

Z OPERNEGA ODRA NA CERKVENI KOR KONTRAFAKTURE V GLASBENEM ARHIVU PROŠTIJSKE CERKVE SV. JURIJA NA PTUJU

MARKO MOTNIK

Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Ljubljana

Izvleček: V glasbenem arhivu proštjske cerkve sv. Jurija na Ptujju se je izpod peresa Carla Franza Rafaela ohranilo osem predelav posvetnih skladb za liturgično rabo. V prispevku so Rafaelove predelave predstavljene v povezavi s kontrafakturno prakso.

Ključne besede: Ptuj (Pettau), Carl Franz Rafael, cerkvena glasba, kontrafakture, operne arije

Abstract: Eight arrangements of secular compositions for liturgical use created by Carl Franz Rafael are preserved in the music archives of the Parish Church of St George in Ptuj. This article discusses these arrangements within the broader context of the practice of contrafacta.

Keywords: Ptuj (Pettau), Carl Franz Rafael, church music, contrafacta, opera arias

Zbirka muzikalij proštjske cerkve sv. Jurija na Ptujju sodi med obsežnejše intaktne, vendar doslej najmanj znane in raziskane fonde cerkvene glasbe na Slovenskem.¹ Na prvi pogled se zdi, da gre nemara za karakteristično zbirko cerkvenih del za rabo pri bogoslužju v obdobju od konca 18. do začetka 20. stoletja s standardnim repertoarjem, kakršnega danes hranijo številni glasbeni arhivi cerkvenih ustanov v deželah nekdanjega habsburškega cesarstva. Nekoliko natančnejši pogled v ptujsko zbirko pa kmalu pokaže, da ima ta vendarle povsem svojstven značaj. Številni desetletja na Ptujju dejavni glasbeniki so kot skladatelji in zbiratelji cerkvene glasbe oblikovali edinstveno zbirko muzikalij, ki na sistematičen popis, znanstvene analize in ovrednotenje še čaka. Repertoar izhaja iz časa, ko so lokalni glasbeniki še aktivno skrbeli za repertoar z zbiranjem, lastno skladateljsko dejavnostjo in navsezadnje tudi s predelavami tujih glasbenih predlog.

Zbirka v današnji ureditvi obsega okoli 430 enot glasbenih rokopisov. Dejanskega števila skladb ni mogoče navesti, saj nekateri rokopisi vsebujejo več del istega avtorja ali več avtorjev, predvsem pa je eno in isto delo pogosto razdeljeno na dve, v nekaterih

Članek je nastal v okviru temeljnega raziskovalnega projekta »Stare tradicije v novih oblačilih: glasbene in besedilne predelave v izvajalski praksi liturgične glasbe« (ARIS J6-1809).

¹ Mednarodna oznaka kataloga glasbenih virov Répertoire International des Sources Musicales (RISM) se za glasbeni arhiv župnijskega urada sv. Jurija na Ptujju glasi SI-Pž, čeprav muzikalije v podatkovno bazo RISM doslej še niso bile vpisane. Edini poskus sistematične predstavitve zbirke nudi Koter, »Muzikalije ptujjske cerkve«; nazadnje pa se je s tem fondom ukvarjal Škrjanc, »Prispevek k poznavanju repertoarja«.

primerih celo na več enot (signatur).² Najstarejše rokopise je mogoče datirati v pozno 18. stoletje, kar je v glasbenih arhivih cerkvenih ustanov nekdanjih habsburških dežel že stalnica, kronološko najmlajši rokopisi pa segajo v zgodnje 20. stoletje.³

Dejavnosti cerkvenega kora v proštiji cerkvi in na Ptujju delujočih dirigentov, organistov, instrumentalistov ter pevk in pevcev doslej še niso bile podrobno raziskane. Sodeč po glasbenem repertoarju, so morale biti sposobnosti ptujskih glasbenikov precejšnje. Na Ptujju je ohranjena na primer *Missa solemnis* v d-molu Luigija Cherubinija (Ms. mus. 47), ki jo je nedvomno mogoče uvrstiti med najbolj obsežne in tehnično zahtevne uglasbitve mašnega ordinarija v 19. stoletju. Med tehnično zahtevna dela nadalje sodijo maše Josepha Haydna, Johanna Nepomuka Hummla ali *Missa in C* Ludwiga van Beethovna (Ms. mus. 144).⁴ Težave povzročata tudi datiranje posameznih enot rokopisnega gradiva ter identifikacija prepisovalcev in nekdanjih lastnikov, čeprav se njihovi priimki in osebni zaznamki na prepisih pojavljajo pogosto.

Kontrafakturna praksa

Med muzikalijami cerkve sv. Jurija na Ptujju je ob večinoma izvirnih cerkvenih glasbenih delih tudi več za liturgično rabo prirojenih posvetnih skladb. Tovrstne »izdelke« s postopki predelave vred je glasbeno zgodovinopisje dolgo odklanjalo in z romantično-idealiziranim pojmovanjem izviračnosti ter usmerjanjem pozornosti na glasbeno delo kot izoliran fenomen vedno znova negativno vrednotilo. Še vedno je v muzikologiji razširjeno mnenje, da so takšne predelave zgolj rokodelski izdelki lokalnih kapelnikov in organistov, ki naj bi hitro in pogosto povsem brezbrizno masovno proizvajali »nova« glasbena dela za cerkveno rabo. Priredbam se odrekajo vsakršna umetniška vrednost, kakovost in pristnost, številne arije, ansambelske in zborovske skladbe iz oper ali oratorijev pa naj bi bile tako zgolj produkti racionaliziranih delovnih postopkov.

Po uveljavitvi postmodernističnih literarnih teorij, ki pozornost usmerjajo na odnose med besedili, na vrste in oblike medsebojnega prepletanja besedil, kakor tudi na prepletenost njihovega pomena, konteksta, funkcionalnosti in historicitete, pa se tovrstne pretvorbe v smislu intertekstualnosti⁵ ne izkažejo le za povsem legitimne, temveč tudi za polnovredne dosežke nekdanjih običajnih ustvarjalnih procesov. Izposojanje lastne ali tuje glasbe v zgodovini ni bilo prisotno le kot temeljni didaktični princip (*imitatio* in *aemulatio*), temveč kot povsem samoumeven kreativni pristop, ki so ga v vseh obdobjih

² Škrjanc, »Prispevek k poznavanju repertoarja«, 148.

³ Za splošni pregled repertoarja gl. Koter, »Muzikalije ptujске cerkve«; in Škrjanc, »Prispevek k poznavanju repertoarja«.

⁴ Morda so pri izvedbah del, ki zahtevajo večji orkester s pihali in trobili, sodelovale v prvi polovici 19. stoletja na Ptujju in v okolici delujoče vojaške godbe. O vojaških polkih na Ptujju gl. Raisp, *Pettau*, 194–211.

⁵ Gérard Genette v svojem delu *Palimpsestes: la littérature au second degré* iz leta 1982 uporablja izraz transtekstualnost kot nadpomenko. Intertekstualnost Genette razume kot eno od specifičnih kategorij transtekstualnosti, namreč za neposredne citate ali druge vrste vključevanja enega besedila v drugo.

evropske zgodovine glasbe uporabljali tudi najizvirnejši skladatelji.⁶ Novejše raziskave kažejo, da predelav posvetnih skladb – najpogosteje gre dejansko za operne arije – ni več mogoče imeti za kuriozne izjeme, pač pa so odraz stalne in kontinuirane glasbene prakse, katere razsežnosti se postopoma razkrivajo šele v zadnjih letih.⁷

Ohranjene predelave posvetnih skladb v cerkvenih arhivih odpirajo vrsto vprašanj o prisotnosti, rabi in recepciji prvotne glasbene predloge in njene predelave, o njunih medsebojnih strukturnih odnosih, transformaciji funkcionalnosti in nenazadnje tudi o ob času nastanka veljavnih estetskih normah. Vprašanja se izkažejo za izjemno kompleksna celo takrat, ko je predelava glasbene predloge najpreprostejša, namreč v primerih tako imenovanih regularnih kontrafaktur.⁸ S tem so mišljene preproste nadomestitve prvotnega (posvetnega) besedila z novim (liturgičnim), glasba sama pa pri tem ostaja nedotaknjena. Novo besedilo prvotnega pogosto niti ne nadomešča in je kot nekakšna alternativa zapisano celo v prvotni zapis glasbe nad izvornim besedilom ali pod njim.

Kontrafaktorna praksa prirejanja arij ter ansambelskih in zborovskih skladb iz oratorijev in oper za liturgično rabo je v srednji Evropi dosegla izjemne razsežnosti in priljubljenost v drugi polovici 18. stoletja. Nadomeščanje prvotnih besedil s spevi za mašni proprij, najpogosteje za ofertorije, v samostanih pa tudi za speve oficija, so predvsem v katoliških deželah južne Nemčije in habsburške monarhije nastajale vse do šestdesetih let 19. stoletja, ponekod celo dlje. Bolj od prakse same se je spreminjal izbor za predelavo primernih predlog in je tako skozi čas sledil bliskovitim spremembam in modnim tokovom operne produkcije.

Muzikološka stroka v nemško govorečih deželah imenuje take priredbe parodije, vendar z izrazom ne misli komično-satiričnega posnemanja in prirejanja stilističnih elementov nekega umetniškega dela.⁹ Termin širše zajema predelave glasbenih del, pri katerih glasba v svojem jedru ostaja nespremenjena, v priredbi pa se navadno transformirajo

⁶ Na primer Johann Sebastian Bach in Georg Friedrich Händel. Med številnimi študijami gl. na primer Buelow, »Handel's Borrowing Techniques«, Baselt, »Parodie oder Pasticcio?«, Hill, »Handel's Rertexting«, Schulze, »Parody Process«.

⁷ Med novejšimi študijami gre omeniti Hanke Knaus, »Theaterstyl und »Kirchenstyl«; Jež, »Contrafacta of Operatic Arias«, Jonášová, »Kontrafakturen in der böhmischen Kirchenmusik«.

⁸ Nicole Schwindt-Gross, avtorica ene od temeljnih študij o parodični in kontrafaktorni praksi 18. in 19. stoletja, na podlagi dela Friedricha Gennricha o kontrafakturah srednjeveške pesmi (*Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters*) opredeli štiri tipe kontrafaktur: regularne, iregularne, začetne in temeljne. Pri regularnih kontrafakturah je izvorni predlogi brez posegov v glasbeno strukturo zgolj dopisano novo besedilo. Pri iregularnih kontrafakturah avtor glasbo modificira v skladu z novim besedilom. Začetne kontrafakture (*Initialkontrafaktur*) prevzemajo zgolj nespremenjen začetek izvorne predloge, nadaljevanje stavka pa je svobodno. Temeljnim kontrafakturam (*Grundlagenkontrafaktur*) izvorna predloga služi le kot nekakšna podlaga (*Grundlage*) ali nemara celo zgolj kot asociacija za dokaj svoboden glasbeni stavek, ki vendarle izhaja iz izvorne glasbe. Zadnji tip Schwindt-Gross imenuje tudi asociativna parodija (*Assoziationsparodie*). Schwindt-Gross, »Parodie um 1800«, 26–33.

⁹ Literarna teorija uvršča take predelave v kategorijo hipertekstualnosti, s katero označuje literarna besedila, ki neko že obstoječe besedilo strukturno ali slogovno posnemajo in ga transformirajo, na primer v smislu parodije.

vsebina, glasbena oblika in predvsem tudi funkcija glasbe.¹⁰ Med parodije potemtakem sodijo tudi kontrafakture.

V ptujski zbirki ni skladb, pri katerih bi bila besedila preprosto le nadomeščena. Bolj kot regularne kontrafakture so na Ptuj hranjene skladbe, ki z raznovrstnimi prijemi globlje posegajo v strukturo prvotnih glasbenih predlog in jih je mogoče označiti za iregularne. Večina skladb je jasno povezanih z navzočnostjo in delovanjem skladatelja Carla Franza Rafaela, ki je v glasbeno zbirko proštijškega cerkvenega kora prispeval največ do danes ohranjenih adaptacij posvetnih del. Rafaelova dela so dragoceni dokumenti, ki ponazarjajo različne aspekte kontrafakturne prakse v zaključnem obdobju njenega obstoja.

Carl Franz Rafael

Carl Franz Rafael (tudi Raffael ali Raphael; ok. 1795–1864), avtor vsaj osmih ohranjenih kontrafaktur, prepisovalec notnega gradiva in izkušen skladatelj, je na Štajersko prispel okoli leta 1843 in na Ptuj preživel zadnje obdobje svojega življenja. Njegova življenjska pot in glasbena kariera nikoli nista bili podrobno raziskani in v literaturi je navedena vrsta neskladnih podatkov. V mestu Mnichovo Hradiště (Münchengrätz) severno od Prage sta se tamkajšnjemu šolskemu učitelju Franzu Antonu Rafaelu rodila sinova Ignaz Wenzel (Ignác Václav; 16. oktober 1762) in Franz (František; 11. november 1766) – oče Carla Franza.¹¹ Ignaz, ki naj bi bil sprva novinec cistercijskega samostana Vyšší Brod (Hohenfurth) in študent praške univerze, se je po izstopu iz samostana preživljal kot organist, pevec in violinist v Pragi in pozneje v Budimpešti. Zatem se je preselil na Dunaj in tam ob službi dvornega uradnika deloval tudi kot ljubiteljski pevec, pianist in skladatelj. Umrli je 23. februarja 1799 na Dunaju.¹² O življenju njegovega brata Franza Rafaela ni znanega veliko. Najpozneje od leta 1797 in vse do smrti 28. novembra 1839 je očitno kot učitelj in kantor prebival v mestu Žamberk (Senftenberg) na Češkem.

Biografski prispevki o Carlu Franzu so skladni v podatku, da je bil sin Franza Rafaela, in avtorji sklepajo, da se je rodil okoli leta 1795 v Žamberku.¹³ V knjigi umrlih pri proštijški cerkvi sv. Jurija na Ptuj je 14. novembra 1864 dejansko zapisana njegova

¹⁰ »Unter Parodie (von griech. παρῳδία, Neben- oder besser Gegengesang) versteht die Musikwissenschaft im Gegensatz zum allgemeinen Sprachgebrauch und zur Terminologie anderer Geisteswissenschaften nicht die komische Veränderung geistiger Aussagen unter Wahrung der ursprünglichen Aussageform, sondern die ernste, umbildende und weiterführende Anknüpfung an eine geprägte Aussage, d. h. die umformende Nachahmung eines musikalischen Kunstwerkes in einem anderen musikalischen Werk-, zumeist auch Gattungszusammenhang, bei der die musikalische Substanz erhalten bleibt, die musikalische Gestalt aber teilweise neugeprägt wird.« Dadelsen, Brinzing, Schick in Schulz, »Parodie und Kontrafaktur«.

¹¹ Státní oblastní archiv v Praze, Mnichovo Hradiště, Taufbuch II 1739–1769, fol. 605.

¹² Turková, »Ignác Václav Rafael«, 6–24.

¹³ *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, s. v. »Rafael, Karl Franz«; Československý hudební slovník osob a institucí, s. v. »Rafael Karel František«; D'Elvert, *Geschichte der Musik in Mähren*, 208–209, 255–256, 167 (Priloge).

starost 69 let.¹⁴ Potemtakem bi morala biti letnica njegovega rojstva 1795 pravilna, vendar zapisa o rojstvu v krstni knjigi v Žamberku ni najti. Tam sta se Franzu Rafaelu v letih 1797 in 1801 rodili le dve hčerki in najbrž se je v mesto preselil šele po letu 1795. Sin Carl Franz se je bržkone rodil drugje.¹⁵

Tudi podatka iz biografskih prispevkov, da naj bi Rafael študiral kontrabas na praškem konservatoriju, ni mogoče potrditi, saj v tamkajšnjih seznamih absolventov priimek ni dokumentiran.¹⁶ Prvo zaposlitev je kot kontrabasist očitno našel v gledališkem orkestru v Brnu, kjer je v letih 1814–1815 začel javno nastopati tudi kot pevec basist, vsekakor pa je kraje bivanja in zaposlitve pogosto menjaval. Kot pevec je v letih 1816–1818 deloval v Opavi, kjer se mu je 12. februarja 1816 rodil sin Franz Joseph. Obdobje v letih 1818–1835 je preživel kot pevec in učitelj petja v Vroclavu. Leta 1835 se je preselil v Brno, tam opravljal službo direktorja gledališkega zboru, nato pa kot dirigent zopet deloval v Vroclavu (1837) in v Opavi (1837–1840).

Carl Franz Rafael se je s potujočo gledališko skupino Stephana in Eugenie Mayrhofer najverjetneje v drugi polovici leta 1842 podal na pot v Maribor,¹⁷ morda pa je sam prispel iz Ljubljane. V gledališki sezoni 1840/41 je namreč kot kapelnik in basist v Stanovskem gledališču v Ljubljani deloval neki Raphael, najverjetneje Carl Franz.¹⁸ V nekrologu v časopisu *Correspondent für Untersteiermark* je omenjeno, da je Rafael v Mariboru ustanovil godalni kvartet in tako prispeval k požitvi mestnega glasbenega življenja.¹⁹ Iz Maribora se je z gledališko skupino odpravil na Ptuj in bil tam sprva dejaven kot dirigent v gledališču.²⁰ Od leta 1845 dalje se je preživljal v glavnem le kot zasebni učitelj glasbe. Anonimni avtor nekrologa omenja, da se je Rafael aktivno udeleževal na glasbenem koru prostijske, tedaj še župnijske cerkve,²¹ vendar po ohranjenih virih sodeč ni imel uradne

¹⁴ Ptuj, Sv. Jurij, Mrliška knjiga 1839–1864, fol. 283.

¹⁵ V nekrologu je na primer kot kraj Rafaelovega rojstva naveden Vroclav (Breslau). »(Ein Nachruf)«, *Correspondent für Untersteiermark*, 25. november 1864, 575.

¹⁶ »Haupt[atrikel] der Schüler des Conservatorium in Prag von 1811 bis 1880«, Archiv hlavnih mesta Prahy, D81. Rafaela med absolventi praškega konservatorija tudi ne omenja Branberger, *Konservator hudby v Praze*. Za pomoč pri pregledu gradiva v zvezi s konservatorijem v Pragi se zahvaljujem Maruši Zupančič.

¹⁷ Če sodimo po oglasu, je gledališka skupina pod vodstvom zakoncev Mayrhofer gostovala v Mariboru najpozneje od februarja 1843 dalje. »Theater-Anzeiger«, *Allgemeine Theaterzeitung, Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben*, 15. februar 1843, 167–168. Mayrhofer je objavil oglas, s katerim je vabil igralke in igralce v svojo gledališko skupino za predstave v Mariboru, Celju in na Ptuj. Vse tri gledališke hiše so bile povezane pod njegovo direkcijo. O začetku gledališke sezone jeseni leta 1843 gl. Rudolph Puff, »Herbstbriefe«, *Oesterreichisches Morgenblatt: Zeitschrift für Vaterland*, 20. december 1843, 607–608; in Puff, *Marburg in Steiermark*, 260.

¹⁸ Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti*, 193.

¹⁹ Godalni kvartet je štel pet članov (Sperka, Martini, Felber, Peschke in Rafael) in najbrž je Rafael igral kontrabas, ki danes ni več del zasedbe godalnega kvarteta.

²⁰ O ptujskem gledališču v prvi polovici 19. stoletja gl. Raisp, *Pettau*, 239–242; Mavrič, *Ptujsko gledališče*, 7–9.

²¹ »(Ein Nachruf)«, *Correspondent für Untersteiermark*, 25. november 1864, 575. Novico o Rafaelovi smrti so objavili tudi drugi časopisi, med temi: »Lokal- und Provinzial-Nachrichten«, *Laibacher Zeitung*, 23. november 1864, 1071; »Kronländer«, *Wiener Zeitung*, 23. november 1864, 590; »Grazer- und Provinzial-Nachrichten«, *Tagespost* (Graz), 27. november 1864.

zaposlitve kot organist ali *regens chori*. Vrsta prepisov cerkvenih glasbenih del, v katerih je očitna predvsem Rafaelova naklonjenost dunajskim klasikom, njegove lastne skladbe²² in priredbe v glasbenem arhivu proštjske cerkve imajo ob lastnoročnem podpisu pogosto tudi oznako »Musiklehrer zu Pettau« (glasbeni učitelj na Ptujju).²³

Kaže, da je bila pevka tudi Rafaelova soproga Anna, rojena Mellinger, vendar je v nekrologu omenjeno, da je umrla okoli 17 let pred možem, torej okoli leta 1847.²⁴ Od Rafaelovih otrok je v nekrologu imensko naveden le sin Franz Joseph. Rodil se je 12. februarja 1816 v Opavi.²⁵ Postal je znan skladatelj, dirigent in zborovodja v Vroclavu, Brnu in Olomucu in nato kapelnik nacionalnega gledališča v Innsbrucku, od 1852 deželnega gledališča v Linzu, nato v Budimpešti in nazadnje kapelnik stanovskega (pozneje deželnega) gledališča v Gradcu. V Gradcu je vodil tudi moško pevsko društvo (Grazer Männergesangverein) in umrl prav tam 19. aprila 1867.²⁶

Nekaj glasbenih rokopisov na Ptujju bi bilo mogoče povezati z Rafaelovim predhodnim delovanjem na Češkem in Moravskem. Dne 24. maja 1840 je tako na primer organiziral koncert – morda kot svojega poslovilnega od Opave –, na katerem je v mestu prvikrat zazvenel prvi del oratorija *Stvarjenje (Die Schöpfung)* Josepha Haydna.²⁷ Ptujjska zbirka hrani več skladb iz *Stvarjenja* v Rafaelovih prepisih in prav verjetno so bile na Ptujju tudi izvajane.²⁸

²² Rafael je bil spreten skladatelj, vendar njegov skladateljski opus doslej ni bil sistematično popisano. V leksikonih so omenjene spevoigre, glasba za gledališke igre, uverture, baleti in posamične arije, pa tudi pesmi, zbori ter plesna in cerkvena glasba. Na Ptujju sta ohranjena dva Rafaelova rekviema v d- in c-molu (Ms. mus. 231a in Ms. mus. 233a), ofertorij »Me expecta verunt peccatores« (Ms. mus. 227) in cikel za procesijo na praznik svetega Rešnjega telesa, *Stationes in Festo Corporis Christi* (Ms. mus. 299). Maša v C-duru s signaturo Ms. mus. 142 je delo Rafaelovega sina Franza Rafaela. Arhiv stolne župnije v Mariboru hrani štiri uglasbitve *Tantum ergo* (GA/XXIX/0153–0155). Prim. Markovič, »Glasbeni arhiv starejših muzikalij«, 34, 46.

²³ Tudi v knjigi umrlih je zapisan poklic: »Musiklehrer hi[e]r«. Ptuj, Sv. Jurij, Mrliška knjiga 1839–1864, fol. 283.

²⁴ Zapisa njene smrti ni mogoče najti ne v cerkvah na Ptujju in okolici ne v Mariboru.

²⁵ Zemský archiv v Opavě, Opava, římskokat. f. ú., P. Marie – proboštství, Taufbuch 1809–1825, fol. 69r (71r).

²⁶ Gradec, Hl. Blut, Sterbebuch XXII 1862–1878, fol. 221; gl. tudi Reitterer, »Rafael, Franz X.«.

²⁷ Starowski, »Zur Geschichte der Entwicklung«, 19. Recenzent v časopisu *Moravia* koncert, na katerem sta bili izvedeni tudi dve skladbi Rafaelovega sina Franza, pohvali, vendar dodaja, da zasedba zboru v Haydnovem oratoriju ni bila številčna in učinek tega kolosalnega dela ni bil dosežen. R., »Troppau«, *Moravia: ein Blatt zur Unterhaltung, zur Kunde des Vaterlandes, des gesellschaftlichen und industriellen Fortschrittes*, 1. junij 1840, 176.

²⁸ Iz oratorija *Stvarjenje* Josepha Haydna (Hob. XXI:2) izvirajo skladbe iz naslednjih rokopisov: Ms. mus. 182 (zbor in sopran solo »Mit Staunen sieht«, št. I/9), Ms. mus. 210 in 355a (zbor »Vollendet ist das große Werk«, št. II/11b), Ms. mus. 210a (duet in zbor »Lobsinget alle Gott«, št. III/12b), Ms. mus. 214–215 (tercet »Zu dir o Herr«, št. II/11b) in Ms. mus. 347 (zbor »Singt dem Herren alle Stimmen«, št. III/14b). V rokopisu Ms. mus. 355a je besedilo na začetku spremenjeno in se glasi: »Wir preisen dich, o Gott! des Herren Lob sey unser Lied«.

Kontrafakture na Ptuju

Poseben problem pri raziskavah kontrafaktorne prakse predstavljata prepoznavnost in identifikacija kontrafaktur kot takih. Kadar ne gre za regularne kontrafakture, pri katerih je nadomestno besedilo zgolj dodano v prvotni zapis predloge, ali za primere, pri katerih avtor kontrafakture izposojenega dela ni jasno imenovan na naslovnici oziroma v obrobni opombah, je priredbo (na prvi pogled) komaj mogoče zanesljivo ločiti od izvirnega dela. Kontrafakture so sicer posebej značilne za stavke mašnega proprija (predvsem za gradual in še posebej ofertorij), vendar se lahko tudi za liturgično neopredeljenimi moteti, cerkvenimi arijami in celo stavki mašnega ordinarija²⁹ skrivajo kontrafakture in prenačljeno obveljajo za izvirna dela. To velja zlasti za dela manj znanih skladateljev. Tak primer na Ptuju je rokopis s signaturo Ms. mus. 187 in zapisom na naslovnici:

Arien N°. 1 et 2 | Canto Solo et Terzetto. | Due Canto et Tenor | [Due] Violin, Viola | [Due] Flauti | [Due] Clarinetti | [Due] Corni | et | Organo | Comp: Salierie [*sic*] et Sachini [*sic*] | Pfundner mp.

Obe vključeni ariji na prvi pogled nista prepoznavni kot predelavi. Medtem ko skladba Antonija Salierija z besedilom »Lauda Sion Salvatore« sprva ne vzbuja posebnih dvomov, saj njen skladatelj kot kapelnik dunajske dvorne kapele slovi po vrsti sakralnih del, se ob imenu Antonija Sacchinija (1730–1786), izrazito dejavnega na področju opere, vendarle zastavlja vprašanje, ali je lahko njegova skladba *Non est inventus similis* zares pristna cerkvena skladba. Dejansko se Salierijevo delo izkaže za predelavo arije Eurillie »Sola e mesta fra tormenti« iz opere *buffe La cifra* (Dunaj, 1789), Sacchinijevo delo pa temelji na tercetu »Si domerò l'orgoglio« iz opere *serie Lucio Vero* (Neapelj, 1785).

Avtor obeh predelav ni na naslovnici podpisani ptujski šolski učitelj in organist Anton Pfundner (ok. 1787–1868),³⁰ pač pa sta kontrafakturi prepisani iz glasbenega tiska augsburške založbe Johanna Jacoba Lotterja *XXVIII. Ariae selectissimae praeclarorum virorum*. Ta zbirka iz leta 1798 obsega 28 za cerkveno rabo predelanih opernih arij različnih skladateljev druge polovice 18. stoletja, med temi tudi Salierijev »Lauda Sion« s pripisom »In Festo Corporis Christi« in Sacchinijev »Non est inventus« z oznako »De Confessore Pontifice«.³¹

Kontrafakture so večinoma ohranjene v rokopisih in navadno le v enem primerku. Praviloma se niso širile v širšem geografskem prostoru in njihova raba je bila omejena na kraj nastanka. V tiskih objavljene kontrafakture sodijo med izjeme, ki pa se do dvajsetih let

²⁹ Znane so celotne maše, sestavljene iz kontrafaktur. Prim. Schwindt-Gross, »Parodie um 1800«, 19.

³⁰ Ob smrti Pfundnerjeve hčerke Alojzije 8. julija 1830 je v mrliški knjigi zapisano: »des Anton Pfundner städtischen [*sic*] Lehrers- u. Organist eheliches Kind« (Ptuj, Sv. Jurij, Mrliška knjiga 1805–1836, fol. 313). Prav tako tudi ob smrti sina Ignaza Heinricha 4. decembra 1832 (*ibid.*, fol. 329). Pfundnerja mrliška knjiga 22. aprila 1868 omenja kot »Hauptschullehrer und Hausbesitzer« (Ptuj, Sv. Jurij, Mrliška knjiga 1865–1885, fol. 46). Zakoncema Pfundner je med letoma 1830 in 1836 umrla kar pet otrok. Gl. Ptuj, Sv. Jurij, Mrliški index 1806–1860.

³¹ *XXVIII. Ariae selectissimae praeclarorum virorum* (Augsburg: Lotter, 1798), št. 14 in št. 23. Gl. tudi Scuderi, *Ariae selectissimae*.

19. stoletja tu in tam vendarle pojavljajo.³² Poleg že omenjene Lotterjeve zbirke med slavne primere sodijo v najrazličnejših zbirkah in arhivih ohranjene predelave treh zborovskih skladb, ki jih je Wolfgang Amadeus Mozart leta 1773 vključil v glasbo za gledališko igro Tobiasa Philippa von Geblerja *Thamos, König in Ägypten*³³ in so bile nedvomno precej bolj znane kot izvirna glasba sama.

Mozartove skladbe so krožile v paralelnih kontrafakturah z različnimi besedili že pred objavami v tiskih. Recenzent Breitkopfove objavljene partiture s himno (nem. Hymne) *Preis dir! Gottheit!* oziroma *Splendente te, Deus* in motetom *Ob fürchterlich tobend* oziroma *Ne pulvis et cinis* leta 1804 omenja rokopisno razširjenost skladb pred natisom in opaža nekatere pomanjkljivosti obeh latinskih verzij, ki ju ima za prvotni Mozartovi skladbi.³⁴ Zgodnjo razširjenost potrjuje tudi dejstvo, da so bili prepisi treh kontrafaktur v skladateljevi zasebni glasbeni zbirki.³⁵ Le dveh od znanih kontrafaktornih verzij na Ptujju ni, a je tam ohranjena tudi sicer nikoli objavljena latinska verzija drugega zbora *Jesu! Rex tremendae majestatis*.³⁶

Tabela 1

Kontrafakture zborov Wolfganga Amadeusa Mozarta iz glasbe za gledališko igro *Thamos, König in Ägypten*, KV 345 (336a), glasbeni stavki št. 1, 6 in 7 (v krepkem tisku so označene izvirne predloge).

| Izvirne predloge in kontrafakture | Objava v tisku | SI-Pž |
|---|-------------------------------------|--|
| »Schon weichet dir, Sonne« | | |
| <i>Preis dir! Gottheit!</i> | 1804, Breitkopf & Härtel, partitura | Ms. mus. 346 (Rafael) |
| <i>Splendente te, Deus</i> | | |
| »Gottheit, über alle mächtig!« | | |
| <i>Gottheit, dir sey Preiss und Ehre!</i> | 1805, Breitkopf & Härtel, partitura | Ms. mus. 364 in Ms. mus. 208 (Wasser) |
| <i>Jesu! Rex tremendae majestatis</i> | | Ms. mus. 213 (Rafael) |
| »Ihr Kinder des Staubes, erzittert« | | |
| <i>Ob fürchterlich tobend sich Stürme erheben</i> | 1804, Breitkopf & Härtel, partitura | Ms. mus. 343 (Rafael); Ms. mus. 371 (Wasser) |
| <i>Ne pulvis et cinis</i> | | Ms. mus. 371 (Wasser) |

³² Schwindt-Gross, »Parodie um 1800«, 23.

³³ KV 345 (336a). Geblerjevo dramsko delo z Mozartovo glasbo naj bi bilo izvedeno leta 1774 v dunajskem Gledališču pri Koroških vratih (Kärntnertheater), leta 1779 pa je Mozart glasbo predelal. Natančneje Reutter, »Die lateinischen Kontrafakta«. Gl. tudi Mozart, *Chöre und Zwischenaktmusiken*.

³⁴ »Recensionen«, *Allgemeine musikalische Zeitung*, 5. december 1804, 162–164.

³⁵ Reutter, »Die lateinischen Kontrafakta«, 329.

³⁶ Vse kontrafakture Mozartovih zborov so na Ptujju ohranjene bodisi v Rafaelovih bodisi Wasserjevih prepisih. Ime Daniel Wasser na ptujskih muzikalijah pogosto in v več primerih nadomešča prečrtani priimek Milion. Daniel Wasser se je rodil 16. marca 1794 na Ptujju. V letih 1821–1832 je deloval kot *regens chori* graške stolnice in umrl leta 1847 v Stradnu na Štajerskem. Suppan, »Wasser, Daniel«. Ptuj, Sv. Jurij, Krstna knjiga 1785–1802, fol. 97.

Soroden primer je skladba z besedilom »Anbetung dir Erhabner«, ki je na Ptuj u hranjena pod signaturo Ms. mus. 342. Pisci glasovnih partov so Rafael in še nekaj drugih oseb. Gre za predelavo stavkov »Viaticum« in »Pignus futurae gloriae« iz Mozartovih *Litaniae de venerabili altaris sacramento*, KV 125 (št. 7 in 8). Tudi ta kontrafaktura ni nastala na Ptuj u, pač pa jo je skupaj s prepesnjenimi stavki litanij »Kyrie eleison« in »Panis omnipotentia« leta 1808 objavila založniška hiša Breitkopf & Härtel v Leipzigu kot fingirano Mozartovo kantato *Heiliger sieh' gnädig hern[jeder]*.³⁷

Podobno velja tudi za zbor »Svanisce in un momento«, ki je bil prevzet iz druge verzije oratorija *Il ritorno di Tobia* Josepha Haydna (1784) in je bil v obliki kontrafakture že za časa skladateljevega življenja znan kot duhovni motet z besedilom »Insanae et vanae curae«. Stroka to delo imenuje avtentično oziroma vsaj s strani skladatelja avtorizirano kontrafakturo, ki je bila v tisku objavljena kmalu po Haydnovi smrti v založbi Breitkopf & Härtel (1809).³⁸ Na Ptuj u je delo ohranjeno v rokopisnih partih, vendar ne v Rafaelovem, pač pa Milionovem prepisu (Ms. mus. 334).³⁹

Vsaj del prepisov glasovnih partov omenjenih kontrafaktur je morda nastal že pred Rafaelovim prihodom na Ptuj. Kontrafaktorna praksa tod potemtakem nemara ni bila povsem neznana, dvomiti pa gre, da so se glasbeniki na Ptuj u, sploh pa duhovščina in verniki, zavedali prvotnega izvora glasbe. Vsekakor se zdi, da se pred Rafaelom med ptujskimi glasbeniki nihče ni aktivno posvečal predelavam posvetne glasbe v liturgične namene.

Rafaelove predelave na Ptuj u

V zbirki cerkvenih muzikalij proštjske cerkve na Ptuj u se je izpod peresa Carla Franza Rafaela do danes ohranilo osem kontrafaktur, mogoče pa je, da je bilo takih skladb prvotno več. Razen dveh so dela hranjena v dveh in v enem primeru celo v treh arhivskih signaturah. Dve kontrafakturi je Rafael dokončal novembra 1845 in eno novembra 1849, pri preostalih pa datum ni zapisan. Priredbe so najbrž nastale med Rafaelovim bivanjem na Ptuj u in ne izvirajo iz njegovega predhodnega češkega in moravskega obdobja, čeprav je kontrafaktorno prakso gotovo spoznal že tam.

³⁷ Mozart, *Heiliger sieh' gnädig hern* (Leipzig: Breitkopf & Härtel), 15–26.

³⁸ Schmid, »Haydn's Oratorium«, 295, 310–311.

³⁹ Priimek Milion se na naslovnica h ptujskih rokopisov redno pojavlja. Še več je rokopisov brez podpisa, vendar napisanih v podobni kaligrafski pisavi. K priimku nikoli ni dodano lastno ime. Verjetno gre za Franza Jacoba Miliona (tudi Million), ki je omenjen v: Raisp, *Pettau*, 196. V matično knjigo pri cerkvi sv. Jurija je 2. oktobra 1790 vpisan krst Milionovega sina Leopolda. Očetov poklic je zapisan kot »Waaren-Beschauer«, kar je očitno neke vrste kontrolni uslužbenec (Ptuj, Sv. Jurij, Krstna knjiga 1785–1802, fol. 57). Franz Jacob Milion je umrl 9. junija 1826 v Gradcu v 73. letu starosti (Gradec, Hl. Blut, Taufbuch XXVII 1824–1833, fol. 438). Njegovega rojstva v krstnih knjigah na Ptuj u ni najti in verjetno je tam služboval le nekaj časa. Priimek se pogosto pojavlja v najrazličnejših virih v Gradcu.

Tabela 2

Kontrafakture Carla Franza Rafaela v glasbenem arhivu proštjske cerkve sv. Jurija na Ptuj (SI-PŽ).

| Signatura | Kontrafaktura in datum | Izvirna predloga | Skladatelj |
|---|--|--|-------------------------|
| Ms. mus. 191 (glas) Ms. mus. 363 (partitura in glas) | <i>O Maria, Virgo pia</i> , 26. november 1849 | Tercet iz opere <i>Das Nachtlager in Granada</i> , »Trenne nicht das Band der Liebe« | Conradin Kreutzer |
| Ms. mus. 181 (partitura in glas) | Aria / Offertorium <i>Domine Deus noster</i> | Arija iz opere <i>La Clemenza di Tito</i> , »Deh se piacer«, KV 621/2 | Wolfgang Amadeus Mozart |
| Ms. mus. 206 (glas) Ms. mus. 423 (glas) | Aria / Offertorium <i>Domine! exaudi preces meas</i> | Pesem za glas in klavir <i>Abendempfindung an Laura</i> , »Abend ist's«, KV 523 | Wolfgang Amadeus Mozart |
| Ms. mus. 206 (glas) | Offertorium (?) | Pesem za glas in klavir <i>Das Lied der Trennung</i> , »Die Engel Gottes weinen«, KV 519 | Wolfgang Amadeus Mozart |
| Ms. mus. 270 (glas) | Graduale de B.M.V. <i>Mater amata, intemerata</i> | <i>Duettino</i> iz opere <i>Sargino ossia L'allievo dell'amore</i> , »Dolce dell'anima« | Ferdinando Paër |
| Ms. mus. 206 (glas) Ms. mus. 359 (partitura) | Graduale <i>Dignare te laudare, Virgo Sacrata</i> | Duet iz opere <i>Otello ossia Il moro di Venezia</i> , »Warum denn stets mich täuschen« | Gioacchino Rossini |
| Ms. mus. 176 (glas) Ms. mus. 313 (partitura) Ms. mus. 423 (glas) | <i>Laudate Dominum in Beati immaculati</i> , 22. november 1845 | Pesem <i>Die Flöte</i> za glas, flavto in klavir, z besedilom »Was tönt so mild und traut« | Jakob Eduard Schmölzer |
| Ms. mus. 205 (partitura) Ms. mus. 313 (partitura) Ms. mus. 423 (glas) | Graduale <i>Jesu amator castitatis</i> , 20. november 1845 | Romanca iz opere <i>Zemire und Azor</i> , »Rose wie bist du reizend« | Louis Spohr |

V 18. stoletju so avtorji kontrafaktur po večini posegali po arijah iz italijanskega opernega repertoarja in ob koncu 18. in v začetku 19. stoletja so prevladovale opere Wolfganga Amadeusa Mozarta. Pri Rafaelovih kontrafakturah je mogoče opaziti vključevanje sodobnejših skladateljev, čeprav izbrane skladbe iz Kreutzerjevih, Rossinijevih in Spohrovih opernih del izvirajo že iz let 1818 in 1819. Le opera *Sargino* Ferdinanda Paërja je nekoliko starejšega datuma (1803). V zaključnem obdobju prirejanja posvetnih skladb v glasbo

za bogoslužno rabo je značilno, da predloge niso bile izposojene izključno iz oper. Med Rafaelovimi modeli so dejansko tudi tri pesmi za glas in klavir (ena s spremljavo flavte).

Postavlja se vprašanje, ali je k nastanku priredb morda pripomoglo Rafaelovo gledališko in operno ozadje. Novejše raziskave kontrafaktorne prakse v različnih najdiščih po Evropi vedno bolj prepričljivo potrjujejo tezo, da izbor predlog ni nujno neposredno povezan z opernimi uprizoritvami v okolici nastanka priredb. Najbolj nazoren primer opisuje Milada Jonášová, ki je v glasbenem arhivu praške stolnice sv. Vida identificirala nad sto kontrafaktur italijanskih opernih arij. Z izjemo treh so vse arije iz oper, ki po vseh dosegljivih virih sodeč nikoli niso bile uprizorjene v praških gledališčih.⁴⁰ Tudi opere, po katerih je posegal Rafael, bi na gledališkem odru na Ptuj in v okolici iskali zaman.⁴¹ Prirejevalci so modele pogosteje našli med priljubljenimi in dokaj lahko dosegljivimi opernimi in glasbeno-gledališkimi deli svojega časa in prostora.⁴² Iz istega razloga se med kontrafakturami v različnih najdiščih ponavljajo predloge, ne pa tudi priredbe same. Izbor modelov tudi nikoli ni naključen, temveč priča o osebni naklonjenosti prirejevalca izvrinemu delu ali skladatelju.

Posebno zanimiva je priredba pesmi *Die Flöte* štajerskega skladatelja in virtuoza na flavti Jakoba Eduarda Schmölzerja (1812–1886). Skladba je bila objavljena v založbi Josepha Franza Kaiserja v Gradcu decembra leta 1852,⁴³ torej kar sedem let po Rafaelovi priredbi (1845). Kljub temu je med Rafaelovimi kontrafakturami ta predloga najmlajšega datuma. Schmölzer, ki je v tem času živel v Gornji Radgoni in Gradcu, je pogosto potoval po mestih spodnje Štajerske in mogoče je, da je obiskal tudi Ptuj in bil celo v stiku z Rafaelom. Njegova pesem za alt ali mezzosopran, flavto in klavir je očitno že pred objavo krožila v prepisih.⁴⁴ Na rokopisni partituri predelave ni navedeno, za kateri liturgično-glasbeni stavek gre, k prvotnemu besedilu pesmi pa sta v partituri naknadno dopisani dve novi besedili, »Laudate Dominum« in »Beati immaculati«.

Pri raziskavah kontrafaktorne prakse se postavlja vprašanje fizične oblike predlog, ki so bile prirejevalcem na voljo. Celotne operne partiture so bile v 19. stoletju težko dosegljive, a so v obtok vendarle prihajali prepisi partitur posamičnih arij, duetov in ansambelskih skladb. Znana in priljubljena dela so bila najlaže dosegljiva v rokopisnih in sčasoma vse pogosteje v tiskanih klavirskih izvlečkih. Več založniških hiš je od poznega

⁴⁰ Jonášová, »Kontrafakturen in der böhmischen Kirchenmusik«, 109; prim. tudi Schwindt-Gross, »Parodie um 1800«, 19–20.

⁴¹ D'Elvert, *Geschichte der Musik in Mähren*, 213; in Starowski, »Zur Geschichte der Entwicklung«, 16; na primer omenjata izvedbo Kreutzerjeve opere *Das Nachtlager von Granada* med Rafaelovim delovanjem v Opavi (1837–1838). Vsekakor je mogoče, da je Rafael te opere dejansko slišal ali jih celo izvajal med svojim bivanjem na Češkem in Moravskem.

⁴² Schwindt-Gross, »Parodie um 1800«, 19–20.

⁴³ Med novimi muzikalijami v Hofmeisterjevem katalogu novih glasbenih tiskov je delo navedeno decembra 1852. Friderich Hofmeister, »Gesangstücke für Concertmusik mit Begleitung mehrerer Instrumente«, *Musikalisch-literarischer Monatsbericht neuer Musikalien, musikalischer Schriften und Abbildungen*, december 1852, 227, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=hof&datum=1852&pos=217&size=45>.

⁴⁴ Katalog glasbenih virov RISM navaja še en prepis z letnico 1845 iz zbirke neke Lisette Emerich, danes v zbirki Archiv und Sammlungen des Herzoglichen Georgianums v Münchnu. RISM ID št. 453006477.

Romance und der Oper: *Temere und Agor am d. 2. Noche*
 arrangirt von C. F. Rafael im Jahr 1866

Larghetto *Dolce*

Flauto *p*

Violini *p*

Viola *p*

Cello et Basso *p* *legato*

Stark wie *Castitatis*

mit dem *mit dem* *mit dem* *mit dem* *mit dem* *mit dem*

Slika 1

Kontrafaktura Carla Franza Rafaela z besedilom »Jesu amator castitatis« po romanci »Rose, wie bist du lieblich und mild« Louisa Spohra (SI-Pž, Ms. mus. 313).

18. stoletja dalje glasbeni trg redno oskrbovalo s tiski priljubljenih skladb iz najuspešnejših oper. Predvsem bogata je bila ponudba dunajskih založnikov; v naslovih njihovih glasbenih tiskov ali založniških serij klavirskih izvlečkov se pojavljajo oznake, kot so »Favorit-Arien«, »Favorit-Stücke aus der Oper«, »Beliebteste Stücke aus der Opera« ali »Raccolta delle migliori Arie«.

Že bežna primerjava zasedb (orkestracije) ptujskih kontrafaktur z izvirnimi predlogami razkriva, da Rafael ni razpolagal s partiturami, pač pa je imel na voljo izključno le klavirske izvlečke. Nadaljnja analiza virov to tezo utrjuje. Skladbe je Rafael najprej orkestriral, kar je kajpak očitno v primerih pesmi.⁴⁵ Inštrumentalni parti kontrafakture Mozartove pesmi *Das Lied der Trennung* imajo vselej oznako »Aria«, vendar inštrumenti nikjer niso imenovani. Očitno so vključeni dve violini, viola, violončelo in kontrabas ter flauta. Identično zasedbo je Rafael izbral tudi za kontrafakturo Schmölderjeve skladbe *Die Flöte*. Pri ofertoriju na Mozartovo pesem *Abendempfindung* je dodal še klarinet.

Odstopanja od izvirnih zasedb so vidna v vseh Rafaelovih priredbah. Tako je pri ariji

⁴⁵ Pri zadnji skladbi v signaturi Ms. mus. 206 manjka sopranski glas, kamor pa je pomotoma uvrščen glasovni list za sopran s kontrafakturo *Abendempfindung an Laura*. Ta seveda sodi k inštrumentalnemu partu v Ms. mus. 423. Sopranski glasovni list za kontrafakturo pesmi *Das Lied der Trennung* je očitno izgubljen.

Vitellie »Deh se piacer« iz Mozartove *La Clemenza di Tito* namesto dveh flavt uporabil eno in namesto dveh fagotov dva klarineta. Inštrumentacija je z Mozartovo skladna le pri godalih, a primerjava stavkov pokaže, da se melodične linije v nobenem inštrumentalnem partu ne ujemajo. Rafael pogosteje kot Mozart glasbene motive podvaja s flavto in klarinetoma, medtem ko Mozart vodilno vlogo vseskozi prepušča prvi violini in druga glasbila uporablja le za okrepitev orkestrskega zvoka. Pri orkestraciji dueta iz Paërjeve opere *Sargino* je Rafael izpustil klarinete in fagote ter tudi v tej priredbi melodični material med glasove razporedil drugače kot skladatelj v izvirni zasedbi. Podoben pristop je mogoče opaziti tudi pri Kreutzerjevem tercetu, Rossinijevem duetu in Spohrovi romanci. Nobena izmed Rafaelovih priredb se torej ne v zasedbi ne v porazdelitvi melodičnega materiala ne ujema z originalno predlogo.

Vse operne skladbe, ki jih je Rafael uporabil za svoje priredbe, so bile sredi 19. stoletja dosegljive v tiskanih klavirskih izvlečkih, nekatere izmed njih celo v več različnih izdajah (glej prilogo). Da jih je Rafael dejansko uporabljal, dokazuje tudi Rossinijev duet, ki je bil v klavirskih izvlečkih z italijanskim besedilom in identičnim nemškimi prevodom na voljo v vsaj treh različnih izdajah dunajskih založb (S. A. Steiner, 1819; Thaddäus Weigl, 1819; in Artaria & Comp., 1823). Rafael je v partituro svoje priredbe zapisal nemški prevod in temu pozneje dodal novo latinsko besedilo. Prvotno italijansko verzijo je izpustil. Raba klavirskih izvlečkov je nenazadnje očitna tudi pri Paërjevem duetu, v katerem je tenorski part Sargina v skladu s tedanjo prakso zapisan v violinskem ključu in oktavo više, medtem ko v izvirni partituri glas stoji v tenorskem ključu v dejanski legi. Morda se Rafaelu prvotna zasedba za sopran in tenor ni zdela bistvena, verjetneje pa je, da je svoj gradual namenil dvema sopranoma, izhajajoč kar iz klavirskega izvlečka.

Različne izdaje klavirskih izvlečkov enega in istega dela se lahko od založbe do založbe precej razlikujejo. V letih 1820 in 1821 so vsaj štirje založniki objavili romanco »Rose, wie bist du lieblich und mild« iz Spohrove opere *Zemire und Azor*. Kot je razvidno iz Notnega primera 1, se klavirski stavek v vsaki izdaji nekoliko razlikuje.

Začetni motiv inštrumentalnega uvoda – identičen s poznejšim začetkom vokalnega parta – se v Spohrovi partituri pojavi v paralelnih oktavah pri flavti in pri prvem klarinetu (Notni primer 2). Rafael je ta glasbeni motiv dodelil flavti in prvi violini (Notni primer 3). Druga violina v Rafaelovi priredbi sprva igra spremljevalne figure, ki jih v četrtem taktu prevzame prva violina. V originalni verziji so spremljevalne figure od vsega začetka dodeljene prvi violini. Oblika spremljave je v vsakem klavirskem izvlečku nekoliko drugačna, čeprav so razlike med leipziško (Hofmeister) in berlinsko (Lischke) izdajo neznatne. Rafaelova verzija s karakteristično šestnajstinsko pavzo pred spremljevalnimi figurami še najbolj spominja na klavirski izvleček hamburškega založnika Augusta Cranza, zato se zdi, da je Rafael uporabil to izdajo. V tem klavirskem izvlečku so sicer v basu zapisane le kratke ritmične vrednosti, a izdaja izrecno predpisuje uporabo klavirskega pedala, kar je Rafael očitno interpretiral z daljšimi notnimi vrednostmi.

Besedila Rafaelovih kontrafaktur so nedvomno najmanj dodelan element njegovih priredb, saj izbiri primernih in izvirnim predlogam prilagajajočih se besedil ni namenjal posebne pozornosti. O kakršnikoli ujemanjih med izvirnim in novim besedilom ni mogoče govoriti. Latinsko besedilo za glasbeno-liturgične potrebe je sicer ključni element, ki pri kontrafakturah sploh vodi do transformacije funkcionalnosti glasbe, a Rafaelov pristop

Notni primer 1

Primerjava klavirskih spremljav prvih taktov inštrumentalnega uvoda romance Louisa Spohra »Rose, wie bist du lieblich und mild« (1. Cranz, 2. Hofmeister, 3. Lischke in 4. Steiner).

Larghetto

1 *dolce* *p*

2 *p e dolce*

3 *p e dolce*

4 *Dolce*

ne razkriva nikakršne afinitete ne pri izboru ne pri razporeditvi besedila. Nova besedila tako z liturgičnega vidika vzbujajo vtis gole pretveze, pod katero je bilo skladbe ravno še mogoče uporabiti v bogoslužju.

Rafaelov pristop je jasno razviden pri kontrafakturi Paërjevega dueta. Novo besedilo je vzeto iz ene izmed številnih verzij marijanske hvalnice iz 17. stoletja *O sanctissima*. Temu je Rafael odvzel le nekaj besednih zvez, ki se v njegovi priredbi namesto prvotnega besedila neprestano in dokaj poljubno ponavljajo.

Notni primer 2

Začetek romance »Rose, wie bist du lieblich und mild« Louisa Spohra v izvirni partituri.

Larghetto

Flauto
dolce

Clarinetti in A
dolce

Fagotti
p

Zemire

Violini
p

Viola
p

Violone
p

Basso
p pizz.

Notni primer 3Začetek kontrafakture *Jesu amator castitatis* Carla Franza Rafaela po Spohrovi romanci.

The musical score is for a five-part ensemble: Flauto, Violini, Viola, Voce, and Cello et Basso. The key signature is two sharps (D major) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Larghetto'. The Flauto part begins with a 'dolce' marking and a dynamic of 'p'. The Violini part also begins with 'dolce' and 'p'. The Viola part has a 'p' dynamic. The Voce part is silent. The Cello et Basso part begins with a 'legato' marking and a dynamic of 'p'.

Tabela 3

Besedilne primerjave Rafaelove kontrafakture dueta »Dolce dell'anima« Ferdinanda Paërja.

| Izvirno besedilo dueta | Besedilo himnusa | Besedilo kontrafakture |
|---|--|---|
| Dolce dell'anima speme e diletto, Unico oggetto di questo cor; La pura fiamma che m'arde in petto Sempre ravvivisi nel sen d'amor. | O sanctissima, o piissima, Dulcis Virgo Maria! Mater amata, intemerata, Ora, ora pro nobis! Tua gaudia et suspiria Juvent nos, o Maria! In te speramus, ad te clamamus, Ora, ora pro nobis! | Mater amata, intemerata, Ad te clamamus, Ora pro nobis. |

Podobne obravnave besedila je mogoče opaziti tudi v drugih Rafaelovih kontrafakturah, na primer pri Spohrovi romanci, v kateri se neprestano ponavlja nekaj verzov z različnih mest litanij imena Jezusovega: »Jesu amator castitatis, Jesu amator pacis, Jesu amor noster, Jesu lux vera«. Rafael vsakič dodaja odgovor »Miserere nobis«. Nobena Rafaelova kontrafaktura nima aprobeiranih liturgičnih besedil ali drugih znanih molitev, temveč nove latinske (pre)pesnitve, katerih deli in besedne zveze izvirajo iz najrazličnejših virov in so v novih zvezah bolj ali manj smiselno kombinirane. Rossinijevemu duetu je podloženo besedilo »Dignare te laudare Virgo sacrata«, ki spominja na začetek marijanske antifone Dignare me laudare te Virgo sacra. Temu verzju je Rafael po nekaj ponovitvah dodal:

»Da nobis veram fidem immaculata virgo, repelle hostes nostras, et fer auxilium« in v zadnjem delu skladbe večkrat ponovil začetni verz, ki ga je združil s prošnjo »ora pro nobis«.

Andantino Gratoso.

Flauto. C $\text{F}\sharp$ $\frac{6}{8}$

Clarinetti. C $\text{F}\sharp$ $\frac{6}{8}$

Violini. C $\text{F}\sharp$ $\frac{6}{8}$

Viola. C $\text{F}\sharp$ $\frac{6}{8}$

Desdemona. C $\text{F}\sharp$ $\frac{6}{8}$

Emilie. C $\text{F}\sharp$ $\frac{6}{8}$

Cello et Basso. C $\text{F}\sharp$ $\frac{6}{8}$

Desdemona: *Ich will mich täuschen*
Emilie: *Ich will mich täuschen*

na re te lau dare vir
na re te lau dare vir

Slika 2

Graduale *Dignare te laudare*, *Virgo sacra* Carla Franza Rafaela po duetu iz opere *Otello ossia Il moro di Venezia*, »Warum denn stets mich täuschen« Gioacchina Rossinija (SI-Pž, Ms. mus. 359).

Vsebinsko še najbolj smiselno besedilo ima kontrafaktura Kreutzerjevega terceta, ki je prva kitica marijanske hvalnice »O Maria, Virgo pia, Mater admirabilis, per te Deus, iudex meus, mihi sit placabilis«. Vendar je tudi to besedilo v primerjavi z dolžino prvotne skladbe kratko, kar zopet privede do ponovitev. Pri kontrafakturi Schmölzerjeve pesmi je Rafael enkrat kombiniral začetne verze psalmov 148 in 95 (»Laudate Dominum de coelis« in »Cantate Domino canticum novum«), pri alternativnem besedilu pa uporabil skrajšan prvi verz psalma 119, »Beati immaculati qui ambulant in lege Domini«, in ga zaključil z verzom »Illorum enim est regnum coelorum«. Zanimivo je, da Rafael ni spreminjal metričnih in ritmičnih elementov prvotnih vokalnih partov, kar je bila sicer v kontrafaktorni praksi stalnica. Metrična in tudi vsebinska usklajenost med prvotnimi in novimi besedili torej nista opazni.

Handwritten musical score for a Terzetto. The score is written on ten staves. The top staff is for Flauto (Flute), followed by Pianoforte (Piano), Violini (Violins), Soprano (Soprano), and other instruments. The vocal line includes the lyrics: "O Ma ria Vir : go pi a Mater admi ra bi lis, per te". The score is marked "Andante grazioso" and "Tercetto".

Slika 3

Kontrafaktura Carla Franza Rafaela *O Maria, Virgo pia* po tercetu iz opere *Das Nachtlager in Granada*, »Trenne nicht das Band der Liebe« Conradina Kreutzerja (SI-Pž, Ms. mus. 363).

Kontrafaktorna praksa je poznala številne možnosti adaptacij izvirne glasbe. Rafaelov ustvarjalni proces je stalen in sestoji iz dveh pglavitnih korakov. Po izbiri glasbenega modela, ki je bil pri opernih skladbah na voljo v klavirskem izvlečku, je Rafael delo po svoji najboljši presoji najprej orkestriral ter dodal nespremenjeno izvirno besedilo. V naslednjem koraku je v partituri pod vokalnim glasom oziroma glasovi ali nad njim

oziroma njimi z rdečim črnilom dopisal novo latinsko besedilo. Če so se ohranili tudi posamični glasovi za izvajalce, je v glasovih za pevce vedno podloženo le novo besedilo. Izraz kontrafaktura je terminološko ustrezen pravzaprav le za drugi korak Rafaelovega ustvarjalnega procesa, medtem ko je prvi in najbolj zamudni del postopka predstavljala orkestracija skladbe. Rafael predloge in njihove skladatelje vedno navaja na naslovnih – vsaj na tistih, ki so ohranjene – in samega sebe pod naslovi imenuje aranžer. Namernega prikrivanja izvora in avtorstva prvotne glasbe Rafaelu torej ni mogoče očitati.

Pregled kontrafaktur v glasbeni zbirki proštjske cerkve na Ptujju pokaže naslednje: po ohranjenih virih sodeč se je kontrafaktorna praksa na Ptujju pojavila sorazmerno pozno in je tod tesno vezana na udejstvovanje skladatelja Carla Franza Rafaela v štiridesetih letih 19. stoletja. Nekatere od doslej identificiranih kontrafaktur morda izvirajo iz zgodnejšega obdobja, vendar doslej še niso bile opravljene temeljne raziskave ter identifikacija različnih piscev, kar bi omogočilo točnejše datiranje rokopisov. Asimilacijskih procesov posvetne glasbe v sakralno ni mogoče označiti za izoliran fenomen niti na ožjem geografskem območju slovenske Štajerske. Glasbeni arhiv muzikalij pri danes stolni cerkvi sv. Danijela v Celju na primer hrani najmanj 35 kontrafaktur, vendar te drugače kot na Ptujju izvirajo iz zgodnejšega obdobja kontrafaktorne prakse. Podobno kot na Ptujju so tudi celjske kontrafakture tesno povezane z delom posameznika, v tem primeru Benedikta Schluge.⁴⁶ V zbirki stolne cerkve sv. Janeza Krstnika v Mariboru je očitno ohranjen le en primer duhovne kontrafakture, namreč arija Sesta »Parto, parto, ma tu ben mio« iz Mozartove opere *La clemenza di Tito*.⁴⁷

Razlogi in kriteriji za izbor glasbenih predlog so bili že nakazani: Mozartova gledališka glasba za igro *Thamos* je bila v izvorni verziji vse prej kot uporabna, kar je nenazadnje obžaloval že skladatelj sam.⁴⁸ Podobno tudi Haydnov oratorij *Il ritorno di Tobia* še danes velja za tehnično izjemno zahtevno in redko izvajano delo. Že za časa Haydnovega življenja objava tega monumentalnega oratorija vsemu slovesu in priljubljenosti skladatelja navkljub za glasbene založnike ni bila donosna. Kontrafakture so neke vrste poskus iz spoštovanja do skladatelja in občudovanja njegovega dela glasbo »rešiti« iz pozabe. Podobno velja tudi za številna sicer kratkoživa operna dela, katerih namen ni bil, da bi ostala v repertoarju opernih hiš več desetletij. Ne more biti naključje, da so avtorji kontrafaktur vedno izbirali le najuspešnejše skladbe iz aktualnih in priljubljenih oper. Kot kaže Rafaelov pristop – in podobnih primerov bi bilo mogoče naštetih še precej –, je končni produkt v smislu dovršene sakralne glasbe pravzaprav sekundarnega pomena.

⁴⁶ S kontrafakturami na prehodu iz 18. v 19. stoletje v Celju se v okviru doktorskega študija ukvarja Jana Erjavec. Gl. Erjavec, »Glasbeni arhiv starejših rokopisov« (2019); Erjavec, »Glasbeni arhiv starejših rokopisov« (2020), 73–76.

⁴⁷ V partituri je poleg prvotnega italijanskega besedila arije zapisano tudi besedilo v nemškem prevodu »Theure ich will ja gehen«. Nad vokalno linijo je dodano besedilo sakralne vsebine »Deus te amabo per totam vitam meam«, medtem ko je v glasu za sopran zapisano besedilo druge latinske kontrafakture »Bone Deus ego amo«. Gl. RISM ID št. 540003297; Markovič, »Glasbeni arhiv starejših muzikalij«, 29, 47.

⁴⁸ Mozart v pismu očetu 15. februarja 1783 toži, da glasba k igri *Thamos* ni bila dobro sprejeta in sedaj sodi med dela, ki žal ne bodo več v rabi. Pravi, da bi bilo delo vredno izvajanja že zaradi glasbe same, kar pa se mu zdi komaj mogoče. Prim. Reutter, »Die lateinischen Kontrafakta«, 328.

Latinska duhovna besedila pogosto niso bila skrbno izbrana in pri Rafaelu mejijo že na poljudnost, glasbi pa je posvečal nesorazmerno več pozornosti.

Vedno znova objavljeni predpisi cerkvenih avtoritet, naj se besedila mašnega proprija pojejo nespremenjena in v celoti ter da morajo biti v skladu s cerkvenim koledarjem in direktorijem rimskega misala,⁴⁹ so pravzaprav le dokaz, da se je v liturgični praksi ravnalo drugače. Uporaba prostih tekstov pri bogoslužju je sledila iz okoliščine, da stalno izvajanje predpisanega proprija v večglasnih uglasbitvah repertoarno in izvajalsko ni bilo izvedljivo. Izvirni spevi naj bi se odpeli oz. recitali polglasno med petjem glasbenikov, s čimer ne bi bila okrnjena integriteta obreda. Predvsem ofertorij se je od vseh delov mašnega proprija uporabljal najmanj dosledno in gotovo ni naključje, da je teh med kontrafakturami največ. Rafaelove besedilne predelave kažejo, da za časa njegovega delovanja na Ptujtu tudi gradual ni bil strogo liturgično normiran oziroma se predpisana besedila niso upoštevala. Liturgična vloga raznovrstnih cerkvenih arij ni povsem pojasnjena, skladatelji motetov pa so že od uglasbitev renesančnih mojstrov dalje uporabljali najrazličnejša in pogosto tudi svobodna latinska besedila. Moteti so bili v liturgiji vse do 19. stoletja pogosto izvajani kot ofertoriji.

Kontrafakturna praksa, estetske norme in diskurz o propadanju cerkvene glasbe

Rafaelove kontrafakture potrjujejo hipotezo Nicole Schwindt-Gross, da so najvažnejšo vlogo pri izboru glasbe igrali njena kakovost in uveljavljeni avtorji, neredko tisti, ki so veljali že za klasične. Kontrafakture so njihovim delom v preobleki cerkvene glasbe zagotavljale nadaljnji obstoj. Odločilen preobrat estetskih načel sredi 18. stoletja, ki je vodil do nastanka, razmaha in dolge priljubljenosti preoblikovalnih procesov posvetne glasbe, Schwindt-Gross vidi v spojitvi teatralnega in sakralnega glasbenega sloga. Odslej se izvirne operne arije v strukturi in slogu komaj še razlikujejo od izvirnih solistično-koncertantnih sakralnih glasbenih del. Ta velika mera zamenljivosti je hkrati tudi temeljni pogoj kontrafaktorne prakse, saj med izvirno cerkveno arijo in kontrafakturo operne arije ni več bistvene razlike.

V luči teh glasbenoestetskih načel se poenostavljene in v stroki še vedno prisotne razlage kontrafaktorne prakse zdijo malo verjetne, vsekakor pa fenomena ne morejo razložiti v vseh razsežnostih. Vzrokov za priljubljenost in dolgo prisotnost kontrafaktur gotovo ne gre iskati v racionalizaciji in ekonomiji skladateljske produkcije, saj je kakovost glasbene predloge pri izboru igrala pomembnejšo vlogo kot kakršnakoli masovna produkcija predelav. Kontrafakture nadalje niso bile nikakršen zasilni izhod neproduktivnih in slabo podkovanih cerkvenih glasbenikov. Na Ptujtu je Rafael nedvomno sodil med najspretnjše glasbenike tamkajšnje glasbene kapele. Tudi hipoteza, da naj bi kontrafakture v cerkvi seznanjale širše kroge poslušalcev z operno glasbo, ki je prebivalci mest na obrobju sicer niso imeli priložnosti slišati, se zdi malo verjetna.

Razloge za zaton kontrafaktorne prakse sredi 19. stoletja gre iskati v sočasnih spremembah estetskih načel. Rezultat obsežnega in polemičnega glasbenoestetskega diskurza je v tem času vodil do vzpostavitve in popularizacije prepričanj o avtonomiji glasbenega dela. Če je umetnost (glasbeno delo) avtonomna, potem ne more biti funkcionalna.

⁴⁹ Prim. npr. Glöggl, *Kirchenmusik-Ordnung*, 2–3, 34–35.

Transformacija funkcionalnosti, ki vsako kontrafakturo vendarle neizbežno spremlja, ni bila več v skladu z novimi estetskimi pogledi. Estetske norme, ki so procese prirejanja glasbe sprožile in nanje ugodno vplivale, so v drugi polovici 19. stoletja obveljale za najtehtnejši argument zoper to prakso. Pretvorbam umetniških del je sprva botrovala želja po »ohranjanju« glasbe klasičnih skladateljev, nenadoma pa je ta ista težnja obveljala za znak pomanjkljivega spoštovanja do glasbe in njenega avtorja.⁵⁰

Pomembno vlogo pri opustitvi kontrafaktorne prakse sredi 19. stoletja je igralo tudi restavracijsko gibanje cerkvenih glasbenikov, imenovano cecilijanizem. Zagovorniki gibanja so vse bolj vehementno uveljavljali zahtevo po čisti, pristni in izvorni cerkveni glasbi, ki naj temelji na tradiciji Cerkve. Tovrstne težnje, med njimi predvsem razprave o »a cappella idealu«, o obuditvi vokalne polifonije 16. stoletja v duhu Palestrine, ter vedno znova propagirane ideje preproste in vzvišene cerkvene glasbe⁵¹ navsezadnje niso bile drugega kot idealizirane in v praksi težko uresničljive predstave.

Eden najdoslednejših apologetov cecilijanskega gibanja, Franz Xaver Witt, začelja svojo leta 1865 objavljeno razpravo o stanju katoliške cerkvene glasbe na Bavarskem z ostro kritiko kontrafaktorne prakse.⁵² Hkrati pa je ta uvod – kot opozarja Nicole Schwindt-Gross⁵³ – zgolj predtakt Wittovega obsežnega protesta proti vsesplošnemu propadanju cerkvene glasbe. Witt zopet enkrat v dolgi zgodovini cerkvene glasbe »gregorijanski« koral določa za edino pristno obliko cerkvene glasbe in z jasnim postulatoma zahteva: »Zatrjujem, da je koral liturgični zakon in imajo vsi udeleženi [...] po svoji vesti pred Bogom in Cerkvijo dolžnost, tega obravnavati kot izvorno cerkveno petje in mu dajati prednost pred vsakršno drugo glasbo.«⁵⁴ Ironija je, da se Witt in njegovi sodelavci nasprotno kot njihovi nasprotniki v Solesmesu pravzaprav niso zavzemali za »izvirni« koral, temveč za medičejsko (predelano) verzijo gregorijanskega koral.

Zlahka je mogoče prezreti dejstvo, da posvetni izvor sakralnih kontrafaktur v razburljivem diskurzu restavracijskega gibanja predstavlja pravzaprav le enega izmed številnih problemov tedanje cerkvene glasbe. Bolj pereče in pogosteje obravnavano je bilo vprašanje pomena in mesta vokalno-instrumentalnih del v liturgiji. V 19. stoletju še vedno pogosto izvajane skladbe »dunajskih klasikov« in cerkvena glasba z virtuoznimi arijami je bila vedno znova predmet diskusij.⁵⁵ Radikalni zagovorniki restavracijskega gibanja so tovrstna

⁵⁰ Schwindt-Gross, »Parodie um 1800«, 37–43.

⁵¹ Npr. Kloß, *Allgemeine Kirchenmusik-Lehre*, 40.

⁵² Witt, *Der Zustand der katholischen Kirchenmusik*, 5–9.

⁵³ Schwindt-Gross, »Parodie um 1800«, 37.

⁵⁴ »Von dem Chorale nun behaupte ich, dass er ein liturgisches Gesetz sei d. h. dass die ernstliche Verpflichtung vor Gott und der Kirche im Gewissen für alle Beteiligten [...] besteht, denselben als eigentlich kirchlichen Gesang, als Kirchen-Musik in auszeichnender Weise vor jeder anderen Musik zu betrachten, zu behandeln und auszuführen.« Witt, *Der Zustand der katholischen Kirchenmusik*, 15.

⁵⁵ Instrumentalno-vokalno glasbo in cerkvena dela bratov Haydn, Mozarta, Cherubinija ter podobnih skladateljev odločno odklanja tudi lavantinski škof Anton Martin Slomšek v svojih predavanjih o cerkveni umetnosti za bogoslovce. Slomškovi lastnoročni zapiski niso datirani, a je bila teološka šola v Mariboru ustanovljena leta 1859. Po vključenih citatih literature sodeč je rokopis nastal šele v letu Slomškove smrti, torej 1862. Gl. poglavji VI »Uiber Kirchl. Poesie u. Musick« in VIII

dela v cerkvi izrecno odklanjali. Predelave opernih arij so sicer šteli za najskrajnejši odraz posvetnosti cerkvene glasbe, za nič manj sporno pa ni veljala vokalno-inštrumentalna glasba nasploh. Profane prvine, predvsem vsakovrstne solistične arije, duete, tercete in podobno glasbo, ki bi spominjala na gledališke odre in posvetno »muziko«, naj bo izvirno ali prirejeno, je leta 1856 zopet enkrat prepovedal tudi papeški sedež.⁵⁶ Kontrafakturna praksa je tako po dolgoletnem vsesplošnem odklanjanju in neprestanem nasprotovanju sredi 19. stoletja izgubila svojo veljavo in vsaj v tedaj razširjeni obliki tonila v pozabo.

Priloga: seznam uporabljenih glasbenih rokopisov in tiskov

GLASBENI ROKOPISI

- Kreutzer, Conradin. »Das Nachtlager in Granada«. Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (D-DI), Mus. 4578-F-504, <http://digital.slub-dresden.de/id38378431X>.
- Kreutzer, Conradin. »Terzetto aus Nachtlager von Granado [*sic*] comp: von Konradin Kreutzer: arrangirt von Carl Franz Rafael. Die 26^{ten} Nov: 1849«. Župnijski urad Sv. Jurija, Glasbeni arhiv (SI-Pž), Ms. mus. 363.
- Kreutzer, Conradin. »Terzetto aus der Oper: das Nachtlager von Granada comp: von Konradin Kreutzer für Soprano 1^{mo} Soprano 2^{do} et Basso Violino 1^{mo} et 2^{do} Flauto, Clarinetto 1^{mo} et 2^{do} in C. Cornu 1^{mo} et 2^{do} in G: Viola, Violonzello et Violone. arrangirt von Carl Franz Rafael Musiklehrer in Pettau. Mense Decemb: Anno 1849«. SI-Pž, Ms. mus. 191.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. »Aria für Soprano Solo, Violino Primo, Violino Secundo, Viola, Flauto, Clarinetto Primo, Clarinetto Secundo in C. Cornu Primo, Cornu Secundo in C. Violoncello et Basso von Wolfgang Amadeus Mozart. arrangirt von Carl Franz Rafael mpia Musiklehrer in Pettau«. SI-Pž, Ms. mus. 181.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. »Aria« [»Parto, parto, ma tu ben mio« iz opere *La clemenza di Tito*]. Maribor, Stolnica, glasbeni arhiv (SI-Ms), GA/XXV/0121.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. »Offertorium in C. á Soprano Solo, Violino Solo, Violino Primo, Violino 2^{do} 2 Flauti oblig. 2 Corni, 2 Clarini, Tympani, Viola oblig. et Basso. Del Sig.^{re} Mozart von der Entführung aus den Serail. Pour Demoiselle Caroline de Aichmayr est NB. Hievon darf kein Instrument weggelassen werden, als Clarino 2^{do}. – statt Flauto 2^{do} kann auch Oboe, oder Clarinett gebraucht werden«. SI-Pž, Ms. mus. 212.

»Kirchlicher Gesang« v: Anton Martin Slomšek, »Ueber die Kirchenkunst: Pastoral-Bemerkungen«, [1862], Nadškofijski arhiv Maribor, Zapuščine škofov, Slomšek Anton Martin, šk. 78.

⁵⁶ Papeški generalni vikariat je 20. novembra 1856 v Vatikanu izdal inštrukcijo glasbenim kapelnikom, ki pa je bila pravzaprav le ponovitev starejših predpisov. Nemški prevod besedila: Giuseppe Tarnassi, »Instruktion für Musik-Direktoren«, *Salzburger Kirchenblatt*, 6. februar 1862, 44. Na prav to odredbo opozarja tudi škof Slomšek v svojem predavanju o cerkveni glasbi. Gl. op. 55.

- Mozart, Wolfgang Amadeus. »Offertorium Jesu! Rex tremendae majestatis a Canto, Alto, Tenore, Basso. Violino 1^{mo}, 2^{do}, Viola. Violoncello, Violone. Flauto 1^{mo}, 2^{do} loco Oboi obligato Clarinetto 1^{mo} 2^{do} in A. Fagotto 1^{mo} 2^{do}, Cornu 1^{mo} 2^{do} in D. Tromba 1^{ma} 2^{da} in D, Trombone (:ad libitum:) Tympani in D: A. del W. A. Mozart«. SI-Pž, Ms. mus. 213.
- Mozart, Wolfgang Amadeus, in Gioacchino Rossini. »Offertorium für Soprano Solo. von Wolfgang Amadeus Mozart. Graduale für Zwei Singstimmen mit Begleitung von Violino Primo, Secundo, Viola, Flauto, Clarinetto 1^{mo} 2^{do} in C Violoncello et Contrabasso, componirt von Joachim Rossini arrangirt von Carl Franz Rafael mpia. Musiklehrer in Pettau«. SI-Pž, Ms. mus. 206.
- Paër, Ferdinand. »Graduale de B: M: V: a Soprano 1^{mo} Solo. Soprano 2^{do} Solo. Violino 1^{mo} Violino 2^{do} Viola et Contra Basso Cello. comp: del Sig. Paer. arrang: von C: F: Rafael mpia«. SI-Pž, Ms. mus. 270.
- Rossini, Gioacchino. [Duet »Warum denn stets mich täuschen« / »Dignare te laudare, Virgo Sacrata« iz opere *Otello ossia Il moro di Venezia*]. SI-Pž, Ms. mus. 359.
- Schmölzer, Jakob Eduard. »Graduale von J: E: Schmölzer«. SI-Pž, Ms. mus. 176.
- Schmölzer, Jakob Eduard. »Die Flöte: Gedicht von Grafen von Gaal: comp: von Jac: Ed: Schölzer. arrangit von C: F: Rafael: incept 22 Novemb 1845«. SI-Pž, Ms. mus. 313.
- Spohr, Louis. »Graduale Jesu amator castitatis«. Violino Primo, Violino Secondo, Viola, Flauto, Violoncello et Baso par Louis Spohr. SI-Pž, Ms. mus. 205.
- Spohr, Louis. »Romanze aus der Oper: Zemire und Azor von L: Spohr. arrangirt von A: F: Rafael mpia. Den 20^{ten} November 1845«. SI-Pž, Ms. mus. 313.
- Zbirni rokopis (fragment) z deli Wolfganga Amadeusa Mozarta, Louisa Spohra in Jacoba Eduarda Schmölzerja. SI-Pž, Ms. mus. 423.

GLASBENI TISKI

- XXVIII. *Ariae selectissimae praeclarorum virorum, sunt nominati: Mozart, Martin, Salieri, Wrantzki, Pleyel, Sacchini, Paesello, Anfossi, Cimarosa, &c. Ad promovendum cultum divinum Latinis textibus adornatae, in tres divisae partes [...] Concertante plerumque canto, seu tenore, alto & basso. Concinnentibus 2. violinis, alto-violae & organo obligatis. 2. flautis vero, 2. cornibus, & violone non obligatis. Opus II.* Augsburg: Lotter, 1798.
- Kreuzter, Conradin. *Das Nachtlager in Granada: romantische Oper in zwei Akten nach Fr. Kind's Drama bearbeitet vom Freiherrn C. von Braun, in Musik gesetzt und S.^r Kaiserlichen Hoheit dem Durchlauchtigsten Prinzen und Herrn Anton Victor Erzherzog von Oesterreich, &c. in tiefster Ehrfurcht zugeeignet von Conradin Kreuzter. Vollständiger Clavierauszug vom Componisten.* Dunaj: A. O. Witzendorf, [1834]. Št. tiskarske plošče: A.O.W. 2764.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. *Heiliger sieh' gnädig hern. &c. Kantate von W. A. Mozart. in Partitur. N^o. 1.* Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Paër, Ferdinand. *Duetto aus der Oper: Sargino für das Pianoforte von Herrn Pär.* Dunaj: Johann Cappi, [1807]. Št. tiskarske plošče: 1231.
- Paër, Ferdinand. *Sargino oder der Zögling der Liebe: Oper in zwei Aufzügen von F. Paer. Vollständiger Clavier-Auszug.* Braunschweig: G. M. Meyer. Št. tiskarske plošče: 245.

- Paër, Ferdinand. *Sargino, ossia L'allievo dell' Amore: Dramma eroicomico in due Atti, Composto da F. Pär, Ridotto per il Piano-Forté da C. D. Stegmann*. Bonn in Köln: N. Simrock. Št. tiskarske plošče: 944.
- Paër, Ferdinand. *Sargino, ossia L'allievo dell' Amore: Dramma eroicomico in due Atti, Composto da F. Pär, Ridotto per il Pianoforte. Sargin, eine Heroisch-komische Oper in zwei Aufzügen. In Musik gesetzt von Ferd. Pär. Klavierauszug*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, [1815]. Št. tiskarske plošče: 642.
- Rossini, Gioachino. *Othello, der Mohr von Venedig. Duett (Warum denn stets mich täuschen), (Vorrei che il tuo pensiero, etc.)*. Von Joachim Rossini. Dunaj: im Verlage des Kapellmeisters Thadé Weigl, [1819]. Št. tiskarske plošče: 1738.
- Schmölzer, Jakob Eduard. *Die Floete. Gedicht von G. v. Gaal für eine Singstimme mit Begleitung einer obligaten Flöte und des Piano-Forte in Musick gesetzt und dem Fräulein Flora Edlen von Kunsti achtungsvoll gewidmet von Jac: Ed: Schmölzer. 17tes Werk*. Gradec: Jos. Fr. Kaiser, [1852].
- Spohr, Louis. *Romanze (»Rose, wie bist du lieblich und mild«) aus der Oper: Zemire und Azor von Ludwig Spohr. Theater-Journal für Gesang, mit Begleitung des Piano-Forte, 93*. Dunaj: S. A. Steiner und Comp. Št. tiskarske plošče: S. u. C. 3653.
- Spohr, Louis. *Romanze »Rose, wie bist du reizend und mild« mit Begleitung des Pianoforte aus der Oper: Zemire und Azor componirt von Louis Spohr*. Leipzig: Friedrich Hofmeister. Št. tiskarske plošče: 739.
- Spohr, Louis. *Romanze Rose, wie bist du reizend und mild, mit Begleitung des Piano Forte aus der Oper Zemire und Azor. Componirt von Louis Spohr*. Berlin: F. S. Lischke. Št. tiskarske plošče: 1244.
- Spohr, Louis. *Zemire und Azor: romantische Oper in zwei Aufzügen neu bearbeitet von Ihlée. In Musik gesetzt von Louis Spohr. Im vollständigen Clavier-Auszuge von J. F. Schwencke*. Hamburg: A. Cranz.

Viri in literatura

CERKVENE MATIČNE KNJIGE

- Gradec, Hl. Blut, Sterbebuch XXII 1862–1878, sig. 329. <https://data.matricula-online.eu>.
- Gradec, Hl. Blut, Taufbuch XXVII 1824–1833, sig. 491. <https://data.matricula-online.eu>.
- Ptuj, Sv. Jurij, Krstna knjiga / Taufbuch 1785–1802, sig. 02099. <https://data.matricula-online.eu>.
- Ptuj, Sv. Jurij, Mrliška knjiga / Sterbebuch 1805–1836, sig. 02111. <https://data.matricula-online.eu>.
- Ptuj, Sv. Jurij, Mrliška knjiga / Sterbebuch 1839–1864, sig. 02112. <https://data.matricula-online.eu>.
- Ptuj, Sv. Jurij, Mrliška knjiga / Sterbebuch 1865–1885, sig. 02113. <https://data.matricula-online.eu>.
- Ptuj, Sv. Jurij, Mrliški index / Sterbeindex 1806–1860, sig. 02116. <https://data.matricula-online.eu>.
- Státní oblastní archiv v Praze, Mnichovo Hradiště, Taufbuch II 1739–1769. <https://ebadatelna.soapraha.cz/d/8813/>.
- Zemský archiv v Opavě, Opava, římskokat. f. ú., P. Marie – proboštství, Taufbuch 1809–1825, sig. Op I 17. <https://digi.archives.cz/da/permalink?xid=be8321e4-f13c-102f-8255-0050568c0263>.

LITERATURA

- Baselt, Bernd. »Parodie oder Pasticcio? Zu Händels Schaffensmethode«. *Göttinger Händel-Beiträge* 3 (1989): 264–267.
- Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche seit 1750 in den österreichischen Kronländern geboren wurden oder darin gelebt und gewirkt haben*. Uredil Constantin von Wurzbach. Zv. 24. Dunaj: Kaiserlich-königlichen Hof- und Staatsdruckerei, 1872.
- Branberger, Jan. *Konservatoř hudby v Praze: pamětní spis k stoletému jubileu založení ústavu*. Praha: Nákladem Konservatore, 1911.
- Buelow, George J. »Handel's Borrowing Techniques: Some Fundamental Questions Derived from a Study of »Agrippina« (Venice, 1709)«. *Göttinger Händel-Beiträge* 2 (1986): 105–128.
- Cvetko, Dragotin. *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*. Zv. 2. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1959.
- Československý hudební slovník osob a institucí. Uredili Gracian Černušák, Bohumír Štědroň in Zdenko Nováček. Zv. 2. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965.
- Dadelsen, Georg von, Armin Brinzing, Hartmut Schick in Reinhard Schulz. »Parodie und Kontrafaktur«. V: *MGG Online*. Obiskano 18. novembra 2021. <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15879&v=1.0&rs=mgg15879>.
- D'Elvert, Christian. *Geschichte der Musik in Mähren und Oesterr.-Schlesien mit Rücksicht auf die allgemeine, böhmische und österreichische Musik-Geschichte*. Brno: Carl Winiker, 1873.

- Erjavec, Jana. »Glasbeni arhiv starejših rokopisov v cerkvi sv. Danijela v Celju«. *De musica disserenda* 16, št. 2 (2020): 71–82. <https://doi.org/10.3986/dmd16.2.04>.
- . »Glasbeni arhiv starejših rokopisov v cerkvi sv. Danijela v Celju«. Magistrsko delo, Univerza v Ljubljani, 2019.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Collection Poétique 33. Pariz: Seuil, 1982.
- Gennrich, Friedrich. *Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters*. Summa Musicae Medii Aevi 12. Langen bei Frankfurt: F. Gennrich, 1965.
- Glöggel, Franz Xaver. *Kirchenmusik-Ordnung: erklärendes Handbuch des musikalischen Gottesdienstes, für Kapellmeister, Regenschori, Sänger und Tonkünstler; Anleitung, wie die Kirchenmusik nach Vorschrift der Kirche und des Staats gehalten werden soll*. Dunaj: J. B. Wallishauser, 1828.
- Hanke Knaus, Gabriella. »Theaterstyl« und »Kirchenstyl«: zur Kontrafakturpraxis in den kirchenmusikalischen Zentren der Innerschweiz«. V: *Musik aus Klöstern des Alpenraums: Bericht über den Internationalen Kongress an der Universität Freiburg (Schweiz), 23. bis 24. November 2007*, uredil Giuliano Castellani, 71–84. Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft 2, št. 55. Bern: Peter Lang, 2010. <https://doi.org/10.3726/978-3-0351-0161-4/5>.
- Hill, John Walter. »Handel's Retexting as a Test of His Conception of Music and Text Relationship«. *Göttinger Beiträge zur Musikwissenschaft* 3 (1989): 284–292.
- Jež, Tomasz. »*Contrafacta* of Operatic Arias among the Dominicans of Baroque Silesia«. *De musica disserenda* 11, št. 1–2 (2015): 147–162. <https://doi.org/10.3986/dmd11.1-2.09>.
- Jonášová, Milada. »Kontrafakturen in der böhmischen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts«. *Musicologica Brunensia* 49, št. 2 (2014): 107–126. <https://doi.org/10.5817/MB2014-2-8>.
- Kloß, Joseph Ferdinand. *Allgemeine Kirchenmusik-Lehre in Vorträgen für Präparanden des pädagogischen Lehramtes*. Dunaj: J. B. Wallishauser, 1854.
- Koter, Darja. »Muzikalije ptujske cerkve Sv. Jurija«. V: *Ptujska župnijska cerkev sv. Jurija: zbornik znanstvenega simpozija ob praznovanju 1150. obletnice posvetitve mestne cerkve in 850. obletnice »Konradove cerkve«*, uredil Slavko Krajnc, 260–279. Ptuj: Minoritski samostan sv. Viktorina, Župnija sv. Jurija, 1998.
- Markovič, Melanija. »Glasbeni arhiv starejših muzikalij v Stolni župniji sv. Janeza Krstnika v Mariboru«. Diplomsko delo, Univerza v Ljubljani, 2016.
- Mavrič, Irena. *Ptujsko gledališče: 1786–1958*. Ptuj: Pokrajinski muzej, 1988.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. *Chöre und Zwischenaktmusiken zu Thamos, König in Ägypten*. Uredil Harald Heckmann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke 2/6/1. Kassel: Bärenreiter, 1956.
- . *Lieder*. Uredil Ernst August Ballin. Neue Ausgabe sämtlicher Werke 3/8. Kassel: Bärenreiter, 1963.
- Puff, Rudolf Gustav. *Marburg in Steiermark, seine Umgebung, Bewohner und Geschichte*. Zv. 1. Gradec: Andr. Leykam'schen Erben, 1847.
- Raisp, Ferdinand. *Pettau: Steiermarks älteste Stadt und ihre Umgebung, topographisch-historisch geschildert*. Gradec: A. Leykam's Erben, 1858. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-CQ5YLE1F>.

- Reitterer, H. »Rafael, Franz X.«. V: *Österreichisches Biographisches Lexikon*. Obiskano 1. marca 2022. <https://doi.org/10.1553/0x00283ec3>.
- Reutter, Jochen. »Die lateinischen Kontrafakta der drei Chöre aus Mozarts Schauspielmusik zu *Thamos, König in Ägypten*: Aspekte eines Parodieverfahrens«. V: *Studien zur Musikgeschichte: eine Festschrift für Ludwig Finscher*, uredili Annegrit Laubenthal in Kara Kusan-Windweh, 328–333. Kassel: Bärenreiter, 1995.
- Schmid, Ernst Fritz. »Haydns Oratorium »Il ritorno di Tobia«, seine Entstehung und seine Schicksale«. *Archiv für Musikwissenschaft* 16, št. 3 (1959): 292–313. <https://doi.org/10.2307/930335>.
- Schulze, Hans-Joachim. »The Parody Process in Bach's Music: An Old Problem Reconsidered«. *Bach* 20, št. 1 (1989): 7–21.
- Schwindt-Gross, Nicole. »Parodie um 1800: zu den Quellen im deutschsprachigen Raum und ihrer Problematik im Zeitalter des künstlerischen Autonomie-Gedankens«. *Die Musikforschung* 41, št. 1 (1988): 16–45. <https://doi.org/10.52412/mf.1988.H1.1339>.
- Scuderi, Cristina, ur. *Ariae selectissimae: dieci contrafacta spirituali di arie operistiche di Mozart, Cimarosa, Paisiello et al., Augsburg 1798*. Musik aus Schweizer Klöstern 5. Adliswil: Kunzelmann, 2012.
- Starowski, Edmund von. »Zur Geschichte der Entwicklung des Musiklebens in Troppau«. *Zeitschrift für Geschichte und Kulturgeschichte Österreichisch-Schlesiens* 6, št. 1 (1910/1911): 1–24.
- Suppan, Wolfgang. »Wasser, Daniel«. V: *Steirisches Musiklexikon*, 756. Gradec: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 2009.
- Škrjanc, Radovan. »Prispevek k poznavanju repertoarja starejših muzikalij cerkvene glasbe v Sloveniji«. *De musica disserenda* 1, št. 1–2 (2005): 141–165. <https://doi.org/10.3986/dmd01.1-2.07>.
- Turková, Věra. »Ignác Václav Rafael (1762–1799): Variazioni per il Clavi Cembalo«. Diplomsko delo, Masarykova univerzita Brno, 2015.
- Witt, Franz. *Der Zustand der katholischen Kirchenmusik zunächst in Altbayern: (Oberbayern, Niederbayern und Oberpfalz)*. Regensburg: Alfred Coppenrath, 1865.

FROM THE OPERA STAGE TO THE CHURCH CHOIR: *CONTRAFACTA* IN
THE MUSIC ARCHIVES OF THE PARISH CHURCH OF ST GEORGE IN PTUJ

Summary

The archives of the Parish Church of St George in Ptuj possess an extensive collection of Church music and are considered one of the largest, most intact, and thus far, scarcely researched music libraries among Church institutions in Slovenia. The earliest music manuscripts date back to the eighteenth century, while the most recent was composed in the early twentieth century. The repertoire collected over decades is testament to the great mastery of the musicians who once worked in Ptuj.

Among the more than 430 items, most of which are original Church music compositions, there are also some *contrafacta*. Until now, such arrangements were of little interest to experts and were long considered to be handcrafted testimonies of local music directors and organists who allegedly produced them *en masse* and, above all, as hastily as possible. In the sense of intertextuality, established with postmodern literary theories, such arrangements can be considered not only legitimate, but full-fledged evidence of the once ubiquitous creative processes in Church music.

The *contrafacta* preserved in Ptuj, in particular, were in no way created carelessly. They are closely related to the presence in Ptuj of the composer Carl Franz Rafael, who spent the last two decades of his life in this Styrian town. He was born around 1795 in Bohemia into a family of musicians and had a successful career as a double bass player, singer, and conductor in various towns in Bohemia, Moravia, and Silesia. Around 1842 he moved with a theatre troupe first to Maribor and then to Ptuj. There, he settled as a private music teacher until his death in 1864. Rafael's official position in the music choir of St George's Church has not been documented; nevertheless, numerous music manuscripts, which were undoubtedly used during the service, may be attributed to him.

Contrafacta were probably not entirely unknown in Ptuj before Rafael, but his arrangements are the most interesting examples of this approach. Eight such works have survived, which – where dated – were created in the late 1840s. In contrast to the customary practice, Rafael not only used the best-known opera arias of the time, but also arranged some lieder by Mozart and Schmölder into liturgically suitable offertories, graduals, and hymns. The remaining pieces, were borrowed by Rafael from operatic works by Kreutzer, Paër, Rossini, and Spohr, but probably have little to do with Rafael's theatrical background.

Rafael's approach can be reconstructed fairly accurately. It is clear that he did not use scores, but only piano reductions. These he orchestrated, obviously not aiming to reproduce the original orchestration. He then added the original, underlying text and superimposed a new liturgical one to the music. As far as the choice of text is concerned, Rafael did not use prayers or other sources recognised by the Church, but pseudo-liturgical amalgams only remotely reminiscent of ecclesiastical antiphons, hymns, and the like. They have nothing in common with the music of the originals and their texts. This final step in the editing process can indeed be described as careless and, in any case, may be considered mere pretext which permitted the use of secular pieces in the church choir.

The crucial aspect of *contrafacta*, which flourished widely in the eighteenth and early nineteenth centuries, is the music itself. Out of appreciation for the composers and delight in their particularly successful compositions, numerous Church musicians sought to use such works in the liturgy, sometimes to save them from oblivion. The aesthetic principles that emerged after the mid-nineteenth century, which focused on the autonomous musical work, as well as the proponents of Cecilianism, who clamoured for pure Church music, led to the decline of this centuries-old practice.