križa. Njegov nasled-nik arhidiakon Kobal je leta 1764 pre-novljeno cerkev blagoslovil. Morala je biti zelo cvetoča podružnica. Zato so na-ročili nove orgle, ki jih je postavil Janez Eisel, kot pove nalepka v sapnici: »Joan-nes Georgius Eisl burger Orgl macher in Laibach 1772.«¹³ Orgle so pravzaprav po-zitiv (majhne orgle brez pedala) in imajo šest registrov kot one v Nemški vasi z na-slednjo dispozicijo:

1 Copula maior	8
2 Copula minor	4
3 Principal	4
4 Octava	2
5 Quinta	1 1/3
6 Mixtura II	1

Razen ohišja je pozitiv na las podoben deset let starejšemu, ki ga je Eisel postavil v župnijsko cerkev v Laščah, odkoder je šel na Veliko Slevico in nato v Dvorsko vas, zdaj pa je restavriran v kapeli bogo-slovnega semenišča¹⁴. Orgle imajo večino izvirne piščali, le prospektne je pobrala prva svetovna vojna. Nadomestki so slabše kvalitete in imajo preozke menzure (premere), kar je opazno v prevelikih pre-sledkih med piščalmi. Tudi klaviatura ni več izvirna. Obseg je od C do c3 s kratko oktavo, nova klaviatura pa nima kratke oktave, ampak so manjkajoče tipke pove-

zane s piščalmi druge oktave. S tem pa ni bila prizadeta nepopravljiva škoda. Te orgle so najstarejši instrument na ozemlju ribniške župnije in je zaradi tega tudi zelo dragocen. Obnova bi zahtevala pre-sledkih med piščalmi. Tudi klaviatura ni več izvirna. Obseg je od C do c3 s kratko oktavo, nova klaviatura pa nima kratke oktave, ampak so manjkajoče tipke pove-zane s piščalmi druge oktave. S tem pa ni bila prizadeta nepopravljiva škoda. Te orgle so najstarejši instrument na ozemlju ribniške župnije in je zaradi tega tudi zelo dragocen. Obnova bi zahtevala malen-kostna sredstva: nov prospekt, novo kla-viature, ventilator. Tako bi z majhno investicijo zapel v prvotnem blišču kot njegov dvojček v semeniški kapeli.

Sklep. Ribniška župnija ima kar štiri instrumente z mehansko trakturo in sap-nicami na poteg. Skoraj zanesljivo nima nobena druga župnija na Slovenskem ta-kega bogastva. Vrh vsega pa so ti in prejš-nji instrumenti visoke kvalitete, saj so jih delali imenitni orglarji, ki so naredili orgle tudi za ljubljansko stolnico: leta 1734 Scholzov učitelj Janeček, leta 1762 Križman, leta 1780 Eisel, Goršič pa bi jih delal, ko ga ne bi prehitela smrt. Razvese-ljivo bi bilo, če bi Goršičevim sledile ob-nove ostalih orgel.

Edo Škulj

¹ A. Skubic, Zgodovina Ribnice in Ribniške pokrajine, Buenos Aires 1976, 182.

² Prim. KAL 235/6.

³ Prim. KAL 235/6.

⁴ Prim. J. Mantuani, Francišek Ksaver Križ-man, izdelovalec orgelj, v: SC 20(1926)228.

⁵ Prim. L. Šaban, Umjetnost i djela graditelja orgulja Petra Nakića u Dalmaciji i Istri, v: Arti musices 4(1973)22.

⁶ A. Skubic, n. d. 185.

⁷ M. Bizjak in E. Škulj, Orgle na Slovenskem, Ljubljana 1985, 77.

⁸ M. Bizjak, Celjske orglarske delavnice v ob-dobju baroka, v: CG 77(1984)45.

⁹ E. Škulj, Franc Goršič (1836–1898), v: CG 79(1986)115.

¹⁰ A. Skubic, n. d. 214.

¹¹ A. Skubic, n. d. 251.

¹² A. Skubic, n. d. 254.

¹³ M. Bizjak in E. Škulj, n. d. 75.

¹⁴ Prim. E. Škulj, Bogoslovno semenišče, v: CG 79(1986)31.

dopisi

Lojze Bratuž (1902–1937)

Letošnji sklep drugega leta delovanja Orglarskega tečaja – oddelek Nova Gorica – je dobil posebno obeležje: izzvenel je v spomin petdesetletnice smrti goriškega glasbenega pedagoga, zborovodje in obetavnega skladatelja Lojzeta Bratuža. V nedeljo, 21. junija 1987, so v župnijski cerkvi Kristusa Odrešenika v Novi Gorici med mašo ob 19. uri slušatelji tečaja peli same Bratuževe skladbe (razen Jagnje božje). Maše se je udeležila tudi pokojnikova žena Ljubka Šorli, pesnica, ki je pripravila besedilo mnogim moževim skladbam, z otrokoma Lojzko in Andrejem. Pred ambonom je bila pokojnikova slika, ki jo je za to priložnost napravil Tomaž Perko.

Po evangeliju je batuški župnik Jožko Kragelj kratko orisal življenjsko pot Lojzeta Bratuža. Rodil se je 17. februarja 1902 v Gorici kot tretji od šestih otrok. Trinajstleten je že spremljal petje na harmoniju najprej v rodni Gorici, pozneje v begunstvu med vojno v Viareggio in blizu Campobassa. Po vojni se je kmalu usposobil za učitelja. Poučeval je v Brdih, Solkanu, Batujah. Povsod je tudi vodil petje in orglal. Nadškof Sedej ga je leta 1929 imenoval za učitelja glasbe v malem semenišču v Gorici in nadzornika vseh cerkvenih zborov v škofiji. Vodil je zbor »Mladika«. Slavni Seghizzi ga je želel za naslednika na stolnem koru v Gorici. Vsaka njegova pevska vaja je bila obenem glasbena vzgoja. Bil je izreden zborovodja. Na Primorskem ni bilo nove maše brez Bratuža. Na Sedejevem pogrebu je dirigiral 300 pevcem, ki so zapeli »Blagor mu«. Sodeloval je pri izdaji cerkvenih pesmaric »Božji spevi, Gospodov dan, Zdrava Marija«. Zložil je nad 180 skladb; nekaj jih je še v rokopisu. Na svojem domu je izučil trideset mladih organistov. Taka razgibana dejavnost slovenskega kulturnika je bila v napoto italijanskim fašistom, ki so ga leta 1928 poslali v internacijo blizu Pescara, 1. januarja 1932 pa so ga spravili v zapor za pol leta. Dokončno so z njim obračunali za božič 1936: ko jim je spodletel načrt pri polnočnici, so naslednjo nedeljo, 27. decembra, po maši v Podgori pri Gorici odpeljali v fašistični dom cerkvene pevce in Bratuža:

Orgelski koncert v Postojni

Hubert Bergant je imel v župnijski cerkvi v Postojni 19. julija 1987 orgelski koncert s sledečim sporedom: Marbrianus de Orto (15.–16. stol.): Ave Maria; A. Schlick (1512): Maria zart von edler Art; S. Scheidt (1587–1654): Magnificat; J. K. Kerll (1627–1693): Magnificat; J. Pachelbel (1653–1706): Das Magnificat Mariae I, II; D. Buxtehude (1637–1707): Magnificat I, II; J. S. Bach (1685–1750): Meine Seele erhebt den Herrn BWV 648; Fuga sopra il Magnificat VWV 733.

Vladko Pirih

vsak pevec je moral popiti četrta litra ricinusovega olja, Bratuž pa strojno olje, pomešano z bencinom, kar mu je povzročilo zastrupitev, zaradi katere je umrl 16. februarja 1937. Njegove besede na bolniški postelji: »Rad umrjem za sveto stvar vere in naroda«, jasno kažejo njegovo krščansko zgrajeno notranjost.

Po maši so slušatelji Orglarskega tečaja pod vodstvom prof. Štefana Mavrija občuteni zapeli Gallusovo Ecce, quomodo moritur iustus.

Vladko Pirih

Pripis uredništva: CG se je dvakrat spomnil skladatelja Bratuža. Leta 1937 je izšel v »staremu« CG spominski članek po skladateljevi smrti. V njem pravi neznani avtor: »V sledečih vrstah ni naš namen opisovati vsega njegovega kulturnega delovanja med primorskimi Slovenci, omejimo se le na njegovo glasbeno-organizatorsko delo.« Zato ga na kratko obdela kot skladatelja, dirigenta, učitelja glasbe, organista in človeka. Sledi seznam njegovih skladb v treh skupinah: samostojne zbirke, v drugih zbirkah in skladbe posamič litografirane.

V »obnovljenem« CG pa se ga je leta 1977 z daljšim člankom spomnil Venčeslav Budin ob 40-letnici skladateljeve smrti. Avtor je v spisu opisal Bratužovo življenje in vpletel osebne spomine nanj tako, da članek dobi posebno doživetost.

dopisi

Janez Pinterič (1916–1987)

V petek, 13. februarja, smo na kapelsko pokopališče spremili Janeza Pinteriča, dobrega moža, družinskega očeta in kristjana. Od leta 1939 je opravljal službo organista in zborovodja, bil je mežnar in zvonar. Vedno je čutil skrb za domačo župnijsko cerkev Marije Vnebovzete v Kapelah, posebno še po letu 1973, odkar župnija nima več svojega župnika. Župnijo sedaj soupravljamo iz Brežic. Ni mu bilo žal časa za krašenje cerkve niti za čiščenje. Kot glasbeni talent kraja si je prizadeval za lepo zapeto narodno in cerkveno slovensko pesem. Kljub temu da je zadnja leta bolehal, je do zadnjega igral na orgle in vodil cerkveni pevski zbor, za kar zasluži vse priznanje in zahvalo. Tudi župnijski zvonovi so lepo peli, lahko bi rekli, s posebnim zvenom, kadar je Janez nanje pritrkaval.

Janez Pinterič se je rodil 5. maja 1916 v župniji Pišcece. Že kot šolar je pokazal veselje do petja in igranja. Poslali so ga v orglarsko šolo v Celje, ki jo je uspešno opravil. V letu 1939 je bilo v Kapelah razpisano službeno mesto organista, ki ga je še istega leta z veseljem nastopil. Prišla je vojna vihra in kakor vsi, je bil tudi on preseljen v tujino. Po vojni je nadaljeval službo organista, čeprav so mu ponujali donosnejšo zaposlitev. V neposredni bližini župnijske cerkve si je zgradil hišo, ustvaril lep dom in družino. Skupaj z ženo Zinko sta podarila življenje trem otrokom, sinovoma in hčeri. Skrb za družino pa ga ni odvrnila od glasbe in petja. Veliko otrok iz domačega kraja, kakor tudi iz širše okolice je naučil igrati harmoniko. Glasbo je nekaj časa poučeval tudi v osnovni šoli. Poleg cerkvenega pevskega zbora je vadal in vodil še več prosvetnih zborov. Napisal je tudi nekaj svojih pesmi, ki jih domačini radi pojejo. Ob splošnem pomanjkanju organistov je orglal tudi na Bizelskem. Včasih, ko ni bilo mogoče dobiti prevoza, se je odpravil kar peš na pot, čeprav je dolga skoraj 10 kilometrov. Tako je potekalo njegovo življenje, vse do zadnje zime, ko je pričel bolehati na ledvicah. V sredo, 11. februarja letos, na praznik Lurške matere božje, pa ga je Bog poklical k sebi.

Vsestransko bogato je bilo življenje

Nastopi učencev Orglarskega tečaja

Zbor učencev Orglarskega tečaja je v soboto, 11. aprila, sodeloval pri maši v ljubljanski stolnici. Izvajali so 10. mašo Jožeta Trošta in postne pesmi.

Po maši so učenci s. Bože Čotar, prof. Tomaža Nagodeta in prof. Angele Tomanič nastopili na orglah v kapeli teološke fakultete. Igrali so naslednje skladbe: J. Trošt, Intrada (Petra Černe); J. S. Bach, Fugheta (Mirko Mazel); S. Scheidt, Vater unser im Himmelreih (Lojze Pezdirc); D. Zipoli, All'Elevazione (Zdenka Globočnik); J. S. Bach, Es ist das Heill uns kommen her (Marjetka Humar); M. Tomc, Preludij Pojdi na Golgoto (Katarina Šubic); V. Libecht, Preludij in fuga (Martin Kalin); S. Scheidt, Da Jesu an der Kreuze stund (Mateja Lokar); G. Krek, Slavnostna predigra (Edo Milavec); R. Schumann, Fuga na temo Bach (Alenka Švajger); J. Brahms, Preludij in fuga v e-molu (Edvard Krapež).

Janez Stražišar

Ivana Pinteriča. Zato ni čudno, če so ga vsi farani župnije Kapele in še mnogi drugi spoštovali. To je pokazal tudi pogreb, na katerem se je zbralo neverjetno veliko ljudi. Na pogrebu je poleg cerkvenega pevskega zbora sodelovalo še več prosvetnih zborov, godba na pihala in vrsta govornikov. Pogrebno slovesnost je vodil kanonik Viljem Pangerl iz Maribora, ki je med mašo (z njim je somaševalo še šest duhovnikov) imel lepo homilijo o molitvi, petju in glasbi, ki nas plemeniti in vodi k Bogu.

Dragi Janez! Hvala Vam za vaš zgled življenja po veri. Vaš zgled kliče v kapelski fari posnemovalcev. Za vsa Vaša dobra dela, pa tudi skrite duševne boje in stiske, za katere ve samo Bog, naj Vas Vsemogočni nagradi z večnim življenjem. Želimo Vam, da slišite Kristusovo vabilo: Pridi, dobri in zvesti služabnik, v malem si bil zvest, čez veliko te bom postavil.

Milan Kšela

dopisi

Medžupnijska božičnica na Pivki

S to sezono so medžupnijski zbori na Pivki zastavili četrto leto delovanja. Svet medžupnijskih zborov je pred začetkom sezone vsem zborom razposlal vabila za sodelovanje. V septembru smo se tako prvič zbrali in pričeli delati. Ker je v tem letu umrl slovenski skladatelj Matija Tomc, smo v program uvrstili njegov Slovenski božič. Ta skladba je bila že pred leti predlagana v program, pa zaradi obilice drugih skladb ni prišla na vrsto. Skladbo smo pripravili s svojimi solisti, ki sestavljajo komorno skupino. Tako smo najprej nastopili v Pivki v nedeljo, 26. januarja, popoldne.

Cerkev je bila čudovito pripravljena in tako je bila ustvarjena ob koncu božičnega časa enkratna atmosfera za izvedbo. Že od vsega začetka pazimo, da bi naši nastopi ne ostali samo koncerti. Zato ima vsak nastop pripravljen vezni tekst, ki duhovno osmisli napovedano vsebino in namen nastopa. Vedno sodelujejo tudi otroci in vsi poslušalci, ki postanejo tako duhovni sooblikovalci. Tako ustvarjajo nastopi neke duhovne shode našega in širšega prostora.

Program skladb, ki smo jih v Pivki izvajali, je bil naslednji:

Komorna skupina: Trubar-Florjanc: Nu puje, puje; Poslušaj človek; I. Gallus: Laetentur coeli.

Medžupnijski otroški zbor: B. Šček: Oj srečno mesto Betlehem; A. Ipavec: Majhna lučka; J. Gržinčič: V jasliah; J. Trošt: Ta noč je polna čuda; F. Gačnik: Bim, bam.

Medžupnijski mešani zbor s komorno skupino: M. Tomc: Slovenski božič; A. Mav: Ne bojte se; B. Arnič: Pastirčki iz spanja; M. Tomc: Radujte vsi krogi; M. Rener: Božična noč.

Združeni zbori: F. Gačnik: Vije se cesta, Ko so pastirji, Neko noč; G. Ipavec: Sveta noč.

Vsi skupaj z ljudmi smo za konec zapeli Ipavčevo priredbo ljudske Poslušajte vsi ljudje. Vezni tekst na temo miru je osmisli program. Polepšal ga je tudi del, ki so ga prispevali hrenovski otroci.

Z enakim programom smo nastopili 1. februarja v Košani, kamor smo bili povabljeni. To je bil hkrati prvi nastop med-

Revija zborov v Podbočju

V župnijski cerkvi sv. Križa v Podbočju je bila vsakoletna revija pevskih zborov leskovoške dekanije. To pot v nedeljo, 16. junija 1987. Nastopili so naslednji zbori:

Iz Škocijana mešani zbor: A. Vavken, Večni Oče glej sirote; F. Kimovec, Zemlja morje vsa narava.

Iz Rake mešani zbor: S. Premrl, Pred Bogom poklekimo; M. Tomc, Zemlja morje vsa narava. Moški zbor: F. Kimovec, Pred Bogom poklekimo; S. Sever, Večni Oče v svojo slavo.

Iz Velike Doline mešani zbor: A. Leban, V hišo božjo smo dospeli; M. Tomc, Vstop iz Marijine maše.

Iz Čateža mešani zbor: Anonimo, K tebi želje; Anonimo, Ljudstvo verno. Moški zbor: A. Foerster, Pred Bogom poklekimo; J. Pogačnik, Bog sprejmi milostljivo.

Iz Cerkelj mladinski zbor: J. Trošt, Zemlja morje vsa narava; J. Trošt, Svet, svet, svet. Mešani zbor: P. Potočnik, Mašnik k darovanju; V. Vodopivec, Svet, svet, svet. Moški zbor: J. Trošt, Gredi rož; B. Bortinijanski, Hozana, svet.

Iz Kostanjevice mešani zbor: A. Michelčič, Z nebes poglej; A. Jobst, Prinašamo Gospod.

Iz Šentjerneja mešani zbor: A. Vavken, Večni Oče glej sirote; R. Rinck, Bog glej darujem. Moški zbor: J. Kranjec, Sprejmi daritev Bog; F. Kimovec, Nebeški Oče.

Iz Sv. Križa mešani zbor: K. Adamič, Oče večni v visokosti; F. Kimovec, Zemlja morje vsa narava.

Vsi zbori skupaj so zapeli: A. Jobst, Darujemo ti o Gospod; F. Kimovec, O Bog v nebeški slavi.

Marko Dušinc

župnijskih zborov v tej župniji naše dekanije.

Povsod so nas poslušalci lepo sprejeli. Lep sprejem so nam priredili tudi domači pevci po nastopu v Pivki in Košani. Ko se počutimo tako lepo sprejete, so vse žrtve, ki so vložene v naš obstoj in delo, bogato poplačane in ne zaman.

Leon Krnel

Adamičev koncert v Sodražici

V župnijski cerkvi sv. Magdalene v Sodražici je bil v nedeljo, 16. junija 1987, koncert, na katerem sta nastopila Komorni mladinski zbor Karlo Adamič in Angela Tomaničeva na orglah.

Na lepo urejenem koncertnem listu je Brane Košir napisal kot uvod v koncert naslednje vrste: »Pred sto leti 2. novembra 1887 se je v Sodražici rodil organist in skladatelj Karlo Adamič. Kot otrok je čutil veliko veselje do glasbe, zato ga je oče leta 1903 poslal v Orglarsko šolo. Po končani Orglarski šoli je najprej dve leti služboval kot organist v Selcih nad Škofjo Loko. Leta 1908 je nastopil službo stolnega organista in pevovodje v stolnici v Senju, hkrati pa tudi kot učitelj petja in glasbe v semenišču in konviktu: 'Ožegovicianum'. V Senju je Adamič služboval do leta 1922, naslednje leto pa je nastopil službo mestnega kapelnika in organista v Koprivnici. Leta 1933 se je preselil v Split, kjer je bil učitelj petja in glasbe v škofijskem semenišču. Umrl je 8. marca 1945. leta v Splitu. Adamič je veliko komponiral. Njegove najlepše pesmi imajo preprosto harmonijo ter jasno in lahko melodijo. Njegov slog je precej blizu ljudskemu. Za Adamiča je značilno, da je ostal pristno 'slovenski', čeprav je dolga leta živel in glasbeno deloval med Hrvati. Zamilel nocojšnjega koncerta nam predvsem odpira pogled v preteklost. Počastiti želimo spomin na Primoža Trubarja ob 400-letnici smrti in na Karla Adamiča ob 100-letnici rojstva. Angela Tomanič pa nam bo predstavila dela starih mojstrov na orglah, ki danes veljajo za najstarejše na Slovenskem.«

Mladinski komorni zbor Karlo Adamič je bil ustanovljen ravno ob stoletnici sodraškega glasbenika. Sestavlja ga 14 pevcev, po štiri na vsak glas, le tenorja sta dva. Zbor je zapel dve pesmi iz Trubarjevega Katekizma iz leta 1550, in sicer Nu pujte, pujte vsi ljudje v priredbi Ivana Florjanca, in Sredi smo življenja v priredbi Janeza Močnika. Sledil je prerez skozi Adamičev opus z naslednjimi pesmimi: Tebe molit Oče večni, Srečen bil je, Zvonovi zvonijo, Zemski vrtovi, Brezmadežni, Hrepenenje po domovini. Vmes sta zazveneli iz skladateljevega orgelskega

opusa skladbi Pastoral v G-duru in Preludij v F-duru. Zbor je pel na pamet, pred oltarjem. Zborovodja Brane Košir ni bil pred pevci, ampak med njimi, kar pomeni, da je bil zbor odlično pripravljen. Le rahli migi z glavo so zadostovali za točne vstope, za pravo dinamiko in precizno agogiko. Intonacija je bila tako natančna, da je bil pravi užitek poslušati modalno harmonijo v Florjančevi priredbi Trubarjeve pesmi. Pevski glasovi so se lepo zli-vali, posebno znotraj vsake skupine, da ni izstopal noben glas v glasovih, kakor tudi ne skupina v le-teh. Komaj je mogel človek verjeti, da posluša zbor na prvem nastopu in da ta zbor nima doma v kakšnem večjem mestu. Sicer pa, kjer je danes razlika med mestnimi in nemestnimi zbori? Upati je, da bomo kmalu slišali še kakšen nastop tega mladega mladinskega zbora.

Na koru sodraške cerkve se bohotijo lani obnovljene orgle, ki jih je naredil Janez Faller leta 1699. Na tem prečudovitem baročnem instrumentu je Angela Tomaničeva izvajala naslednje skladbe: G. B. Pescetti, Sonata v c-molu; J. K. Kerll, Capriccio Cucu; G. D. R. Taeggio, Canzon da sonar; A. Gabrielli, Ricercar del XII tonu; J. Pachelbel, Aria quinta; J. G. Albrechtsberger, Fuga super Ite missa est pasquale. Skladbe so bile izbrane, da so izstopile baročne kvalitete Fallerjevih orgel. Tudi izvedba je bila stilno popolna tako v agogiki kot v dinamiki ter drugih značilnostih baročne glasbe, kot so artikulacija in fraziranje.

Čudovito leto sta se dopolnila oba dela koncerta, to je vokalni in instrumentalni del, predvsem po čistosti intonacije. Zelo primerno bi bilo slišati orgle na kaseti, da bi mogli občudovati te orgle tudi tisti, ki ne morejo do sodraške župnijske cerkve sv. Magdalene.

Marko Dušinc

dopisi

Koncert mladinske duhovne glasbe

Glasbena sekcija, ki deluje v okviru Cirilskega društva slovenskih bogoslovcev, je tudi letos 7. aprila pripravila v veliki dvorani Teološke fakultete v Ljubljani koncert z naslovom Mladinska duhovna glasba te nagovarja.

Ti koncerti so postali že tradicionalni. CDSB vsako leto organizira večere mladinske glasbe, ki izražajo različne odtenke take glasbe: ritmične, scenske ali duhovne. Na tem glasbenem večeru je bil poudarek še posebej na duhovni glasbi. Tomaž Simčič je v svojem Prispevku k razpravi o duhovni glasbi v Tretjem dnevu lepo zapisal, da »nobene pesmi ne moremo označiti za duhovno samo zato, ker je njeno besedilo duhovno. Besedno zvezo 'duhovna glasba' moramo ovrednotiti v vsej polnosti njenega pomena. Duhovna glasba bi morala torej biti srečanje vere in estetike, skrivnosti in umetnosti. Če torej to sintagmo razumemo celostno, naj potem to srečanje rodi neko pomembno in globoko sintezo. Oba člena sintagme morata biti enakovredna: duhovnemu besedilu mora odgovarjati glasba, ki v svoji notranji dinamiki odkriva težnjo k resnici in svetemu, ki jo najdem v besedilu« (Tretji dan 1987/7, str. 22). To je v svojem pozdravu in uvodu poudaril tudi predsednik CDSB in tudi utemeljil namen tega srečanja. »Namen teh večerov ni samo v neki zunanji manifestaciji in nastopanju različnih vokalno-instrumentalnih skupin, ampak so to skupna srečanja mladih, ki povezujejo in združujejo ter tako vabijo, da vsi z iskrenim in odprtim srcem, preprostostjo in s čutom za vse dobro prisluhnejo, ko vsakogar tudi na tak način nagovarja poznani Neznanec iz Nazareta – Jezus Kristus.«

Predstavile so se tri skupine iz različnih krščanskih Cerkva: mladi iz adventistične krščanske Cerkve, katoliška skupina Jonatan iz župnije Brezovica in binkoštna skupina Smirna. Organizatorji so hoteli tudi s tem pokazati, kako naj tako glasbeno srečanje predvsem povezuje in gradi enotno občestvo, saj je skupni jezik glasbe vsem razumljiv in zato primerno sredstvo zbliževanja in prijateljstva. Besedila pesmi, ki so bila vsa tudi razmnožena in je vsak z njimi v rokah spremljal glas-

Nastopi učencev Orglarskega tečaja

V soboto, 30. maja, so učenci Orglarskega tečaja sodelovali pri maši v ljubljanski stolnici. Izvajali so mašo H. L. Haslerja Misa secunda in Marijine pesmi slovenskih skladateljev. Po maši pa so na orglah v kapeli teološke fakultete nastopili učenci prof. Leona Krnela in prof. Jožeta Trošta s sledečim programom:

J. S. Bach, Preludij in fuga v d-molu (Špela Kržan), Trio Herr Jesu Krist (Martina Pišljar), Durch Adam's Fall ist ganz verderbt, Trio v c-molu-Adagio (Martina Likar), Preludij in fuga v G-duru (Marija Rihar);

M. Tomc, Preludij k pesmi Marija sedem žalosti (Majda Robida);

R. Diggle, Song of triumph (Mirjam Kovač).

Janez Stražišar

beni večer, so nagovarjala z biblično govorico ali pa se vsaj skušala približati bibličnemu sporočilu. Glasbene odlomke so nastopajoči povezovali sami z veznim besedilom, ki je vsebinsko dopolnjevalo sporočilo večera, katerega zunanji simbol in znamenje so bile tri marjetice na cvetočem polju. »Te tri poosebljene marjetice so bile utrgane na treh različnih cvetočih poljih, a ko smo jih dali skupaj, smo opazili nekaj nenavadnega: med seboj so enake in se smehljaje sklanjajo druga k drugi in so zopet vesele, da so skupaj. Zrasle so pravzaprav na istem cvetočem polju Jezusove ljubezni, dobrote in obdarjenosti« (Lucijan Potočnik).

Upravičenost in nadaljevanje takih glasbenih srečanj potrjuje tudi vsakoletna lepa in množična udeležba mladih in ne nazadnje vseh tistih, ki se čutijo in so po srcu mladi, saj vsak, ki rad prisluhne pristni glasbi, ki prižubori iz človeškega srca, resnično ostaja mlad. Letošnji koncert je to samo še potrdil.

Lucijan Potočnik

naše orgle

Rožnovenska cerkev v Kranju

Poleg pradažne župnijske cerkve sv. Kancijana in tovarišev je v Kranju še podružnična cerkev Rožnovenske Matere Božje, ki »je gotska stavba iz 1518. Že tedaj je dobila lastnega kaplana. Začasno so se je polastili protestanti in jo popolnoma izropali. Leta 1892 so jo prenovili. Stene je poslikal M. Bradaška« (Krajevni leksikon Dravske banovine, Ljubljana 1937, 240).

V tej cerkvi stojijo na koru orgle, ki jih je okrog leta 1855 po vsej verjetnosti naredil Ferdinand Malahovsky. Orgle so namreč po omari in po dispoziciji zelo podobne drugim orglam tega ljubljanskega orglarja, posebno orglam v podružnični cerkvi sv. Florijana v Ljubljani (namesto obvezne kvinte imajo šentflorijanske orgle register Waltflöte, kar pa je lahko sad poznejšega popravila). Te orgle imajo kar zapleteno zgodovino.

Najprej omara. Skupaj z orglami je bila pred kratkim obnovljena tudi orgelska omara. Vsa ta leta je bila omara rjave barve (prim. M. Bizjak in E. Škulj, Orgle na Slovenskem, Ljubljana 1985, 131). Restavrator je odstranil rjavo barvo in orgelska omara je zasijala v prvotni lepoti. Gornji del omare je bel z zlatimi okrasiki, spodnji pa marmoriran. Zakaj ta razlika? Zob na korni ograji, ki je ravno toliko širok kot spodnji del omare, kaže, da je bila omara najprej na korni ograji, kot je še vedno pri Sv. Florijanu. Ker na stranskih stenah ni sledov o kakšnem igralniku, lahko sklepamo, da je bil igralnik na hrbtni strani omare. Zdaj je omara prislonjena k zidu, znotraj je pedalna sapnica, zato ni mogoče te stene pregledati. Malahovsky je večkrat delal igralnik na bočni strani (npr. pri Sv. Florijanu), največkrat je delal samostojen igralnik pred omaro, ni pa znan primer, da bi delal igralnik na hrbtni strani. Iz tega in iz marmoriranja smemo sklepati, da je orglar uporabil del stare omare in nanj postavil nov del omare s sapnico in piščalmi. Marmorirane orgelske omare so značilne za 18. in deloma začetek 19. stoletja. Gornji del omare je torej bel in tega je naredil Malahovsky. Omara torej ni imela vdolanega igralnika, ampak je le-ta samostojno stal pred njo. Takrat so postavili omaro proti steni in

dopolnili korno ograjo. Krajevni leksikon omenja, da je bila leta 1892 cerkev obnovljena in takrat so bile obnovljene tudi orgle. To delo sta izvršila Brata Zupan, ki sta bila takrat na vrhuncu ustvarjanja. Zamenjala sta igralnik s svojim, tovarniško narejenim, ki je tako značilen za njune orgle. Ta igralnik ima novogotske okraske, ki se kaj malo ujemajo z baročnimi potezami orgelske omare. Brata Zupan sta med drugim tudi zelo dvignila pritisk.

Orgle imajo naslednjo dispozicijo:

1 Principal	8
2 Bordon	8
3 Gamba	8
4 Octava	4
5 Flöte	4
6 Quinta	2 2/3
7 Superoctava	2
8 Mixtura II	1 1/3 + 1

PEDAL

9 Subbass	16
10 Octavbass	8

Predvsem večje orgle izdajajo, da je bil Malahovsky trdno zasidran v klasicistični koncept orgel, ta dispozicija pa lahko bila baročna. Morda ne bi bilo v tako majhnih orglah 8-čevljske gambe. Sicer pa je kar preveč jasna piramida principala z oktavom, kvinto, superoktavom in miksturo, ki jo spremljata lesena registra: pokrit bordon in odkrita flavta. Tako so v teh orglah zastopani vsi labialni registri. Prav logičen je tudi pedal, katerega obseg je 27 tipk (C-d1), manuala pa 54 tipk (C-f3). Prospektne piščali so bile žrtev prve svetovne vojne, zdaj pa jih nadomešča slabši izdelek. Pročeljne piščali principala gredo od G, največje so lesene. Gamba nima prve oktave, kar je bil večkrat primer v manjših orglah zaradi prostora, saj je bil pomembnejši 8-čevljski register pokrit.

Orgle je leta 1987 obnovil Andrej Lenarčič. Uravnal je mehaniko, naredil 18 piščali principala, dve oktavi gambe in oktavo bordona. Orgle je intoniral in uglasil. Uravnal je tudi pritisk ter preskrbel nov ventilator.

V nedeljo, 2. avgusta 1987, je kranjski dekan Zdravko Bahor, ki je z veliko zavzetostjo spremljal restavracijo orgel, obnovljene orgle blagoslovil. Po bogoslužju so vrline orgel prišle na dan na koncertu, ki sta ga pripravila Angela Tomanič in Milko Bizjak.

Edo Škulj

oznanilo za cerkveno glasbo

Jacobus Gallus: Opus musicum I/1 in I/2

V zbirki Monumenta artis musicae Sloveniae sta doslej izšla v 5. in 6. zvezku izdaje prvi in drugi del prvega zvezka Gallusovega Opus musicum. Evropsko leto glasbe je dalo povod razmišljanju o izdaji celotnega Gallusa, tudi doslej še neobjavljenih del. Muzikološki inštitut se je odločil za izdajo Gallusovih motetov, ki naj bi izšli v kronološkem zaporedju izhajanja do leta 1991, ko praznujemo 400-letnico Gallusove smrti.

Preden podam naprošeno predstavitev teh dveh zvezkov, bi spregovoril nekaj besed o Gallusu, sicer ne kot poklicni strokovnjak za renesanso, ampak le kot uporabnik teh zvezkov. Posebej sem dolžan to storiti, ker je prav stari Cerkveni glasbenik Gallusa odkrival in precej o njem pisal. Zasluge za to ima tako rekoč prvi in veliki slovenski zgodovinar in muzikolog Mantuani, ki je imel visoko službo v dunajski knjižnici, kjer je pričel odkrivati tudi Gallusa. Pričeli so iskati tudi njegov rojstni kraj, ki pa ni z gotovostjo znan niti danes, čeprav je bilo veliko dokazovanja o njem prav v starem CG. Iskanje rojstnega kraja se je namreč opiralo na iskanje tega priimka v župnijskih maticah. Tako ta priimek najdemo celo med duhovniki, ki so živeli kmalu za njim. Čeprav je znana letnica začetka njegovega kratkega in bogatega življenja, pa moramo Slovenci stalno dokazovati, da je naš človek, da se je rodil pri nas. Prižnavamo, da ni delal pri nas, poudarjamo pa, da se je vselej izdajal za Slovenca. Narodi, med katerimi je deloval, ko je šel za znanjem in delom po svetu, kot je na nekak simboličen način značilno tudi za našo dobo, ga imajo za svojega. In pri tem ne sprašujejo, ali ga mi v zadostni meri upošteevamo, če že ne morda častimo. In tako se dogaja z nekaterimi znanimi Slovenci, da smo jih pripravljene upoštevati šele potem, ko nam jih tujina odkriva in seveda trga iz naših rok, ko že nismo imeli dovolj zemlje, da bi v njej pognali korenine za dokaz. Vendar besedičenja dejstev ne spremenijo. In eno takih dejstev je tudi, da je Gallus naš, tako rekoč edini skladatelj, ki je v tujini dokaj znan in veliko prepevan in se postavlja ob bok velikom renesanse. In ob tem ne bi smelo nobenega Slovenca biti

sram, če že ne čuti ponosa, da se je ta mož podpisoval z oznako Carniolus.

Kaj smo Slovenci doslej storili v njegov spomin in naš ponos nanj? Kmalu po pričetku svojega izhajanja je stari CG prinesel nekaj transkripcij njegovih motetov. Nadaljnjih nekaj motetov je v svoji transkripciji dal v javnost Zepič. Dragotin Cvetko je pripravil za tisk njegova Moralia. Obstaja še nekaj razprav o Gallusu, obsežnejši sta Škerjančeva in Cvetkova. To je skoraj vse. V letu glasbe so v Ljubljani priredili simpozij, kjer so modrovali o njem in njegovem delu.

Vse več zborov prepeva njegove skladbe. On naj bi pomagal Slovencem odkrivati renesanso, ki smo jo Slovenci baje pričeli gojiti šele pred nedavnim. A ni čisto tako. Dovolj je pogledati samo stari CG, ki je objavljala tudi koncertne spode. Točneje bi bilo povedano, ko bi trdili, da nam je tudi Gallus precej po vojni pomagal vzpostaviti nadaljevanje renesančnega muziciranja pri nas in vzbudil upravičenost do njega. Pojo ga danes vsi boljši prosvetni zbori. Pa cerkveni?

Ker so bili pri nas izdani do sedaj skoraj le madrigali, so cerkveni zbori posegali le po nekaj njegovih objavljenih motetih, ki so bili na voljo. S to zbirko pa dobivamo uglasbitve liturgičnih besedil za cerkveno leto in praznike. Morda kdaj ugledamo tudi vse njegove maše in nekatere doslej neobjavljene skladbe.

Dr. Edo Škulj, ki je notno gradivo za prva dva zvezka transkribiral in revidiral, je imel za predlogo Mantuanijevega Gallusa, ki je imel vse glasove napisane še v prvotnih ključih (ti so naznačeni na začetku vsake skladbe). Za kritičnost izdaje je uporabil tudi prvotno izdajo Gallusa, ki ga hranijo v ljubljanskem NUK-u. S pričetno zbirko dobivamo kritično izdajo Gallusa na slovenskih tleh.

Pri taktovskih načinih se je prireditelj držal današnjega načina nakazovanja menzuralnih črt, ki jih renesansa pravzaprav ni poznala. Držal se je tudi danes ustaljenega načina prevajanja nekdanjih menzuralnih mer v današnje. Na prvi pogled bo pač tak način izvajanja oviral neizkušenega zborovodjo pri učenju in taktiranju in privedel do nelogičnih interpretacij. A s poglobljanjem v samo izvajanje renesanse, v besedilo in njegovo vsebino, bodo skladbe postale marsikateremu dobremu a cappella zboru dostopne in v

oznanilo za cerkveno glasbo

užitek; s primerno razlago pa bodo dobile celo mesto v liturgiji.

Prvi zvezek prvega dela prinaša adventna besedila. Prvih šest motetov je osemglasnih, nato sedem šestglasnih, sedem petglasnih in šest štiriglasnih. Drugi zvezek prvega dela obsega osem štiriglasnih, sedem petglasnih, osem šestglasnih, enega sedemglasnega, devet osemglasnih, enega devetglasnega, enega desetglasnega, dva dvanajstglasna in en šestnajstglasni motet. Med temi je precej motetov napisanih v tehniki dvozbora, eden celo v tehniki trizborja. Med moteti najdemo tudi dva, ki ju lahko pojo tudi ženski oziroma dekleški zbori, ali, kot je napisano oziroma nakazano, za ženske glasove s tenorjem. Zanimivost drugega zvezka je tudi njegov znani motet Resonet in laudibus, seveda v več variantah, kot jih poznamo iz dosedanjih transkripcij. Med znanimi moteti naj omenim še Pueri concinnite, ki so ga pri nas prepevali dekleški in ženski zbori. Zanimiv je še eden najtežjih Gallusovih motetov, okoli katerega je bilo veliko besed že napisanih: Mirabile mysterium.

Morda taka množina glasov v posameznih skladbah zmanjšuje uporabnost motetov pri naših zborih. Vendar so že za nami časi, ko so vsi vokalni kritiki pri nas prisegali na velike zборе pri izvajanju polifonije. Še danes kdo zagovarja tako mnenje, ki običajno izvira iz premajhnega poznavanja tega obdobja. Morda lahko tako gledanje bližnje preteklosti razumemo s kvaliteto naših zborov v tistem in delno tudi v današnjem času. A Gallus ne more lepo zveneti v velikem zboru, ker mu ne uspe zveneti lepo v izbrani sestavi tega zbora. Torej potrebujemo za izvedbo Gallusa vsaj toliko dobrih pevcev, kot je partiturnih glasov. Seveda pa dobimo najlepše zvenenje s prilagodljivimi solističnimi glasovi. Gallus je ob ugovoru, da toliko glasne skladbe pomenijo za ne dovolj številčne zборе mrtev kapital, poudaril, da glas, ki manjka oziroma je pretežak, lahko nadomesti instrument. Danes te prakse ne srečamo v živo, razen pri nekaterih tujih ansamblih, ki se ukvarjajo posebej z renesanso. Vendar pa ta praksa ni tako preprosta za pozabo, čeravno o njej privrženci petja a cappella nočejo nič slišati. Če že pojo take skladbe, bi morali imeti pred očmi tudi, da pomeni renesansa začetek poti ločevanja vokala in instru-

menta, ne pa že njuno striktno ločitev. S tako prakso pa postane marsikateri mnogoglasen motet dostopen tudi pogostnejši izvedbi in poplemeniti oziroma popravi govorice, da instrumentaliste »briga vokal« (seveda velja tudi obratno, pa upam, da ne v cerkvi). Srečujemo pa drugo prakso našega prostora, ki z ojačitvijo nesamostojnih glasov dosežejo okorne in meglene interpretacije. Tako ti moteti vabijo predvsem komorne skupine, saj tako prakso kažejo tudi vsa velika pevška tekmovanja, kjer je polifonija samostojna tekmovalna skupina. Z več kot štiriglasnimi moteti pridejo do veljave tudi posamezni dobri solistični glasovi, ki sicer običajno v zboru nimajo ustrezne vloge. V renesančni zakladnici najdemo precej skladb tudi za sestave manjše od kvarteta, seveda skoraj vselej s tenorjem, ki pa nikakor ni odlika slovenskih zborov.

Vsekakor moramo biti hvaležni vsem, ki sodelujejo pri izdaji Gallusa, saj je Slovencem doslej veliko premalo pomenil. Tudi z njim odkrivamo zlato dobo petja – renesanso, kjer se marsikateri slabo izkoriščen pevec najde, kjer se vsak pevec uči uživati v svoji liniji in z njo dejavno muzicirati. Ob dobrih pevcih preide tudi dirigent iz diktatorske vloge na njihovo raven. Navsezadnje pa lahko postanejo (znova) take skladbe tudi intimna oblika muziciranja glasbenikov prijateljev.

Leon Krnel

Maks Strmčnik: Mladinske pesmi

Izšle so pri Knjižnici Cerkvenega glasbenika kot drugi zvezek v zbirki Cerkvena mladinska pesmarica. Zvezek obsega 15 skladb, če štejemo tri kratke Aleluje na koncu zbirke pod eno številko, kot je to v kazalu na začetku tudi narejeno. V zbirko so poleg teh uvrščeni tudi trije stalni mašni spevi pod naslovom Prva mladinska maša (lidijska), vse ostale skladbe pa so kitične pesmi, ki jih je spesnila goriška pesnica Ljubka Šorli in ki so namenjene mladini. Po vsebinski strani so dokaj raznolike, prav ta različenost pa je bila hotena s strani skladatelja, ki je iz pesničnega bogastva tovrstnega opusa izbral taka besedila, ki so mu nudila dovolj pobud za uglašbitev. Mladim srcem želijo pričarati vzdušje dob cerkvenega leta (Adventni venec), naslednje tri izžarevajo opoj božiča; peta pesem, Skozi gozd, se preseli v pomlad, ki jo prvi dve kitici opevata, šele iz tretje zvemo, da gre za Gospodovo vstajenje. Naslednje štiri se obračajo k Mariji. Od teh velja omeniti prigodno Molitev k Mariji v letu otroka, nastalo verjetno leta 1779, ko je bilo mednarodno leto otroka. Vsebinsko bogata pesem ima svojo aktualnost tudi danes, saj trajajo različne tegobe otrok še naprej. Naravnost socialno noto izraža pesem Otrok moli k Materi za lačne, v kateri prosi otrok Marijo, naj posreduje pri Sinu za čudež, s katerim bi nasitil lačne otroke danes, kot je nekoč razumel človeške težave na svatbi y Kani. Resnobni in nekako težki sta Čudežna zarja in Spoznal sem te. Prva predvsem v zaključnem delu, druga pa po močnejšem zvoku in akordih, ki presegajo okvire mladinskega zbora. Kot je videti, se skladatelj pri izboru besedil ni držal nekih vnaprej postavljenih tematskih zahtev; njegove pesmi so prej zaznamovani lepi trenutki v življenju mladega pevca, ki naj si jih s pomočjo pesmi globlje vtisne v srce za bodoče čase. Za mladinsko petje je važna predvsem melodija. Poleg zahtev glede obsega melodije mora biti v ospredju njena dojemljivost in lepota, obenem z ustreznimi ritmi, ki se tudi razlikujejo od ritmov ostalih zvrsti pesmi. Pregled melodijskih pesmi iz zbirke nam najprej odkrije neko različenost od ustaljenega tipa, kot jih do sedaj mladinski zbori pojejo. Melo-

dije pesmi so zgrajene na starocerkvenih lestvicah (modusih). Od teh je največkrat uporabljena lidijska lestvica, v polovici skladb. Dorska trikrat, večkrat pa tudi durova lestvica. V celoti »dih« zbirka lidijsko in s tem nekako elegično.

Zasedenost zbora se uvidevno izmika izvajalskim težavam. S tem mislim na skoraj vse enoglasne začetne fraze, ki jih lepo uvajajo uvodi spremljave. V nadaljevanjih pesmi se nato razvijajo večglasja: največkrat dvoglasje s pogostnim gibanjem v kvartah, pa vse do štiriglasnih zaključnih akordov. Izjemo tvori le že omenjena Spoznal sem te, ki v celoti izstopa od ostalih in zato zahteva drugačen zbor. To je pa zbirki le v korist: iz nje lahko vzame skladbe vsak po svojih zmožnostih.

Omeniti gre tudi nestereotipno in gibko spremljavo, ki tvori hrbtenico zvočnega dela pesmi; predpostavljam, da je ta spremljava orgelska, izrecno pa ni instrument nikjer v partituri vpisan. Drži se okvirov modalnosti, pogosto tudi zaide, ne brez logike, v bolj oddaljena področja.

Mislím, da bi bilo preglednosti zbirke v korist, če bi vendarle bile označene pesmi s številkami, tako kot je to pri drugih vrstah pesmaric. Pregled, oziroma predstavitev neke zbirke, naj bi obsegala tudi navedbo morebitnih napak, tiskarskih ali drugih. Pri obsežni zbirki, posebno prvič tiskani, se te kaj rade pritihočajo. Tu pa tam se v zbirki pojavljajo, mislim pa, da jih bo organist sam odkril in popravil. Ne gre za hude napake, ampak le za izpustitev pik pri punktiranih notah, nejanosti pri uporabi prestavnih znakov, lokih itd. Vseeno pa bi se »spotaknil« nad nejasnimi zapisi v zadnji vrsti na strani 34 in nad Alelujo III na strani 35. Str. 34: najprej je pri spremljavi v altu celinka s piko. V drugem taktu v altu gre najbrž za ton »ef«, ponavadi pišemo razveznik, čeprav stoji ta že prej v tenorju. Kaj pa, če gre v altu za ton »fis«? Tudi to bi bilo v tem stilu mogoče. Ker imamo v prejšnjem taktu bas-tenor »a-as«, bi bilo tukaj po sekvenčni zakonitosti lahko med basom in altom tudi razmerje zmanjšane oktave, torej »ef-fis«. V tretjem taktu bi kazalo na osminki »cis«? le postaviti višaj. Prej in pozneje so »ceji«, ki človeka kar povlečejo, da neho te prezre tisti bežni »cis«. Mimogrede pa je še izpadel lok trajanja med »cejemak«. Nejasen oz. dvoumen je tudi četrti takt

Jože Trošt: Od sončnega vzhoda do zahoda

Od sončnega vzhoda do zahoda je nova skladba z zasedbo mešanega zboru in orgel. Nastala je na pobudo festivala cerkvenih zborov mesta Ljubljane, ki bo letos oktobra že četrthi na Kodeljevem. Festival vzpodbuja ustvarjanje novih skladb in njihovo izvedbo. Letos sta z Marijinim letom in evharističnim obdobjem podana dva okvira za glasbeno ustvarjalen odziv. Na Kodeljevem se bo oboje zabeležilo z novima skladbama, ki naj bi jih zapeli zbori skupaj. Evharistično obdobje je zaznamovano s sladbo, ki jo je narekovalo preroško besedilo starozaveznega preroka Malahije, ki napoveduje, da se bo nekoč po vsem svetu »darovala čista daritev«. Evharistične skladbe poznamo večinoma kot kitične pesmi, malo pa je takih na druga nevezana besedila. Glasbena rešitev za Malahijevo preroško zamaknjeno besedilo je v posebnih akordih, predvsem pa v melodiki, ki v skladbi spominja na modalne melodije. V oblikovnem pogledu pa se drži načel gradnje (ne pa izvedbe v podrobnosti) klasičnega moteta: posamezne s stavki izražene misli razvijamo v glasbene odstavke. Prvi blok tvori začetno troglasje ženskega zbora s prehajanjem melodij od alta preko soprana k basom. Zaključí se na vrhu pri besedah »med narodi«, kjer je obenem glavni zvočni vrh skladbe. Nato se razvija drugi blok »in na vseh krajih«, najprej v imitacijski tehniki in nato v zborovskem recitativu. Tretji odstavek začne bas na

pri Aleluji III. V tretjem taktu imamo »ef«, kaj je v altu v naslednjem taktu? Isto se pojavlja še dvakrat naprej. Če bi se držali logike prejšnje pesmi, bi moral biti v četrtem taktu alt »fis«, kar pa mislim, da ni. Lahko pa misli skladatelj tudi drugače; iz zapisa se ne da spoznati, kaj hoče na tem mestu.

Seveda vse te drobne pomanjkljivosti ne morejo zasenčiti prijetnega vtisa nad zbirko, pa tudi ne zmanjšati njene dejanske vrednosti, s katero skladatelj izraža in dokazuje hvalevredno skrb za naše mlade pevce in pevski naraščaj, ki podobnih stvaritev še kako potrebujejo.

Jože Trošt

besedilo »in se bo darovala...«, ki skladbo z reminiscenco na začetek umirjeno in potihoma zaključí.

Pobud za izvajalce bi bilo ob skladbi lahko več in v različnih smereh. Najprej dirigentu in organistu: skladbico naj bi predelala skupaj, ker mora biti v končni izvedbi tekoča in brez zastojev. Za vse, tudi pevce, je važno štetje. V skladbi se precej menjujejo takti, imamo dolge državne note, in vstoppe. Vse to mora biti trdno postavljeno, za kar je potrebno štetje oziroma samostojno obvladovanje ritma. Dirigentovi vstopi glasovnim skupinam to le potrjuje, ne morejo pa nadomestiti tega, kar morajo pevci sami obvladati. Vsekakor se tudi od dirigetna zahteva jasno in ritmično nakazovanje vstopov. Njemu je tudi zaupana interpretacijska naloga, da zgradi vrh. Graditi ga začnemo že devet taktov pred nastopom, tam, kjer začne polifonija, ki že sama ustvarja zvočno naraščanje. Od vrha pa vse do konca skladbe se zvok umirja do pritajenosti na koncu. Vse do konca pa je treba ohraniti strog ritem, drugače bo prišlo do zmede med zborom in orglami, ki imajo povsem drugačen ritmični potek. Zadnji »akord«, pravzaprav potrojitev kvart v oktavi, naj bo zelo dolg, priprava zanj pa zelo počasna.

Skladbo je treba dojeti z razumom in občutiti s srcem.

Jože Trošt

knjižnica cerkvenega glasbenika

1. Slovenske maše

1. M. Tomc, Stopil bom k oltarja
2. M. Tomc, Dijaška maša
3. A. Foerster, Maša v čast sv. Cecilije
4. V. Vodopivec, Blaženi vsi nebeščani
5. A. Jobst, Bog na svoj se rod ozri
6. F. Schubert, Mašni spevi
7. J. S. Bach, Mašni spevi
8. J. Trošt, Deseta maša
9. J. Trošt, Enajsta maša
10. M. Železnik, Slovenska maša

2. Cerkevne pesmi

1. M. Tomc, Božične pesmi
2. M. Tomc, Mašni spevi in Očenaš
3. D. Dorin, Pesmi za svete čase
4. M. Tomc, Pasijon po Marku
5. M. Tomc, Pasijon po Luku
6. M. Tomc, Pasijon po Mateju
7. M. Tomc, Pasijon po Janezu
8. M. Tomc, Marijine pesmi
9. D. Dorin, Marijine pesmi
10. B. Arnič, Cerkevne pesmi

3. Cerkevna zborovska pesmarica

1. Mašne in darovanske pesmi
2. Mašni spevi in odpevi
3. Evharistične pesmi 1
4. Evharistične pesmi 2
5. Marijine pesmi 1
6. Marijine pesmi 2
7. Adventne in božične pesmi
8. Postne in velikonočne pesmi
9. Praznične pesmi
10. Priložnostne pesmi
11. Pesmi tujih skladateljev
12. Zborovske pesmi iz ljudske

4. Musica organistica slovenica

1. M. Tomc, Orgelske skladbe
2. S. Premrl, Preludiji in fuge
3. Š. Premrl, Variacije
4. S. Premrl, Pastoral 1
5. S. Premrl, Orgelske skladbe
6. S. Premrl, Pastoral 2
7. Orgelske skladbe iz Novih akordov
8. F. Bricelj in dr., Orgelske skladbe
9. I. Hladnik, Orgelske skladbe
10. J. Zupan in dr., Orgelske skladbe

5. Knjižna zbirka

1. Ob obletnici Cerkevne glasbenika
2. E. Škulj, Bibliografsko kazalo CG
3. E. Škulj, Stanko Premrl

6. Cerkevna mladinska pesmarica

1. J. Trošt, Mladinske pesmi

7. Priročnik za organiste

1. M. Smolik, Liturgika

leto 80(1987)7-9

Cerkveni glasbenik

