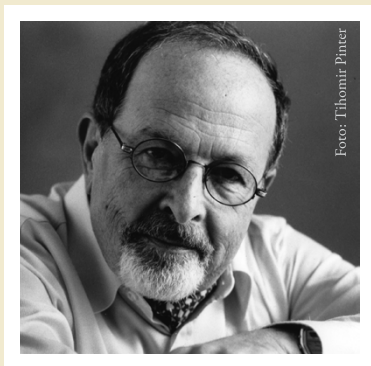


MUSICA ET ARTES

Ob osemdesetletnici
Primoža Kureta

ur. Jonatan Vinkler in Jernej Weiss



Zaslužni prof. dr. Primož Kuret (1935, Ljubljana) je promoviral leta 1965 na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Od leta 1978 je bil docent, od 1983 izredni in od 1988 redni profesor za svetovno glasbeno zgodovino in za zgodovino slovenske glasbe na Akademiji za glasbo v Ljubljani. Večkrat je bil predstojnik oddelka za glasbeno pedagogiko, v letih 1993–2001 je bil prodekan Akademije za glasbo, v letih 2000–2004 pa predsednik Slovenskega muzikološkega društva. Med leti 1973 in 1987 je urejal *Revijo GM*, več let je vodil odbor za kulturo mesta Ljubljana in bil član različnih odborov za kulturo, član UO Prešernovega sklada in predsednik njegove komisije za glasbo. Med leti 2001 in 2005 je vodil Nacionalno komisijo za vsebinsko prenavo glasbenega šolstva. Leta 1986 je skupaj s skladateljem M. Stibiljem ustanovil prireditev Slovenski glasbeni dnevi z vsakoletnim mednarodnim muzikološkim simpozijem, ki ga od ustanovitve dalje vodi. Bil je dopisni član strokovne komisije za glasbeno zgodovino v Johann-Gottfried-Herder-Forschungsrat v Marburgu an der Lahn, leta 1985 je dobil kot priznanje za zasluge za češko glasbo medaljo Češke republike, leta 2001 je postal kot prvi Slovenec častni član Accademie Filarmonica di Bologna (ustanovljene 1666), leta 2003 je dobil Betettovo listino za svoja prizadevanja za slovensko glasbo, leta 2005 pa Herderjevo nagrado na Dunaju ter avstrijski častni križ za znanost in umetnost I. reda za zasluge na področju muzikologije. ➔

MUSICA ET ARTES

M U S I C A E T A R T E S

OB OSEMDESETLETNICI
PRIMOŽA KURETA

ur. Jonatan Vinkler in Jernej Weiss



KOPER
2 0 1 5

Znanstvena monografija z mednarodno udeležbo
Musica et Artes: ob osemdesetletnici Primoža Kureta
Uredila Jonatan Vinkler in Jernej Weiss

Recenzenta

dr. Janez Šumrada in dr. Stane Granda

Glavni urednik, oblikovanje (knjižni blok) in prelom

dr. Jonatan Vinkler

Oblikovanje platnice

Art design, vizualne komunikacije in založništvo, Ljubljana

Lektor (slovensko besedilo)

Davorin Dukič

Vodja založbe

Alen Ježovnik

Izdali in založili

Založba Univerze na Primorskem (zanjo: prof. dr. Dragan Marušič, rektor)

Titov trg 4, SI-6000 Koper

Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani (zanjo: prof. Andrej Grafenauer, dekan)

Stari trg 34, SI-1000 Ljubljana

Festival Ljubljana (zanj: Darko Brlek, direktor)

Trg francoske revolucije 1, SI-1000 Ljubljana

Slovenska filharmonija (zanjo: Damjan Damjanovič, direktor)

Kongresni trg 10, SI-1000 Ljubljana

Koper 2015

ISBN 978-961-6963-19-0 (spletna izdaja: pdf)

www.hippocampus.si/ISBN/978-961-6963-19-0.pdf

ISBN 978-961-6963-20-6 (spletna izdaja: html)

<http://www.hippocampus.si/ISBN/978-961-6963-20-6/index.html>

ISBN 978-961-6963-21-3 (tiskana izdaja)

Naklada tiskane izdaje: 500 izvodov (tiskovina ni namenjena prodaji)

© 2015 Založba Univerze na Primorskem



CIP - Kataložni zapis o publikaciji

Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

781(497.4):929Kuret P.(0.034.2)

MUSICA et artes [Elektronski vir] : ob osemdesetletnici Primoža Kureta / ur. Jonatan Vinkler in Jernej Weiss. - El. knjiga. - Koper : Založba Univerze na Primorskem ; Ljubljana : Akademija za glasbo : Festival : Slovenska filharmonija, 2015

Način dostopa (URL): www.hippocampus.si/isbn/978-961-6963-19-0.pdf

Način dostopa (URL): www.hippocampus.si/isbn/978-961-6963-20-6/index.html

ISBN 978-961-6963-19-0 (Založba Univerze na Primorskem, pdf)

ISBN 978-961-6963-20-6 (Založba Univerze na Primorskem, html)

1. Vinkler, Jonatan 2. Kuret, Primož, 1935-

278230272

Vsebina

Nagovor direktorja Slovenske filharmonije	9
Nagovor dekana Akademije za glasbo	11
Nagovor direktorja Festivala Ljubljana	13
Primož Kuret – pripovedovalec evropskih glasbenih zgodb	15
PERSPEKTIVE IN NARATIVI	21
<i>Jonatan Vinkler</i> »Nemirna oseba« in »plagiat«: Matije Klombnerja Ene duhovne peisni (1563)	23
<i>Matjaž Barbo</i> Glasbeno življenje v Ljubljani v času ustanovitve Academiae philharmonicorum	33
<i>Ivan Florjanc</i> Nestični vezaj v terminusu »Phil - Harmonicorum« – signifikant	45
<i>Jernej Weiss</i> Med provincialno opereto in nacionalno opero: Foersterjev Gorenjski slavček	59
<i>Peter Andraschke</i> Hugo Wolf in Perchtoldsdorf: Über die Mörike-Lieder	77
<i>Hartmut Krones</i> »[D]ie Worte [...] schienen noch zu wachsen«: »Metrische« Synkopen in Hugo Wolfs Mörike-Liedern	95
<i>Luisa Antoni</i> Trieste, dalla convivenza pacifica all'intolleranza razziale	109
<i>Luba Kyyanovska</i> Die national-kulturellen Beziehungen in Lviv (Lemberg) in der ersten Hälfte der 80-en Jahre des XIX. Jahrhunderts	121

<i>Helmut Loos</i> Musik als Maßstab soziokultureller Evolution: Ein grundlegendes Problem regionaler Musikkultur und Musikgeschichtsschreibung	137
<i>Igor Grdina</i> Med kulturno in glasbeno zgodovino	149
<i>Aleš Gabrič</i> Monografija Primoža Kureta o Filharmonični družbi v kontekstu nacionalno koncipiranega pogleda na preteklost	163
<i>Nataša Cigoj Krstulović</i> Med ljubiteljstvom in profesionalizmom: ljubljanska Glasbena matica po prvi vojni	177
<i>Jitka Bajgarová</i> Leben und Leiden der Deutschen Akademie für Musik und darstellende Kunst in Prag der Zwischenkriegszeit	191
OSEBNOSTI, POETIKE IN SEMANTIKE	203
<i>Franc Križnar</i> To Read, to Hear and to See the Slovenian Music: The Music of Slovenia from the Remoteness to the Present	205
<i>Frank Schneider</i> Dvořák und Hiawatha: Versuch einer literarischen Lesart zur 9. Sinfonie	219
<i>Niall O'Loughlin</i> Mahler's Tenth Symphony: Motivic Development and Interaction	229
<i>Vlasta Reittererová – Hubert Reitterer</i> Guido Adler, der Bildhauer Anton Hanak und das Projekt eines Gustav Mahler-Denkmal in Wien	241
<i>Valentina Sandu-Dediu</i> Woyzeck and Wozzeck – Büchner and Berg	255
<i>Borut Smrekar</i> Pogled na operno ustvarjanje Marjana Kozine	267
<i>Katarzyna Szymańska-Stulka</i> Forms of Musical Architecture in Polish Contemporary Music	281
<i>Leon Stefanija</i> Razkorak med glasbeno poetiko in estetiko pri Urošu Rojku	299
<i>Nada Bezić</i> Art déco u Hrvatskom glazbenom zavodu u Zagrebu – tragom jedne izložbe	307

VSEBINA

<i>Darja Koter</i>	
Izdelovalec klavirjev Martin Ropas: od obrtnika do fabrikanta	337
Povzetki	351
Summaries	367
Viri in literatura	385
Imensko kazalo	411

Nagovor direktorja Slovenske filharmonije

Dr. Primoža Kureta sem kot profesorja za zgodovino glasbe spoznal za časa svojega študija na Akademiji za glasbo v Ljubljani. Svoje znanje in življenjske izkušnje je nesebično prenašal na nas, mlajše, s svojim delom in osebnostjo pa je pustil izjemen pečat v intelektualnem in umetniškem prostoru doma ter v tujini.

Tako si kot študent trobente na Akademiji za glasbo nisem nikoli predstavljal, da bo ravno dr. Kuret ena ključnih osebnosti na moji glasbeni poti. Ko sem postal direktor Slovenske filharmonije, sem ga kar »posvojil« in vzel za enega izmed svetovalcev; vedno mi je bil rad na razpolago. Na to sem še posebej ponosen, kajti najino sodelovanje dokazuje, da generacijske razlike ne igrajo odločilne vloge in da lahko različne generacije kreativnih ljudi še kako uspešno soustvarjajo.

Kot izjemen glasbeni zgodovinar je dr. Kuret Slovenski filharmoniji in njenim predhodnicam posvetil več pomembnih knjig in s tem omogočil številnim rodovom v prihodnosti, da bodo lahko pridobivali dragocene informacije o vseh, ki so v preteklosti ustvarjali v našem zavodu. Za svoja dobra dela v sodelovanju s Slovensko filharmonijo pa je bil leta 2008 upravičeno proglašen za častnega člana Slovenske filharmonije.

Verjamem, da so številni njegovi študenti ponosni nanj in da imajo veliko željo njegovo delo še nadaljevati in nadgrajevati. Menim, da je prav tako, in želim si, da bi bilo v našem prostoru čim več takšnih osebnosti, kot je moj cenjeni profesor, dr. Primož Kuret.

Dragi profesor, hvala Ti za vse, kar si me naučil o življenju!

Damjan Damjanovič,
direktor Slovenske filharmonije

Nagovor dekana Akademije za glasbo

Akademiji za glasbo Univerze v Ljubljani je v veliko čast, da ima v svojih vrstah uglednega znanstvenika in pedagoga, dr. Primoža Kureta. Zaslužni profesor Univerze v Ljubljani, dr. Kuret, je bil dolga leta gonilna sila in vodilni znanstvenik, ki je deloval na naši ustanovi. Čeprav na Akademiji za glasbo prevladuje umetniško in pedagoško delo, je znanstveno delovanje prav tako nujno za njeno kvaliteto. Dr. Kuret je s svojimi raziskovalnimi dosežki in s pedagoško avtoriteto pomembno vplival na rast in ugled, ki ga Akademija za glasbo uživa danes. Z vzgojo svojih naslednikov je poskrbel, da je glasbena zgodovina na Akademiji za glasbo tudi danes visoko kakovostna znanstvena disciplina.

Zaslužnemu profesorju dr. Primožu Kuretu se v imenu Akademije za glasbo ob njegovem jubileju iskreno zahvaljujem za njegov izjemen doprinos k ugledu AG UL in slovenske znanosti ter si želim, da bi s svojimi izkušnjami in znanjem tudi v bodoče bogatil naše delovanje.

*Andrej Grafenauer,
dekan Akademije za glasbo UL*

Nagovor direktorja Festivala Ljubljana

Še kako je potrebno, da se ob vsaki priložnosti začnemo zavedati svojih korenin, svoje preteklosti, vseh tistih, ki so pomagali ustvarjati ne samo slovensko, marveč tudi evropsko in svetovno kulturo ...

Tako si aprila 1991. leta, ki je bilo posvečeno Jakobu Gallusu, začel šestto izvedbo muzikološkega simpozija, ki vsako leto v Ljubljani združi strokovnjakinje in strokovnjake iz vse Evrope. To je bilo leto in obdobje, ko je bilo že jasno, da se bo Slovenija osamosvojila. Za podporo tej odločitvi slovenskega naroda in za priznanje neodvisnosti države si si prizadeval tudi Ti prek svojih znancev in kolegov na številnih evropskih univerzah; mnogi od njih so dobro poznali naše razmere, saj so redno hodili na Slovenske glasbene dneve, ki si jih leta 1986 začel prav Ti skupaj z Milanom Stibiljem.

Prišla sta osamosvojitve in priznanje z vsega sveta ter tako uresničitev stoletnega sna naših prednikov, ki so slovenskost ohranjali tudi s pomočjo kulturno-umetniškega ustvarjanja, prodornega, naprednega, samosvojega.

Da imamo svetu, v katerem vladajo veliki narodi in velika umetniška imena, kaj pokazati, si se vedno zavedal – kot muzikolog, profesor in predavatelj, za kar si prejel številna prestižna priznanja (medalja Češke republike, 1985; častno članstvo v Accademii Filarmonica di Bologna, 2001; avstrijski častni križ za znanost in umetnost I. reda, 2003; nagrada Republike Slovenije za življenjsko delo na področju glasbenega šolstva, 2005, idr.). S tem sem se srečeval na tvojih predavanjih pred dobrimi tridesetimi leti, ko sem bil tvoj študent na Akademiji za glasbo. In o tem sem bilo zelo prepričan, ko si me leta 1992 povabil k Slovenskim glasbenim dnevom. Vesel in ponosen sem, da smo jih uspeli pripeljati do tridesete izvedbe, da, kot si nekoč izjavil, »tudi na glasbenem področju poudarjamo visoke cilje, da odpiramo slovenski glasbi širše vidike doma in na tujem, da domačemu občinstvu nudimo boljše poznavanje lastne

glasbene kulture. Naša bodočnost je v prodornejši navzočnosti v sodobnem svetu. Biti hočemo ustvarjalni, to je naša ambicija.«

In ustvarjalni ste bili vsi, tako Ti kot predsednik programskega odbora Slovenskih glasbenih dnevov, vodja muzikološkega simpozija in pomemben člen pri izvedbi, kot vse skladateljice in skladatelji, ki so prispevali svoja nova dela, glasbeni izvajalci, člani programskega odbora, simpozisti. Brez Tebe kot idejnega očeta ter Tvoje stalne skrbi za rast Slovenskih glasbenih dnevov, vizionarstva in vztrajnosti ne bi bili, kjer smo. Ne bi uživali podpore Mestne občine Ljubljane in Ministrstva za kulturo ter občinstva, ki nas zvesto podpira že tri desetletja. Tudi s pomočjo Slovenskih glasbenih dnevov se lažje zavedamo svojih korenin, iz katerih raste kulturna identiteta Slovenije in Evrope.

Spoštovani prof. dr. Kuret, zahvaljujem se Ti za tvoje neprecenljivo delo, ki si ga vložil v prepoznavnost slovenske resne glasbe, tako pretekle kot sodobne, ter ti ob Tvojem osebnem jubileju iskreno čestitam.

*Darko Brlek,
direktor in umetniški vodja Festivala Ljubljana,
predsednik Evropskega združenja festivalov*

Primož Kuret

– pripovedovalec evropskih glasbenih zgodb

Jonatan Vinkler

Zdi se, da temeljni mentalitetni ris srednjeveškega človeka filigransko natančno reprezentirata oltar in katedrala. Iz obojega je namreč razvideti »prstni odtis« takratnega slehernikovega imaginarija poglobitvenih reči – vsezmagujoče večnosti, potovanja od tukaj onstran ..., in tako tudi ničevosti časnosti ter iz nje (morda) izvirajoče izrazitosti posameznika v tukajšnjosti – *individualitete*. Tako srednjeveški oltarni rezbarji in katedralni stavbeniki večinoma brezimno tonejo v ozadje ključnega človekovega podviga v tostranskosti – priprave na večnost –, katere »vehiculum« sta prav svetišče in oltar. Ključen je *opus*, ne njegov *avtor*. Slednji se tedaj razodeva kot nepreštevni in ponavadi brezimni kvantum, kot ljudstvo, pleme, stranka, korporacija, ceh, družina – kot *kolektiv, mnoštvo*.

Toda ob koncu 13. stoletja na Apeninskem polotoku zašumi od izrazitih osebnosti – *singularnih individualitet*. Tisočeri obrazi stopijo iz zgodovinske sivine, Dante pa s svojo Komedijo pomenljivi proces nastanka moderne evropskega individua ilustrira. Če so popisi hudodelcev 10. stoletja, kot jih je najti npr. pri cremonskem škofu Luitprandu, še bolj ali manj shematični, kajti njihovo partikularno zlo (dejanje) je bolj ali manj le *differentia specifica* Zla, torej Nečistega, in tako znotraj srednjeveške eshatološke zgodovine, ki svoj čas razpenja med točki od izgubljenega do zopet pridobljenega paradiza, transformacija splošnosti, pa že Dante npr. pogubljenecem, ki nadaljujejo svoje nadčasno popotovanje onkraj vrat, pred katerimi ostane upanje, tj. v peklu, vtisne številne povsem singularno individualne poteze.

Misliti je mogoče, da bi zapisanega obrata ne bilo brez znatno oslabljenе moči onostranstva. Kajti v renesansi je prišlo do razkroja vere v nesmrtnost duše in tako do vse bolj jasne zavesti o lastni minljivosti. In slednje je dodobra omajalo sklepnik, ki je podpiral celotno srednjeveško družbo: strukturo

predstav o popotovanju človeka od tod onstran, o efemernosti tukajšnjosti in zdajšnjosti, o grehu, kesanju, dobrih delih, milosti Božji in odrešitvi. V Italiji namreč niso tako maloštevilni pripadniki učene kulture, ki pogosto zavzdihnejo podobno kot Lorenzo Magnifico v *Triumfu Bakha in Ariadne*:

*O, kako mladost je krasna,
a beži nam venomer!
Danes še je čas za pir,
jutri bo že ura kasna.¹*

Tako začne tudi humanistična »učena republika« o svojih zaslužnih možeh izrekati in zapisovati diskurz, ki koincidira z izrazito mentalitetno strukturo novega veka – z individualno in s tukajšnjostjo najtesneje povezano častjo in slavo, pridobljeno z izjemnimi storitvami posameznika, ravno za voljo teh mentalnih podvigov razlikujočega se od vseh (drugih) in vsakogar. Humanistična novolatinska historiografija tako počasti izrazite vladarje, politike, cerkvene dostojanstvenike, veščake vojaške obrti, mecene ... – in to ne le na krščanskih, temveč celo osmanske –, toda tudi prvake književnosti, kiparstva, slikarstva in drugih umetnosti, intelektualci pa si že za življenja izkazujejo spoštovanje tako, da izdajajo »clarorum virorum epistolae«.

Oboje poleg historiografskih narativov v žanru biografije predstavlja tudi zgodnji poskus znanstvene in umetniške (samo)refleksije, kajti na (lokalni) Parnas pač ni bil pripuščen prav vsakdo, ki si je tedaj mazal prste s tinto. Daljni mentalitetni in tekstni sorodnik omenjenega so tudi bolj ali manj zaokrožene sodobne monografske knjige razprav, ki imajo nespregledljive tipološke značnice: izhajajo ob visokem življenjskem jubileju lavreata, ki se ga z izdajo počasti in se mu tako simbolno pripozna vlogo v znanosti; obsegajo razprave z enega ali več raziskovalnih področij, s katerim(i) se je slavljeneec v svoji karieri ukvarjal; z razpravami pa v monografiji sodelujejo avtorji, ki so izpričane reference za znanstvena področja lavreatovega delovanja in so slednjemu v življenju delali dobro ali pa tvorijo celo njegov generacijski krog. Tako večavtorske znanstvene monografije ob obletnicah občasno signalizirajo tudi menjavo znanstvenih generacij in/ali paradigem.

V večavtorski znanstveni monografiji z mednarodno udeležbo *Musica et Artes*, ki je posvečena 80-letnici zasl. prof. dr. Primoža Kureta, so svoja raziskovalna prizadevanja združili raziskovalci in raziskovalke, ki jih zaznamujejo zgornja načela. Med njimi so tako lavreatovi generacijski sotrudniki iz praktično celotne Srednje Evrope, toda tudi njegovi kolegi in nekdanji štu-

1 Zadnji verz dobesedno glasi: »Di doman non c'è certezza.«

denti (danes že uveljavljeni raziskovalci) z Akademije za glasbo, pa tudi avtorji, s katerimi je prof. Kuret sodeloval pri svojih tehtnih izdajah v zadnjih desetletjih.

Z institucionalnega stališča je bogato delovanje prof. Kureta razbrati tudi iz dejstva, da izdajo pričujoče monografije s sodelovanjem podpirajo štiri pomembne slovenske kulturne ustanove, ki jih je dr. Kuret s svojim intelektualnim prizadevanjem pomagal, nekatere bolj, druge manj, sooblikovati. Kot izdajatelj nastopa Univerza na Primorskem s svojo Založbo Univerze na Primorskem, kajti prof. Kuret je svoje zadnje angažmaje na podiplomskem študiju posvetil ravno Oddelku za slovenistiko Fakultete za humanistične študije na najmlajši slovenski javni univerzi; izdaja pri znanstveni založbi Univerze na Primorskem navsezadnje pričujočo knjigo umešča tja, kamor delovanje lavreata primarno sodi – med znanstvena vednostna prizadevanja –, in tako knjigi podeljuje status relevantnega znanstvenega dela, kar bi ji kdo drug morda ne mogel dati povsem enako. Kot soizdajatelj sodeluje Akademija za glasbo, ki ji je slavjenec namenil svoje najbolj produktivne pedagoško-raziskovalne potenciale, ob njej pa še Slovenska filharmonija in Festival Ljubljana. Prva je kot naslednica starejših ljubljanskih filharmonij (in ob njih) ena od »snovi« preučevanja prof. Kureta. Je pa tudi najpomembnejša slovenska glasbenopoustvarjalna ustanova, ki je prof. Kureta leta 2008 umestila v plejado »svatov lepote in knezov duha« – med svoje častne člane. Med le-timi, če velja upoštevati tudi častne člane predhodnic Slovenske filharmonije, najdemo tudi tako slovita imena, kot so Franz Joseph Haydn, Ludwig van Beethoven, Niccolò Paganini in Johannes Brahms. Na zadnjem mestu, toda ne kot zadnjega po pomenu velja omeniti tudi sodelovanje Festivala Ljubljana, katerega pomemben del so bili doslej tudi Slovenski glasbeni dnevi, ki jih je prof. Kuret skupaj s skladateljem Milanom Stibiljem ustanovil in jih ob podpori Festivala Ljubljana doslej tudi vodil; bralec dobiva pričujoče delo v roke v okviru 30. slovenskih glasbenih dnevov.

Pričujoča knjiga je strukturno dvodelana, poglavja pa so v obeh razdelkih razporejena glede na kronološko umestitev snovi od starejše proti mlajši. Prvi del (*Perspektive in narativi*) tvorijo historiografske pripovedi z novimi interpretativnimi perspektivami, in sicer s snovjo, ki sega od glasbe slovenskih protestantov v 16. stoletju, preko delovanja *Academiae philharmonicorum*, »narodne opere« Antona Foersterja, Mörikejevih samospevov Huga Wolfa, problemov nacionalnega/nacionalizma v kulturi in glasbi do delovanja glasbenih ustanov na Slovenskem in po Evropi v »stoletju skrajnosti«. Drugi del (*Osebnosti, poetike, semantike*) sestavljajo poglavja, ki zadevajo analizo in in-

terpretacijo posameznih glasbenih ali z glasbo v širšem povezanih fenomenov. Tako se bo bralec srečal s pregledom slovenske glasbe od najstarejših dob do zadnjih skladateljskih generacij, z analizami literarnih predlog posameznih glasbenih del in skladateljskih opusov, toda tudi z obravnavo glasbenih poetik in struktur ter celo z razpravami, ki s svojo snovjo (secesijsko oblikovanje naslovnice glasbenih tiskov, glasbilarstvo) interdisciplinarno segajo znatno za rob ožje pojmovanega glasbenega zgodovinopisja. V knjigi se prepletajo predvsem glasbeno, kulturno, literarno, intelektualno in umetnostno zgodovinopisje. Avtorji pripadajo različnim generacijam, številnim »šolam« in zelo raznorodnim okoljem. Le-ta se raztezajo od Berlina do Bukarešte ter od Lvova do Trsta in zajemajo celotno širšo Srednjo Evropo (med triindvajsetimi poglavji pričujočega dela je več kot polovica prispevkov tujih avtorjev, večinoma z nemškega govornega prostora).

Zasl. prof. dr. Primož Kuret je doslej poleg Josipa Mantuanija in Dragotina Cvetka ustvaril enega največjih in, če je soditi zgolj po njegovih objavah in odmevih nanje na tujem, tudi najtehtnejših mednarodnih glasbenozgodovinskih opusov. Zlasti velja poudariti Kuretova pionirska dela s snovjo iz zgodovine ljubljanske Filharmonične družbe in vojaških kapel v 19. stoletju ter številne raziskovalne zastavice, ki jih je s svojim življenjskim »velikim tekstom« *Ljubljanska Filharmonična družba 1794–1919: kronika ljubljanskega glasbenega življenja v stoletju meščanov in revolucij* (2005) podal mlajšim raziskovalcem, predvsem z zelo natančno umestitvijo ljubljanskega glasbenega življenja v evropski kontekst. Ob omenjeni knjigi in Kuretovem narativu o delovanju Filharmonične družbe si je namreč bolj smiselno zastaviti vprašanje: Koga izmed tedaj svetovno pomembnih glasbenih interpretov v 19. stoletju v Ljubljani ni bilo, kot pa: Kdo je bil ... Seznam prvih je namreč znatno krajši kot spisek drugih. Le-to pa skupaj z mestom teh glasbenikov (K. Burian, W. Burmester, E. von Dohnanyi, L. Godowsky, B. Huberman, R. Koczalski, J. Kubelik, G. Mahler, A. Materna, H. Richter, P. de Sarasate, E. Sauer, L. Slezak, R. Strauss, G. Szell ...) v svetovni glasbeni zgodovini predvsem o glasbeni Ljubljani sporoča znatno bolj »evropsko« umeščeno zgodbo, kot jo je bilo do Kureta prebrati v slovensko nacionalno obarvanem glasbenem zgodovinopisju.

Ravnotako ni brez pomena dejstvo, da so se tehtnosti tekstov prof. Kureta za evropsko muzikologijo in glasbeno zgodovinopisje najprej zavedli v tujini, v nemškem prostoru, kjer so ga pred leti počastili tudi z jubilejno znanstveno monografijo. Je pa prof. Kuret s svojim opusom mlajše glasbene zgodovinarje in raziskovalce krepko intelektualno nagovoril – in zadolžil –, saj je njegovo delo odprlo številne zastavke in nova vednostna vprašanja, in to

zopet v mentalnem horizontu deželno – evropsko – svetovno – (nad)nacionalno.

Ostaja pa, kot je videti, celo znotraj slovenskih (mikro)konstelacij neko nekolikanj zagatno in racionalno težko razložljivo dejstvo. V tujini afirmativno recipirani raziskovalni znanstveni opus prof. Kureta, sicer tudi Herderjevega nagrajenca in člana uglednih akademij v tujini, je doslej ostal, kot se zdi, izven razvida Slovenske akademije znanosti in umetnosti. Res nenavadno, toda gotovo gre zgolj za nenameren spregled ...

Iz enakega spoštovanja do njegovega dela kot v preteklosti že kolegi v tujini tudi avtorji pričujoče monografije, Univerza na Primorskem, Akademija za glasbo, Slovenska filharmonija, Festival Ljubljana in oba urednika knjige, Jonatan Vinkler in Jernej Weiss, zasl. prof. dr. Primožu Kuretu izrekajo zahvalo in mu želijo na mnoga leta.

*Perspektive
in narativi*

»Nemirna oseba« in »plagiat« Matije Klombnerja Ene duhovne peisni (1563)

Jonatan Vinkler, Koper

Septembra 1522 je iz tiskarskih preš Melchiorja Lotterja v nemškem Wittenbergu prišlo delo s pomenljivim naslovom – *Das Neue Testament Deutzsch*. Knjiga je bila opremljena z enaindvajsetimi celostranskimi lesorezi k Razodetju sv. Janeza, ki so bili delo Lucasa Cranacha st. in njegove delavnice. Izdaja se je takoj po prihodu med bralce izkazala za pravi knjigotrški hit, kajti 3000 izvodov »septembrskega Testamenta« (*September-Testament*) je bilo kljub visoki ceni dobesedno razgrabljenih že do božiča istega leta. Slednje je bilo ob dejstvu, da je bilo v nemških deželah v prvem desetletju Luthrovega epohalnega gibanja pismenih med 10 in 15 odstotkov prebivalstva,¹ nekaj komaj predstavljivega. Toda bralec iz dela ni mogel razbrati, kdo je umetelni prevajalec. In razlogov za slednje je bilo, kot ponavadi, več.

Med njimi je bila na posebnem mestu gotovo tradicija prepovedovanja prevajanja Svetega pisma v vernakularne jezike v srednje- in zgodnjenovoveški rimski cerkvi. Že učena solunska misijonarja Konstantin Filozof in njegov brat Metodij sta se morala ob svojem delovanju med velikomoravskimi Slovani otepati obtožb trojezičniške herezije, nato je sinoda v Toulouseu 1229. odločno prepovedala kakršnokoli prevajanje celotne Biblije ali njenih delov v deželni jezik. Rimski cesar Karel IV., najznamenitejši mož vladarske hiše Luksemburžanov, ki je iz Prage naredil *mater imperii* in je znamenit po ustanovitvi Karlove univerze (1348) ter svojih praških gradnjah (npr. Karlovega mostu idr.), je leta 1369 v Lucci izdal prepoved izdajanja vseh takšnih knjig v nemškem jeziku, ki bi lahko pripadnike ljudske kulture »zaradi napačnega razumevanja speljale k zmotnim naukom«, papež Gregor XI. pa je 1376. za-

1 Max Roser, *Literacy* (OurWorldInData.org, 2015), <http://ourworldindata.org/data/education-knowledge/literacy/> (12. 2. 2015).

ukazal, da more biti izdajanje slovstva, ki se tiče Svetega pisma, podrejeno izključno vodstvu in učiteljski avtoriteti rimske cerkve.

Toda pri nemškem teologu je tedaj pred učiteljsko avtoriteto apostolske stolice, koncilov in svetih očetov poglavitno mesto že zasedla njegova (samo)-lastna interpretacija Božje besede, v kateri ga je miselno izz(i)val in navdihoval zlasti korpus besedil učenega judovskega rabina iz Tarza. In tako tudi sugestivni stavek iz Rim 10,17, kjer sveti Pavel, ki se je avtostiliziral tudi kot »apostol poganov«, ugotavlja: »*Vera je torej iz slišanege oznanila, oznanilo pa pride po besedi Kristusovi.*« Zategadelj se je Luthru govornica najšibkejšega popotnika na Jakobovi lestvici prezentirala kot poglavitni *vehiculum* Božje milosti: če naj Vsevišnji grešnika pripozna kot pravičnika, tedaj mora slednji verovati. Tega pa ne more, če ga Vsevladar ne nagovori tako, da ga bo časni popotnik iz tukajšnjosti v večnost mogel (raz)umeti, torej v njemu lastnem idiomu, ki ga konstituira hkrati tudi kot posebno species na Linnejevem rodoslovnem deblu živega sveta.

Brat Martin je tako z v marsičem prelomno izdajo Novega testameta uveljavil princip, ki ga je mnogo pozneje španski filozof, pesnik in pisatelj Miguel de Unamuno ubesedil v slikovito rečenico: *Bog je Španec in govori špansko.* Za Luthrovo nemščino je Pantokrator v svetih spisih blagovoljil spregovoriti še italijansko, francosko, češko, angleško ... in – *slovensko*.

Kakor na Nemškem je namreč protestantska reformacija tudi na Kranjskem, Štajerskem in Koroškem stavila na veri, ki temelji na razumevanju razodete Božje besede. To pa je pomenilo, da se je moral Bog, ki je dotlej komuniciral predvsem v latinskem jeziku učenih svečnikov, naučiti ljudskega idioma: takega, ki bi ga mogli razumeti prav vsi – od modre krvi do zadnjega podložnega podeželana. In to povsod: pri govorjeni, toda tudi pri peti besedi. Zato je se je že s prvo tiskano knjigo v slovenskem jeziku odprlo vprašanje pesmi v »cerkvi slovenskega jezika«.

Cerkvena pesem, zbrana v kancionalih, je bila za slovensko književnost 16. stoletja ena treh ključnih literarnih vrst. Poleg bibličnih prevodov (Trubar, Dalmatin) ter postilskih razlag nedeljskih in prazničnih evangelijev za branje doma (Trubar, Krelj) je namreč najbolj produktiven literarni žanr slovenske protestantske književnosti.

Besedilni korpus cerkvene pesmi 16. stoletja v slovenskem jeziku obsega šest kancionalov Primoža Trubarja (drugi del *Catechisma*, 1550; *Ena duhovska peisen zuper Turke*, 1567; *Eni psalmi, ta celi catechismus*, 1567; *Ta celi catechismus, eni psalmi*, 1574; *Try duhovske peisni*, 1575; *Ta pervi psalm*, 1579), nenotirano pesemsko knjigo Matije Klombnerja (*Ene duhovne peisni*, 1563),

dve pesmarici Jurija Dalmatina in zadnji slovenski protestantski kancional 16. stoletja, ki je bil delo Felicijana Trubarja (1595). Skupaj torej 10 knjig cerkvene pesmi. Besedilni obsegi polnih kancionalov se gibljejo med 42 (*Ta celi catechismus, eni psalmi*, 1574; 67: *Ene duhovne peisni*) in 80 pesemskih besedil.

Pesmi so bile z redkimi izjemami natisnjene v *duodecimi* (12,7 x 18,7 cm). Gre za enak tiskarski format, kot ga je imela večina protestantskih katekizmov za splošno občestveno rabo. Tako so katekizmi za neduhovniško rabo in kancionali že s svojim knjižnim formatom signalizirali, da gre pri obeh knjižnih vrstah v širšem za »Gebrauchsliteratur«, torej za tekstne zvrsti, namenjene kar najbolj množični recepciji pri splošnem bralcu. Poleg tega je bil kancional ob katekizmu in bibličnem prevodu za duhovna reformirane cerkve 16. stoletja poglavitni »delovni pripomoček«

Trubar se je zadrege zavedal. Vsaj provizorno jo je poskušal odpraviti z drugim delom *Catechisma* 1550, ki je s sentenco *Gedruckt in Sybenburgen durch Jernei Skuryaniz²* tudi knjižnostrukturno nekoliko ločen od katekizemskega dela knjige. Nosi naslov *Sequuntur nunc breves totius Catechismi expositiones numerose seu rhythmice, a quodam Christi exule, digeste*, ki mu sledi šest pesmi in litanija.³ Semantična primerjava katekizemskega dela s pesemskim razkrije, da gre pri pesmih za pesemsko-glasbeno eksplikacijo – »izlago« in ponovitev katehetičnih vsebin iz prvega dela knjige, in to v enakem vrstnem redu, kot se posamezne vsebine nahajajo v katekizemskem delu.

Prvemu poglavju za slovenskim predgovorom (*Vsem Slovencom gnado, myr in mylost*) *De creatione, lapsu & poena primorum hominum*⁴ ustreza tako prva pesem v pesemskem delu: *Ana peisen iz stariga Svetiga pisma, kakovi ye ta človik od Buga pervič stvarien, koku ye potle izkažen in spet ponovlen* (s prvim verzom *Nu puite, puite*).⁵ Drugemu poglavju katekizma (*De usu Decalogi*)⁶ ustreza pesem *Expositio Decalogi. Izlaga tih Deset zapuvidi*⁷ s prvim verzom *Poslušai človik, rezumei* podpira katekizemsko poglavje *Decalogus* in tako naprej – vsakemu od poglavitnih poglavij nauka v katekizmu svoja pesem. Le-te so bile nato skupaj z litanijo ob posameznih tekstnih spremembah ponatiskovane na začetku vsake nove izdaje kancionala (Jurjičič-Klombner 1563; Trubar 1567, 1574; Dalmatin 1579, 1584; Felicijan Trubar 1595). Tako

2 Primož Trubar, »Catechismus 1550«, v *Zbrana dela Primoža Trubarja* I, ur. Fanika Krajnc-Vrečko (Ljubljana: Rokus, 2002), 178.

3 Op. cit., 179–229.

4 Op. cit., 27–36.

5 Op. cit., 179–186.

6 Op. cit., 37–45.

7 Op. cit., 186–190.

so slovenski protestanti s Trubarjevimi katekizemskimi pesmimi postopali podobno kot nemški evangeličani z Luthrovimi verzifikacijami,⁸ omenjene pesmi pa so postale katehetično jedro slovenske kancionalistike 16. stoletja, ki se v zadnjih desetletjih protestantske reformacije v Notranji Avstriji zlasti z nekaterimi Dalmatinovimi prepesnitvami nemških predlog že počasi in sramežljivo odpoveduje zgolj utilitarni vlogi, ki jo je pesem igrala med slovenskimi protestanti.

Tozadevno velja posebej omeniti vsaj pesem *Kaj žaluješ, srce moje*, ki jo je Dalmatin po predlogi znamenitega nürnberškega »mojstra pevca« Hansa Sachsa prepesnil v slovenščino; prvič je bila pod naslovom *Ena lepa duhovna peissen* objavljena v Dalmatinovem *Tem celem catehizmu, enih psalmih* 1584, nato pa še v Felicijana Trubarja pesmarici z enakim naslovom (1595).

V nobeni mlajših slovenskih protestantskih pesmaric ni več razvideti tako jasne in izrazitega razmerja med besedilom, namenjenim katehezi, in njegovo pesemsko »podporo« kot v *Catechismu* 1550, kajti vsi kasnejši slovenski kancionali 16. stoletja so bili res pesmarice v primarnem pomenu besede in so delovali, kot je značilno za ta slovstveni žanr – kot pomoč pri izvajanju cerkvene glasbe –, toda razen pri *Enih duhovnih peisnih* 1563 in nekaterih priložnostnih izdajah pesemskih besedil se je beseda *katekizem* v naslovu slovenskih protestantskih kancionalov ohranila in do konca 16. stoletja opozarjala na značilni primat verske kateheze nad glasbeno platjo službe Božje.

Seveda pa s *Catechismom* 1550 potrebe po celovitem protestantskem kancionalu v slovenskem jeziku še zdaleč niso bile zadovoljene. Tega se je zavedal tako Trubar, ki je bil tedaj v izgnanstvu na Nemškem, še bolj pa so potrebo po pesmarici občutili tedaj še ne tako zelo množični, vendar vsak dan številčnejši spoznavalci nove vere v slovenskih deželah. Zato se je ljubljanski protestantski krožek, ki ga je vodil podjetni tajnik deželnih stanov Matija Klombner, odločil, da pripravi kancional. Za osnovo so vzeli Trubarjeve pesmi iz *Catechisma* 1550 in jim dodali prevode ter prepesnitve nemških predlog. Le-te so poslovenili pridigar Jurij Juričič (v kancionalu podpisan s kratico G. I. = Georg Iuritschitsch), mestni svetovalec Lukež Klinc/Cvekelj (L. Z. = Lucas Zweckel), ki je bil Trubarjev sorodnik, Klombnerjev sin Hans Klombner (H. K.), verjetno tudi Gašper Rokavec (G. R.),⁹ morda celo Sebastijan Krelj (s prevodom Luthrove pesmi *Das deutsche Patrem*) in drugi. Toda Trubar je menil, da pesmi niso ravno primerne za tisk, zato jih je med svojim bivanjem v Ljubljani 1561. odklonil, Klombner pa se je hudoval: »Gospod Primož noče sprejeti naših

8 Op. cit., 180.

9 Mirko Rupel, *Primož Trubar – življenje in delo* (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1962), 126.

*slovenskih cerkvenih pesmi, ker meni, da niso rimane. Ne moremo pa vsega rimati. To bo prišlo in se uredilo s časom. Ali naj med tem sedimo kot mutci? Pesmi izboljšajo v srenji toliko kot preprosta pridiga.*¹⁰

Toda zgodba s tem še zdaleč ni bila končana, kajti Klombner, ki so ga sodobniki označevali kot »nemirno osebo«,¹¹ ni kar tako zlahka opustil misli na izdajo svoje pesmarice.

Zato je takoj, ko je Trubar dokončno odložil svoje obveznosti v bibličnem zavodu v Urachu, tja poslal Jurija Juričiča in z njim rokopis svojega kancionala, ki ga je glavnemu podporniku uraške tiskarne Ivanu Ungnadu baronu Žovneškemu priporočil z besedami, da gre zgolj za prevode Luthrovih pesmi. Dodal je še, da je potreba po tej pesmarici zares velika in da prevzema odgovornost zanjo. Nato je Ungnadu poslal še tiskarskega pomočnika Lenarta Mravlja,¹² čigar posebna referenca pri oskrbovanju tiska naj bi bila, da je znal Mravlja zapeti menda vse pesmi iz kancionala. Tako je prišlo jeseni 1563 iz tiska 1000 izvodov pesmarice, ki so ji sestavljalci nadeli ime *Ene duhovne peisni*.

Trubar je moral biti seveda močno nejevoljen, pa tudi začuden, da se je med Kranjci pod njegovim imenom pojavila prav taista zbirka, ki jo je sam izrecno odklonil.¹³ Še več: da se knjige, čeprav je bil v Urachu še vedno ravnatelj in zato odgovoren za imprimatur reči, ki so šle v tisk, izdajajo brez njegove vednosti in dovoljenja ali celo v izrecnem nasprotju z njim, in to za njegovim hrbtom. Poleg tega je Ungnad iz Uracha pisal tudi zastran hrvaških knjig, o katerih se je Trubar ob neki priliki pred tem izrazil, da je v njih »viel falsch«, s čimer se je sprivil v zamero pri Štefanu Konzulu, ki mu že itak ni bil prav naklonjen, pa tudi pri Ungnadu.¹⁴

Da bi prišli reči do dna, so deželni odborniki Ahacu baronu Thurnu poverili nalogo, da skliče udeležene, zadevo razjasni in o vsem primerno poroča Ungnadu. Na sestanku se je debata močno razvnela prav ob vprašanju *Enih duhovnih peisni*, kajti baron Thurn je Klombnerja opozoril, da si podob-

10 M. Klombner Ivanu baronu Ungnadu, september 1561, v *Slavischer Bücherdruck*, fasc. I (kopija v Rokopisi zbirki Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani, Ms 1062); glej tudi Rupel, op. cit., 126.

11 Rupel, op. cit., 159, 160. Theodor Elze, *Primus Trubers Briefe* (Tübingen: Litterarischen Verein in Stuttgart, 1897), 258.

12 France Kidrič, Lenart Mravlja, v *Slovenski biografski leksikon 1925–1991*, <http://nl.ijs.si:8080/fedora/get/sbl:1759/VIEW/> (8. 2 2015).

13 Slovenski reformator ni omenjene zbirke nikoli štel za svoj tisk, kar med drugim kažeta tudi podnaslova na naslovnem listu k *Enim psalmom, temu celemu catebizmu* 1567 in *Temu celemu catebizmu, enim psalmom* 1574. Prvoimenovane namreč Trubar šteje za drugo edicijo pesmarice – očitno je za prvo štel *Catechismus* 1550 –, *Ta celi catechismus* 1574 pa za tretjo. Prim. Rupel, op. cit., 191.

14 Rupel, op. cit., 144–146, 159.

nega podjetja ne morejo več dovoliti. Nato je zagrmel Trubar in Klombnerju očital: »*To je vaše maslo, Klombner! Sramota! Pod mojim imenom! Tisti vaši »pesniki«, ki še zlogov ne znajo šteti! Sami naj bi se učili, ne pa da hočejo druge poučevati s slabimi in nekrščanskimi pesmimi.*«¹⁵ Poleg tega, da je Klombner Trubarjevo ime uporabil kot špansko steno za lastne in svojih sotrudnikov slovstvene izdelke, pa se je Trubar ujezil zlasti nad netaktnostjo, ki si jo je pesmarica s pretirano grobstvo v polemičnih tonih dovoljevala na račun duhovnov rimske cerkve. Negodoval je predvsem nad pesmijo, ki je uvrščena med velikonočne – *O vy hudi fary*:

*O vy hudi fary, kai ste sturili,
Ker ste nas obrupali ob ta dar Božy,
Zatu morete terpeiti noter v tim pekli,
Luciferievi blapci morete biti vekumai.*

*O vy hudi fary, kay vy delate,
Christusa moryte inu preganate,
Ta vinograd Božy doli tarete
Inu s tu rimsku kurbu prešušuiete.
Bug smili se čez vas.*¹⁶

Zadeva je bila pereča, kajti nad Trubarjem sta še vedno viseli obtožba zastran herezije in posledična grožnja izгона, kar mu je spravil za vrat pokojni ljubljanski škof Urban Tekstor in ni bilo nikoli preklicano. Poleg tega je bil Trubar politično vse prej kot kratkoviden prvi pridigar deželne evangeličanske cerkve »slovenskega jezika«. ¹⁷ Morda mu je bilo pred očmi, da v Notranji Avstriji strun ne kaže prenapenjati. In to zato, ker Habsburžani kljub določilom augsburškega verskega miru svojim dednim dominijem niso eksplicitno določili veroizpovedi in so tako tudi slovensko govoreče dežele mogle postati misijonsko področje evangeličanske cerkve augsburške veroizpovedi, toda s katoliškim deželnim knezom in prav takšnim knezoškofom na eni in reformiranimi stanovi, katerih podpora »cerkvi slovenskega jezika« ni bila prav gotova, na drugi strani. Da sta bila podobno zadržanje in netoleranca do pole-

15 M. Klombner Ivanu baronu Ungnadu, 6. december 1561, v *Slawischer Bücherdruck*, fasc. II, 130 (kopija v Rokopisi zbirki Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani, Ms 1062); Rupel, op. cit., 161, 270–272.

16 Primož Trubar, »Ene duhovne peisni 1563«, v *Zbrana dela Primoža Trubarja IV*, ur. Jonatan Vinkler (Ljubljana: Darila Rokus, 2006), 130.

17 O politični dimenziji Trubarjevega razmišljanja npr. pri pripravi *Cerkovne ordninge* glej Jonatan Vinkler, »Cerkovna ordninga Primoža Trubarja kot politično dejanje,« *Stati inu obstati* 19/20 (2014): 14–35.

mičnih pisanj prisotna tudi na protestantski strani, priča odlok Trubarjevega kasnejšega nemškega suverena, vojvode Krištofa Württemberškega, ki je tiskarje, knjigovezce in vse, ki so imeli na njegovem ozemlju kakorkoli opravka z izdajanjem ali s prometom s knjigami, celo tujce, ki so obiskovali tedenske ali letne sejme, pod pretnjo ostre kazni opomnil, da ne smejo imeli naprodaj ali prodajati nobenih sektaških (tj. tekstov, ki se ne bi ujemali s sprejeto doktrino deželne cerkve) in zmotnih, krivoverskih knjig. Tudi ne sramotilnih ali pregrešnih pisanj ter drugih, njim enakih.¹⁸

Prvi superintendent »cerkve slovenskega jezika« je mogel na Kranjskem tisti čas pridigati predvsem zaradi razmerja sil(nic) na politični šahovnici med deželnimi stanovi in nadvojvodo Karlom ter zaradi slednjega sorazmerno popustljive in ne neposredno bojevite politike do drugovercev v lastnih dednih deželah. Trubar je tako povsem upravičeno opozoril: »Če to cesar izve, ne bi prijel vas, ampak mene. Potuhnili ste se in se skrili za moje ime.«¹⁹

Poleg omenjenega pa je sodu dokončno izbil dno plagiat, ki si ga je kot urednik pesmarice dovolil podjetni tajnik deželnih stanov. Mož je namreč pod prevod nemške božične pesmi *Gelobet seist du, Jesu Christ (O Jezus Christus, naš gospud)*,²⁰ ki je imela že pred reformacijo mesto v cerkvenem petju v nemškem jeziku – Luther je k izhodiščni kitici zložil še šest svojih –, podpisal kar svojega sinu Hansa. Trubar je tako Klombnerju očital, da je Klombner mlajši »ukradel« njegovo pesem, kar je Hansov oče s stisnjenimi zobmi priznal.²¹ Slednje pa ob dejstvu, da je bila Trubarjeva pesem z neznatnimi tipografskimi spremembami zelo verjetno objavljena tudi v *Enih psalmih, tem celem catehizmu* 1567, zagotovo pa v *Tem celem catehizmu, enih psalmih* 1574, in ob konstataciji, da ima jezikovno podobo, sorodno Trubarjevemu jeziku in drugačno od siceršnjega uzusa v *Enih duhovnih peisnih*, pomeni, da je moral Trubar morda spravljati svoje prevode ustno ali v rokopisu v obtok že pred natisom v pesmarici.

Reč se je nazadnje razpletla tako, da so deželni stanovi vzeli med palec in kazalec pero ter nato Ungnadu na Nemško poslali scela stvarno pisanje, ki pa je imelo pomenljiv pripis. V njem je bilo stopljeno na prste Klombnerjevim slovstvenim ambicijam, zlasti tedaj, ko je nastopal kot prosti strelec brez dogovora z ravnateljem uraškega zavoda Trubarjem in brez aprobacije deželnih stanov. Pri baronu Ungnadu so namreč stanovi zoper *Ene duhovne peisni* pro-

18 Gerd Brinkhus, *Zwischen Privilegien und Zensur. Das Verhältnis von Buchgewerbe und Universität, Eine Stadt des Buches, Tübingen 1498–1998* (Tübingen: Stadtmuseum, 1998), 11–20, tukaj 14.

19 Rupel, op. cit., 161.

20 *Zbrana dela Primoža Trubarja IV*, 105–107.

21 Rupel, op. cit., 162.

testirali in napisali, da so v delu imenovani tudi »*drugi neznatni ljudje, za katere bi bilo bolje, da bi se učili, kakor da hočejo druge poučevati*«. Kajti njihove pesmi da so pohujšljive – s tem so udarili po polemični *O vy hudi fary* –, kar jih je mogoče pripustiti, pa »*glede zlogov niso pravilno zložene po kvantiteti*«. In ker so dobre ter slabe pesmi pomešane, knjiga nima tistega blagega ognja, ki hišo duha razsvetli, ampak več onega, ki jo zakadi. Tako se bo zgodilo, da bodo pesmi ljudi menda prej pohujšale kot poboljšale, kar je bil njihov namen. In to bo veri zagotovo bolj v škodo kot v prid. Sploh pa se je vse zgodilo za njih in Primoža Trubarja hrbtom ter mimo njihove volje, zato naj se lastnik uraškega zavoda v prihodnje varuje podobnih izpadov in naj ne daje v tiskarske preše ničesar, kar deželni stanovi ne bi bili potrdili.²² Taka *postscripta* so Trubarju kajpak tudi prislužila, da je kazalec na termometru odnosov med kranjskim superintendentom in Ungnadom krenil strmo proti ledišču, lastnik Bibel-Anstalta v Urachu pa je Trubarju le malo kasneje dozdevno ponižanje vrnil ter zavrnil natis *Tega celega psalterja Davidovega* v lastni tiskarni.

Seveda pa je mogoče o *Enih duhovnih peisnih* zapisati tudi naslednje: gotovo je, da se z jezikovno podobo občutno razlikujejo od knjižnojezikovnega uzusa, kot ga je Trubar uveljavljal v svojih tiskih. Če je upoštevati v obzir polemiko med Trubarjem, Konzulom, Klombnerjem in ostalimi zastran prevajanja hrvaških knjig pri uraškem zavodu, bi bilo mogoče celo misliti, da je ta razlika hotena. Tisk se tudi po izdelavni (obrtni) kvaliteti in tipografski podobi znatno razlikuje od siceršnjega standarda, ki je veljal za izdaje slovenske reformacije – zlasti za Trubarjeve, kasneje Dalmatinove in Felicijana Trubarja oz. Andreja Savinca tiske –, kajti *Enim duhovnim peisnim* ni mogoče pripisati podobne korekturne čistosti, kot jo imajo druga tovrstna tiskana besedila slovenske reformacije. Zdi se, da Juričič in Mravlja, ki je bil sicer tiskarski pomočnik (»Junge«) in bi tako (glede na siceršnje korektorske kompetence večine personala zlasti po uveljavljenjih kontinentalnih tiskarnah 16. stoletja) mogel imeti ustrezno obrtno ter korektorsko znanje za oskrbovanje slovenskih tiskov, kljub Klombnerjevemu zagotavljanju nista bila kos svoji nalogi.

Se pa kažejo *Ene duhovne peisni* kot tisti kancional slovenskega 16. stoletja, ki je glede na raznovrstnost protestantske cerkvene pesmi na Nemškem, pogojene z različnimi smermi reformacije, prinesel največ različnega oz. najmanj reduciranega tudi v slovenski jezik – in je tako do Dalmatinove pesmarice (1584) s tedanjim razvojem evropske reformacije najbolj uglašen slovenski kancional.

22 Rupel, op. cit., 164.

Ene duhovne peisni namreč obsegajo 67 pesmi (7 Trubarjevih, od tega 6 iz *Catechizma* 1550, in 60 drugih prevajalcev oz. prepesnjevalcev), s čimer so veljale do Dalmatinovega *Tega celega catehizma, enih psalmov* 1584, ki šteje osemdeset pesmi, za najobsežnejši slovenski kancional; Trubarjev *Ta celi catehismus, eni psalmi* 1574 obsega namreč »samo« 42 pesmi. Med omenjenimi 67 pesmimi je s skoraj tretjino najštevilčneje zastopan Martin Luther. *Ene duhovne pesmi* vsebujejo kar 22 verzifikacij, ki jih je ali samostojno ali na podlagi svetopisemskih besedil ali starejše nemške cerkvene pesmi in/ali latinske himnike (Avrelij Prudencij Klemens, Notker Balbulus, M. Jan Hus) v celoti ali vsaj deloma (posamezne kitice) zložil nemški reformator.²³ S petimi pesmimi²⁴ je zastopan češki brat Michael Wiese, ki je s svojim kancionalom *Ein new Gesangbuchlen* (Mladá Boleslav 1531) pomembno vplival tako na nemško kot tudi na slovensko cerkveno pesem 16. stoletja. V pesmarici je najti tudi prevode dveh pesmi cerkvenega skladatelja Nikolausa Hermanna²⁵ in merovinškega dvornega pesnika Venancija Fortunata (*Pange, lingua, gloriosi; Crux fidelis*)²⁶ s po eno pesmijo pa so zastopani: Elisabeth Creutziger, prva pesnica protestantske reformacije (*Herr Christ, der einig Gottes Sohn*),²⁷ Anarg von Wildenfels, svetnik saškega volilnega kneza in eden prvih Luthrovih podpornikov (*O Herre Gott, dein göttlich Wort ist lang verdunkelt blieben*),²⁸ M. Johann Agricola, eden Luthrovih poglobitnih reformacijskih sodelavcev (*Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*),²⁹ in celo tirolski prekrščevalec Georg Grünwald (*»Kommt her zu mir,« spricht Gottes Sohn*),³⁰ ki je zaradi radikalnih verskih nazorov končal na grmadi.

Čeprav je slovenska kulturna in slovstvena zgodovina *Enim duhovnim peisnim* doslej posvečala bolj obrobno pozornost, kot enemu poglobitnih kamnov spotike v odnosih Trubar – Klombner, pri čemer slednjega (bržda tudi zaradi Trubarjevih očitkov in Klombnerjeve odioznosti do njega) ni gledala s posebno milim očesom, pa se zdi upravičeno zapisati, da gre pri Klombner-Juričičevem kancionalu vsaj na ravni zasnove in strukture za tehten ter uravnotežen pesemski zbornik, za pravi kalejdoskop protestantske cerkvene

23 Zbrana dela Primoža Trubarja IV, 60, 63, 64, 68, 74 (po M. Janu Husu), 77, 78, 94, 96, 97, 105, 144, 145, 155, 156, 158, 169 (po Avreliju Prudenciju Klemensu), 171 (po Notkerju Balbulu), 193, 199, 202, 211.

24 Op. cit., 80, 116, 126, 134, 218.

25 Op. cit., 181, 220.

26 Op. cit., 72, 131.

27 Op. cit., 86.

28 Op. cit., 159.

29 Op. cit., 208.

30 Op. cit., 188.

pesmi – od reprezentativne Luthrove do manj znanih in celo takšnih avtorjev, ki jih je glavni tok filipanske protestantske cerkve zaradi njihovih radikalnih nazorov brez usmiljenja preganjal (prekrščevalci). Ta širina poznavanja protestantske pesmi priča o širokem razgledu sestavljalcev kancionala po verskem dogajanju v Srednji Evropi in o tedaj najbrž (še) ne posebej obremenjeni recepciji protestantizma na Kranjskem.³¹ Glede na dejstvo, da *Ene duhovne peisni* ne vsebujejo notnega tiska, toda jasna navodila, na katero melodijo naj se posamezno besedilo izvaja, je mogoče soditi tudi o precejšnjem glasbenem znanju takratnega ljubljanskega protestantskega kroga okoli Klombnerja (tiskarski pomočnik Mravljja naj bi znal na pamet napeve za vse pesmi kancionala!). Kajti duhovni, ki bi omenjeni kancional uporabljali pri občestvenem koralnem petju v cerkvi, bi morali znati na pamet zapeti vse melodije za tekste iz pesmarice; verniki tedaj pretežno niso bili notalni, še pismeni povečini ne, in so se mogli z napevi seznaniti ter se jih naučiti samo ob izvajanju duhovnov, izvežbanih pevcev ali profesionalnih kantorjev. Vse omenjeno pa daje tudi editorskemu početju »nemirnega« Klombnerja bržda drugačna pomenska razsežja, kot so bila *Enim duhovnim peisnim* pridajana doslej.

31 Že od 1562 (z izidom *Articulov*), nato odločno dve leti kasneje z izdajo *Cerkovne ordninge* (1564), še zlasti pa leta 1580 s podpisom *Formulae concordiae* se je kompas protestantske reformacije med Slovenci od začetne misljenjske raznolikosti (cvinglijanski nazori pri Trubarju, flacijanski pri Krelju in Juričiču ...) vsebolj naravnaval k pravoverni filipanski redakciji protestantizma. K temu je pomemben delež z nasveti in posredovanjem z Nemskega prispeval tudi Primož Trubar, kar pa je imelo tedaj glede na politično konstelacijo v Notranji Avstriji (katoliški deželni knez – protestantski deželni stanovi) in glede na veroizpoved pomembnih nemških posvetnih podpornikov protestantske cerkve več kot jasno utemeljitev. Glej Trubarjevo pismo deželnemu glavarju, oskrbniku in odbornikom kranjskim, 20. december 1579, v J. Rajhman, op. cit., 250–258.

Glasbeno življenje v Ljubljani v času ustanovitve *Academiae philharmonicorum*

Matjaž Barbo, Ljubljana

Pri razpravljanju o glasbi v baročni Ljubljani naletimo na temeljno oviro, ki zadeva naše premišljevanje o glasbi nasploh ter vzbuja niz metodoloških zadreg, s katerimi se soočamo vsi tisti, ki se ukvarjamo z glasbo, in o katerih ni čvrstih materialnih virov oz. so ti pomanjkljivi. Dejstvo je namreč, da ne glede na številna pričevanja o bogatem glasbenem življenju zlasti ob koncu 17. stoletja in v prvi polovici 18. stoletja v Ljubljani praktično nimamo ohranjenih konkretnih glasbenih del, katerih analiza bi nam lahko v polnosti razkrila glasbeno ustvarjalnost tedanjih skladateljev v prestolnici habsburške dežele Kranjske. To nas postavlja pred upravičeno vprašanje: ali lahko potemtakem sploh govorimo o glasbi v baročni Ljubljani, če te glasbe ni oz. se ni ohranila?

Da ne gre le za neko navidezno in nepomembno dilemo, nas lahko prepriča vpogled v slovensko muzikološko tradicijo. Ta je izpostavljeno dilemo doslej reševala na eni strani tako, da je s primerjanjem stanja v različnih kulturnih okoljih *per analogiam* izpeljevala sklepe tudi za slovenski prostor. Iz vzporednic s stanjem razvoja v primerljivih deželah habsburške monarhije in sosednjih italijanskih dežel je torej potrjevala nastanek in razvoj glasbenega baroka tudi v slovenskih pokrajinah oz. zlasti na Kranjskem, pri tem pa je včasih nujno prihajala tudi do vprašljivih sklepanj.¹

Drugo skrajno stališče predstavljajo zgodovinopisne interpretacije, ki metodološko trdno izhajajo zlasti iz ohranjenih primarnih virov. Značilno to predstavlja zapis v Uvodu k novi *Zgodovini glasbe na Slovenskem*, kjer beremo:

1 Značilen primer je denimo označitev Mihaela Omerze za »nega vodilnih skladateljev slovenskega baroka«, čeprav se do danes ni ohranilo nobeno njegovo delo. Prim. Jože Sivec, »Mihael Omerza,« v *Enciklopedija Slovenije*, zv. 8, ur. Dušan Voglar (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1994), 130.

Zgodovinarju, ki ima za temelj svojega dela zgodovinske vire kot edino, kar je relevantno kot povezava s preteklostjo, omogočajo glasbeni zapisi obliko najraznovrstnejših vpogledov v preteklost, medtem ko so zgolj omembe igranja in petja lahko komaj kaj več kot opozorilo, da je bila glasbenozvočna realnost vsakdanjika različnih zgodovinskih okolij širša od tistega, kar se je v glasbenih zapisih do tedaj obrnilo.²

Tovrsten pogled je brez dvoma stvaren in zanesljiv, a vendar hkrati deloma zanemarljivo glasbo kot širši estetski, kulturni, umetnostni in družbeni fenomen.

V izhodišču našega razmišljanja o glasbi v baročni Ljubljani se torej ne moremo izogniti vprašanju o širšem muzikološkem definiranju glasbenega prostora, da bi prek tega mogli postaviti temeljne metodološke okvire za njeno razumevanje. Poststrukturalistični odmik od golih analitičnih predpostavk je razprl vpogled v zgodovino kot kompleksen interpretativno-receptijski prostor. »Znotraj takšnega prostora dobijo mehanizmi recepcije uveljavljeno mesto v znanstvenem diskurzu, saj vse, kar kakor koli presega zgolj filološko tolmačenje dela, zahteva interpretacijo.«³ S tem pa definira glasbo v širokem polju hermenevtskega razbiranja njenih raznolikih pomenskih nians, podpomenov ali transpomenov.

V tem smislu lahko tudi načelo »razumevanja glasbenega razumevanja«⁴ razumemo kot metodološko vodilo pri razgrinjanju kompleksne mreže sistema referenčnih povezav, ki tvorijo pomen in mesto neke glasbe v širšem estetskem, kulturnem ali socialnem okviru. Tako lahko obstoječi viri posredno razgrinjajo vpogled v glasbo kot kompleksen estetsko-kulturni sistem. Iz tiskanih sinopsisov gledaliških iger, libretov, opisov skladb in njihovih naslovov, iz obstoječe učbeniške literature ter šolskega sistema lahko sklepamo o bogati skladateljski tvornosti ter načrtamo slogovno-zvrstno tradicijo, ki jo je določala. Poleg tega nam podrobnejši viri o najrazličnejših izvedbenih priložnostih, slovesnostih z glasbo, cerkvenih obredih, šolskih ali gledaliških predstavah, glasbenih akademijah ipd. nakazujejo osnovne poustvarjalne principe ter kvaliteto in obseg obstoječih izvedbenih korpusov. Nenazadnje nam analiza recepcije glasbe prek nekaterih bogatih zapisov o reakcijah poslušalcev ob njihovem poslušanju glasbe ter njihovem navdušenju

2 Jurij Snoj, »Uvod,« v *Zgodovina glasbe na Slovenskem I*, ur. Jurij Snoj (Ljubljana: Založba ZRC/ZRC SAZU, 2012), XI–XVII, tu: XIII.

3 Thomas Hochradner, »Looking for coordinates: a challenge for research in reception and interpretation of music,« *Muzikološki zbornik* 49/2 (2013): 11–22, tu: 12.

4 Helga de la Motte-Haber, »Umfang, Methode und Ziel der Systematischen Musikwissenschaft,« v *Systematische Musikwissenschaft*, ur. Carl Dahlhaus in Helga de la Motte-Haber (Laaber: Laaber Verlag, 1997), 1–24, tu: 12.

pričara podobo ugodne intelektualne klime, ki je pogojevala razvoj bogatega glasbenega utripa baročne Ljubljane.

Pomemben razcvet Ljubljane je konec 17. stoletja naznanil Janez Ludvik Schönleben (1681–1681). Schönleben je med drugim dosegel, da je v prišel v Ljubljano in tu odprl podružnico svoje salzburške tiskarne Janez Krstnik Mayr (1634–1708). Iz tiskarne je prišlo veliko izjemno pomembnih pričevanj bogatega ljubljanskega kulturnega življenja tistega časa.

Schönlebova sestra Marija Ana je bila mati dveh osrednjih osebnosti iz obdobja na prelomu v 18. stoletje, Janeza Antona (1662–1714) in Janeza Gregorja (1655–1719) Dolničarja (Thalnitsher, Dolnitscher, z očetom in bratom postanejo leta 1688 plemiči von Thalberg). Starejši Janez Gregor je bil pravnik, zgodovinar ter natančen in podroben kronist vsega pomembnejšega dogajanja na Kranjskem. Poleg tega je bil pobudnik vseh pomembnejših umetnostnih načrtov v Ljubljani, zato ga upravičeno označujejo za »*pravega barokizatorja Ljubljane*«. ⁵ Z idejo Ljubljane kot »oživljenega in zmagoslavnega Rima« je meril na duh rekatolizacije in na antično tradicijo Emone, na kateri je zrasla Ljubljana, simbolizirala pa jo je postavitve ljubljanske stolnice leta 1707. Do leta 1730 je Ljubljana dobila še vrsto stavb, ki ji skupaj s stolnico še danes dajejo baročni pečat: križevniška, uršulinska in šentpeterska cerkev, nova mestna hiša, prenovljen škofijski dvorec idr. Duhovna prenovitev je narekovala med drugim ustanovitev in izgradnjo semenišča (1708–1717), katerega namen je bil nenazadnje tudi glasben: »*da bodo kleriki na voljo za službo pri obredih, ker v stolnici primanjkuje strežnikov, pa tudi sodelavci med godbeniki*«. ⁶

Semenišče je postavil mlajši brat Janez Anton, ki je bil po bratovih besedah »*zapopadek vseh izvrstnih kreposti, sposoben za velike stvari, ker ga je narava obdarila z velikimi darovi*«. ⁷ Oče mu je omogočil šolanje pri jezuitih v Ljubljani, odkoder je šel študirat v Gorico, pa nato na Dunaj. Pred Turki se je umaknil v Salzburg, nato pa je v Rimu dokončal še dvojni doktorat iz filozofije in teologije. Janez Anton je bil pod tremi škofi generalni vikar ljubljanske škofije ter glavni pobudnik in vodja zidave nove stolnice. Morda tudi zaradi njegovih zvez so arhitekturno in likovno stolnico navdihovale povezave s Salzburgom. S Salzburgom je bil tesno povezan tudi Janez Krstnik Prešeren (1656–1704). Tudi Prešeren se je sprva šolal na jezuitskem kolegiju v Ljubljani, nato je doktoriral iz filozofije na Dunaju, pa pozneje še na

5 Rafko Valenčič, »Pastoralna vprašanja časa in prostora,« v *Stolnica sv. Nikolaja v Ljubljani: 1707*, ur. Metod Benedik (Ljubljana: Stolna župnija sv. Nikolaja etc., 2008), 104–115.

6 Valenčič, »Pastoralna vprašanja časa in prostora,« 107.

7 Navedno po: Metod Benedik, »Z novo stolnico v nov čas,« v *Stolnica sv. Nikolaja v Ljubljani: 1707*, ur. Metod Benedik (Ljubljana: Stolna župnija sv. Nikolaja etc., 2008), 8–17, tu: 11.

salzburški benediktinski univerzi (pozneje naj bi neznanu kje obranil še en doktorat). Leta 1683 je postal salzburški kanonik, nadškofov svetovalec in vodja nadškofijske knjižnice. Leta 1692 se je kot stolni prošt vrnil v Ljubljano in postal eden osrednjih intelektualnih osebnosti svojega časa.

Če je duhovno in arhitekturno podobo Ljubljane navdihoval »severni Rim«⁸ Salzburg, pa so italijanski vzori zaznamovali splošno intelektualno klimo in z njo vred glasbo. Slovesnosti ob posvetitvi in blagoslovitvi stolnice so namreč vodili člani nekaj pred tem ustanovljene *Academia philharmonicorum* (1701). Ta je bila najvidnejša nosilka glasbenega življenja baročne Ljubljane skupaj z nekaterimi drugimi podobnimi združenji. Med njimi sta posebej pomembni *Societas Unitorum* (člani sami so se poimenovali tudi *Die Gesellschaft der Vereinigten* ali *Dizmova bratovščina*, ustanovljena 1689) ter zlasti *Academia operosorum Labacensium* (1693). Medtem ko je bila prva namenjena predvsem poglobljanju verskega življenja, četudi so se njeni člani ukvarjali tudi s širšimi kulturnimi vprašanji,⁹ pa je bila *Academia operosorum* usmerjena v obravnavo znanstvenih in kulturnih vprašanj. Po italijanskem vzoru jo je ustanovil Janez Krstnik Prešeren, njeni člani pa so tudi pozneje vzdrževali stalne stike s podobnimi italijanskimi združenji.

Delovanje *Academiae philharmonicorum* je bilo na eni strani zaznamovano z religiozno komponento – še v času postopnega zamiranja njenega delovanja so ohranjali opravljanje maš zadušnic za umrlimi člani in slovesno praznovali praznik zavetnice sv. Cecilije. Poleg tega so člani akademije oblikovali tudi glasbo za različna posvetna slavlja, zabavali so visoke goste na serenadah, organizirali vsakoletne regate z glasbo na Ljubljani in prirejali t. i. »akademije«, ki so predstavljale nekakšen zametek poznejših javnih koncertov.

Primož Kuret meni, da je bila naloga filharmonikov »zlasti 'exercitium interparietes', muziciranje za izbrani krog (zato tudi tako malo podatkov!) in šele v drugi vrsti 'actus publici'«. ¹⁰ Nedvomno je sicer iz njihovega delovanja razbrati tudi prizadevanje za javno predstavitev njihovih del, ki je presehalo privatno muziciranje, denimo, glasbenikov na aristokratskih dvorih ali

8 Ana Lavrič, »Povezave Ljubljane s 'Severnim Rimom' – Salzburgom,« v Janez Gregor Dolničar, *Zgodovina ljubljanske stolne cerkve: Ljubljana 1701–1714*, ur. Ana Lavrič (Ljubljana: Založba ZRC, 2003), 57–58.

9 Kajetan Gantar, »Od Academiae operosorum do Academiae philharmonicorum,« v *300 Let, Years Academia Philharmonicorum Labacensium: 1701–2001: Zbornik referatov z mednarodnega simpozija 25. in 26. oktobra 2001 v Ljubljani*, ur. Ivan Klemenčič (Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2004), 57–72.

10 Primož Kuret, »Academia Philharmonicorum v Ljubljani,« *Kronika* 43, št. 1–2 (1995): 24.

pozneje v meščanskih salonih. Pri tem se je mešalo posvetno s cerkvenim, javno z zasebnim, visoka aristokracija pa z meščanstvom in s poklicnimi glasbeniki, ki so sodili v socialno nižji sloj.

Čeprav je bila akademija uradno ustanovljena leta 1701, pa je neformalno najverjetneje obstajala že prej, na kar morda opozarja Dolničarjev zapis, da so že proti koncu leta 1700 imeli na domu prvega ravnatelja Janeza Bertholda pl. Höfferja v Ljubljani na Bregu »*Actus academicus der Herren Musicorum*«. ¹¹

Akademija filharmonikov je svoje delovanje natančno opredelila s pravili (*Leges Academiae Philharmonicorum*), v katerih je podrobno regulirano njeno delovanje, vodstvo in članstvo, obenem pa so zlasti jasno začrtani njeni cilji. Pri tem ne glede na nesporno laiško naravo te ustanove v skladu z baročnim duhom izstopa poudarjanje pomena religioznega temelja glasbe. V pravilih je tako izraženo za barok značilno hrepenenje po glasbi večno dogajajoče se liturgije nebeškega Jeruzalema, ki jo predstavlja koncept neminljive oz. nebeške glasbe (*caelestem illam aeternum duraturam*). Pri tem pa člani akademije ne zapostavljajo »časne« oz. »minljive glasbe« (*concreatio temporalis*), pri čemer ohranjajo načelo »dostojnega razvedrila« (*ut honeste recreentur*). ¹² V tem smislu je mogoče *Academio philharmonicorum* razumeti kot svojevrstno dopolnilo obeh prej omenjenih bratovščin: na eni strani je torej v iskanje *dobrega* usmerjena *Dizmova bratovščina* (z izpostavljenim duhovnim ciljem), ki ji sledi v raziskovanje *resničnega* osredotočena *Academia operosorum* (kot znanstveno združenje) ter za gojenje *lepega* (v glasbi) ustanovljena *Academia philharmonicorum*. ¹³ Da ne gre za nek nepovezan sistem bratovščin, nam nenazadnje potrjuje dejstvo, da so bili številni člani vsem bratovščinam skupni.

Poleg tega ne velja spregledati, da je ustvarjalni polet 17. in zgodnjega 18. stoletja na Kranjskem označevala duhovno bogata ter intelektualno poglobljena dejavnost jezuitske gimnazije, v kateri je imela poleg vaj v govorništvu in olikanem vedenju posebno mesto glasba. Jezuitski kolegij si je intenzivno prizadeval za podroben pouk v koralnem in figuralnem petju, ki

11 Dragotin Cvetko, *Academia Philharmonicorum Labacensis* (Ljubljana: Cankarjeva založba, 1962), 29; Metoda Kokole, »Academia Philharmonicorum Labacensium v evropskem okviru,« v *300 Let, Years Academia Philharmonicorum Labacensium: 1701–2001: Zbornik referatov z mednarodnega simpozija 25. in 26. oktobra 2001 v Ljubljani*, ur. Ivan Klemenčič (Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2004), 29–56, tu: 40.

12 Gantar, »Od Academiae Operosorum do Academiae Philharmonicorum,« 68.

13 Načrtovali so tudi akademije, ki bi se usmerjale v ostale umetnosti – kar je nenazadnje tudi eno najzgodnejših pričevanj o tem, kako so pojmovali povezavo umetnosti, ki je v polnosti zaživela šele s konceptom *beaux arts*, oblikovanim znotraj razvetljenskih idej, svoj odmev v glasbi pa je zares dosegla sredi 18. stoletja z estetskim konceptom, v katerega se je enakopravno vključila tudi glasba.

so ga gojenci tudi vsakodnevno prakticirali, tako pri običajnih vsakodnevnih liturgičnih slavjih kot pri slavnostnih bogoslužjih. Poleg tega jim je šolanje nudilo tudi vpogled v osnove kompozicijske obrti.¹⁴

Višek umetniškega udejstvovanja gojencev jezuitskega zavoda so predstavljale šolske igre. Njihova zgodovina sega v leto 1598 z Izakovim žrtvovanjem (*Immolatio Isaac*) le dve leti po ustanovitvi kolegija, svojo tradicijo pa je imela že v šolskih igrah protestantske stanovske šole v Ljubljani.¹⁵ Jezuitske igre hkrati predstavljajo tudi eno najbolj ohranjenih pričevanj o glasbenem življenju takratne Ljubljane. Ohranjenih je niz tiskanih sinopsisov iger, ki jih je praktično brez izjeme natisnila ljubljanska Mayerjeva delavnica. Baročno gostobeseden naslov iger, natančen opis datuma in izvedbene priložnosti, jedrnat, večkrat tudi dvojezičen latinsko-nemški povzetek dogajanja ter zlasti izčrpen seznam sodelujočih pričajo o stalnem umetniškem udejstvovanju gojencev na vseh stopnjah šolanja. Pri tem so dijaki sodelovali kot solisti in člani različnih zborov, pevci in igralci. Nastopajoči pevci so v svojih vlogah vselej tudi posebej navedeni (*In Choris Musicis, Chorus Musicus, Chorus Musicorum, Nomina Musicorum ...*). To pa hkrati ne izključuje dejstva, da so pri izvedbah sodelovali tudi instrumentalisti.

Seznami nastopajočih so posebej zanimivi, saj v njih srečamo nekatera pozneje izpostavljena glasbena imena. Med njimi izstopa, denimo, Mihael Omerza (Michaël Omersa), ki je v igri *Lusus Fortunae – Glücks-Spill* (1695) imenovan kot seminarist (»*Poëta Sem.*«). Omerza je pozneje postal eden najbolj vidnih glasbenikov na Kranjskem, nekaj časa je vodil jezuitski kolegij, predvsem pa je napisal nekaj oratorijev.

V isti igri je skupaj z Omerzo nastopil tudi Baltazar Pregl (Balthasar Pregl), ki ga seznam nastopajočih navaja kot glasbenika v stolni cerkvi sv. Nikolaja (»*Musicus ad S. Nicolaram*«). Nekaj let pozneje je pri izvedbi igre *Libera in vinculis libertas* (1701) označen kot stolni tenor (»*Cathedr. Eccl. ad Sanctum Nicolaum Tenorista*«). Pregl je v stolnici pel že od leta 1694, pozneje pa je postal pomemben stolni zborovodja, ki je med drugim vodil slovesnosti ob blagoslovitvi stolnice. Kot zborovodja je sodeloval z organistom Janezom Gašperjem Gošljem Ljubljanskim (Goshl, Joannes Casparus Goschel Labacensis), prav tako jezuitskim gojencem, ki se je pozneje šolal v graškem Ferdinandeumu, nato je bil od leta 1680 do svoje smrti leta 1716 ljubljanski stolni organist, vmes pa (vsaj leta 1711) ravnatelj *Akademije filharmonikov*.

14 Janez Höfler, »Nekaj vrstic o prvih desetletjih jezuitskega kolegija v Ljubljani,« *Kronika* 18, št. 1 (1970): 21.

15 Janez Höfler, *Glasbena umetnost pozne renesane in baroka na Slovenskem* (Ljubljana: Partizanska knjiga, 1978), 69.

Kot izvrstnega glasbenika ga v svoji *Bibliotheci Labacensis publica* predstavlja tudi J. G. Dolničar.

V igri *Libera in vinculis libertas* (1701) nastopa med drugim Janez Mihael Arh (Joannes Michäel Arch), prav tako eden od glasbenikov, omenjenih v Dolničarjevi *Bibliotheci*. Arh je bil sicer glasbeno aktiven tudi v jezuitskem seminarju, ne le kot pevec, ampak celo kot violinist in pozavnist.¹⁶

Zanimivo je torej, da je pri nekaterih pevcih označeno, da sodelujejo tudi na koru stolne cerkve ter pri očetih avguštincih, kar potrjuje tesno sodelovanje in pretakanje kadrov med institucijami, še posebej seveda, če je to zahtevala narava mogočnejše glasbene slovesnosti. Poleg tega pa je razbrati, da so bili tudi ti pevci praviloma vključeni v jezuitsko izobraževanje.

Med njimi velja omeniti denimo Andreja Stamitzerja, člana stolnega zbora. Pri izvedbi igre *Amazon Christiana fuga de utroque mundo triumphans* (1709, avtor glasbe p. Marijan Čadež, p. Marianus Tshadesh, cistercijanec in profes stiškega samostana)¹⁷ je naveden kot diskantist katedralne cerkve (»*Andreas Stamizer Styrius Fraslavien. Principist. Discant. in templo Cathedrali*«). Prav tako naslednje leto sodeluje v igri *Magnanimitas belli, et pacis* (1710) tokrat in tudi pozneje kot dijak, a še vedno s pevskimi obveznostmi v stolni cerkvi (»*Andreas Stamizer Styrus Fraslav. Gramm. Discant. in Templo Cathedr.*«). Leta 1712 je tako v igri *Ericus Disertus* (1712), imenovan kot »poëta« (»*Andr. Stamizer Styr. Fraslav. Poëta. Discant. in templo Cathed.*«), naslednjega leta pa *Caecilia in et cum valeriano* (1713), označen kot »retor« (»*Andreas Stanizer, Styurs Fraslaviensis, Rhetor*«).

Primerjava sodelujočih je zlasti zgovorna v primerih, ko imamo ohranjene tiskane sinopsise za igre, ki si sledijo v strnjem časovnem zaporedju, kot je to v zadnjih primerih. Tako prav lahko v igrah *Amazon Christiana* (1709), *Magnanimitas belli, et pacis* (1710), *Ericus Disertus* (1712) ter *Caecilia in et cum Valeriano* (1713) zasledimo več imen istih glasbenikov, ki napredujejo v svojih študijskih stopnjah, a ostajajo nosilci glasbenega poustvarjanja jezuitskih iger, nenazadnje pa pogosto tudi osrednjih ljubljanskih cerkvenih korov. To velja za stolnega pevca in gojenca kolegija Janeza Krstnika Vilfana, ki ga najdemo zapored v treh igrah (1709: kot »*Joan. Baptist. Wilffon, Labac. Princip. Discant. in templo Cathedrali*«, nato 1710: kot »*Joannes Baptista Wilffon Varn. Labac. Gram. Disc. in Templo Cathedr.*« ter 1713 kot »*Joannes Baptista Vilfon Carn. Labac. Rhetor*«). Podobno srečamo zaporedoma navedenega Mihaela Goloba (1709: »*Michaël Golob.*

16 Höfler, op. cit., 74.

17 Höfler, op. cit., 74.

Carn. Litopol. Parvista ex Seminario«, nato 1710: »*Michaël Golob, Carn. Lithop. Princ. ex Semin.*« pa 1712: »*Michaël Golob Lithopol. Syntax. ex Sem.*«). Zaporedoma sta navedena tudi Jožef Itlich (1709: »*Josephus Itlich, Carniol. Lytopol. Logicus ex Seminario*«, 1710 pa kot: »*Josephus Itlich Carn. Lithop. ex Seminario Physicus*«) in Filip Jakob Naum (1709: »*Philippus Jacobus Naum. Carn. Lytopol. Poëta ex Seminario*«, 1710: »*Philippus Jacobus Naum Carn. Lithop. Rhetor ex Semin.*«). Zanimivo je, da so pri izvedbah sodelovali tudi dijaki, ki so očitno sicer peli pri avguštincah, tako denimo Andrej Žagar (tisk iz leta 1709 ga navaja kot: »*Andreas Sogor, Carn. Gurgfeld. Gram. Musicus apud RR. PP. Augustin.*«, leta 1710 kot: »*Andreas Sogor Carn. Gurgfeld. Gram. Musicus apud RR. PP. Augustin.*«, leta 1713 pa kot: »*Andreas Sogor, Carn. Gurgfeldensis, Rhetor*«). Kako cenjeno je bilo sodelovanje dijakov v navedenih predstavah, zgovorno potrjuje tudi ohranjen podatek, da so retorji za uspešno pripravo igre *Caecilia in et cum Valeriano* za nagrado dobili tri proste dni.¹⁸

V letih 1712 in 1713 je med navedenimi pevci srečati tudi Karla Jožefa Hočevarja (Carolus Josephus Gottscheer), ki je najverjetneje eden od sinov Janeza Jurija Hočevarja. Slednji je leta 1712 postal ravnatelj jezuitskega kolegija, predvsem pa je pomemben kot eden redkih omenjenih avtorjev glasbe za te predstave. Že leta 1690 je tako tiskan libreto za igro *Joseph Austriacus in Josepho Aegypto adumbratus*, pozneje pa še za igre *Magnamitatis belli et pacis* (1710), *Ericus disertus* (1712) ter *Caecilia in et cum Valeriano* (1713). Od leta 1695 je bil član *Academiae operosorum* in že v letu ustanovitve *Academiae Philharmonicorum* njen predsednik.

V sinopsisu Hočevarjeve igre *Ericus Disertus* je izrecno najti namige na instrumentalne vložke. Tako je na začetku igre označen preludij (*Praeludium Musicum*), med tremi prizori (*Pars*) so vstavljeni posamezni interludiji (*Interludium Musicum*), na koncu pa sledi še postludij (*Postludium Musicum*).¹⁹ Poleg tega v igrah srečujemo tudi oznake za zborovske prizore in plesne točke.²⁰ Pri igri *Ungebrochene Geheims-Treu in Heiligen Joannes von Nepomuck* (1708) je hkrati moč zaslediti navedbo, da so nastopali tudi pirotehniki, kar pomeni, da je igre spremljala primerno živopisna scenerija.

18 Höfler, op. cit., 122, op. 75.

19 Cvetko to označuje kot instrumentalne vložke, Höfler pa je mnenja, da ne gre za instrumentalne skladbe, ampak alegorične prizore z glasbo, kar pa glede na sicer jasno označevanje vsebine posameznih tekstovnih vložkov, ki na tem mestu umanjajo, ni tako verjetno. Prim. Höfler, *Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem*, 71; Dragotin Cvetko, *Slovenska glasba v evropskem prostoru* (Ljubljana: Slovenska matica, 1991), 156.

20 Höfler, *Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem*, 73.

Jezuiti v svojem delovanju vendarle niso bili osamljeni. Podobno dejavnost, vendar v neprimerno manjšem obsegu, je zaslediti tudi pri ljubljanskih uršulinkah in kapucinih. Tako Dolničar poroča o neki igri pri uršulinkah, ki jo označi kot »*Kleins Spiel*«: »24. maja [1712] so predstavljale gojenke uršulink izredno igro, katere so se udeležili v zabavo kneginja Auersperg in visoko plemstvo.«²¹ Pri kapucinih pa leta 1708 izvedejo igro *Certamina Dant Victorias, das ist: Streitt bringt Freudt. Welchen Erschröcklichen Streitt der Seelen-Veliebte Göttliche Feneralissimus Christus Jesus, Am Char-Freytag eingetretten ritterlich gegochten un endlich ...* Igro uprizorijo na veliki petek (6. aprila) leta 1708. Gre za tradicijo uprizarjanja iger ob Božjem grobu, ki je bila pri kapucinih posebej stara in utrjena.²² Poleg tega pa je tovrstne igre mogoče srečati tudi pri jezuitih, pri čemer lahko pri slednjih že vsaj od sredine stoletja najdemo podatke, da so navedene predstave igrali v nemščini, pri kapucinih pa je srečati celo tudi slovenščino.²³ Poleg teh pa so v tem kontekstu zanimive tudi pastore (»*actio pastoritia*«, »*ecloga*«) iz časa po božiču, pri katerih je bila glasba s petjem ravno tako neizogibna.²⁴

Čeprav glasba ni ohranjena, je jasno, da je bila nujen sestavni del prireditev – tako v igrah s podeljevanjem premij (*actio praemifera*) kot pri tistih na veliki petek. Ker gre za fenomen, ki je skupen širšemu kulturnemu prostoru, lahko iz njega opredeljujemo tudi verjeten ustvarjalni okvir. Zlasti v kontekstu razvoja baročnega *sepolcra* lahko oba tipa iger povežemo tudi z razvojem *oratorija*.

Izraz *oratorij* uporablja za oznako nekaterih del omenjenih skladateljev tudi J. G. Dolničar pri njihovi navedbi v svoji *Bibliotheci Labacensis publica*. Tako naj bi po njem Omerza napisal glasbo za pet oratorijev oz. verskih iger: *Diva Magdalena poenitens* (1709), *David deprecans pro populo* (1713), *Pastor bonus* (1710), *Mater Dolorosa* (1711) in »oratorium« *Christus bajulans crucem* (1712). Janez Berthold pl. Höffer pa naj bi bil avtor štirih oratorijev: *Magdalenae conversio* (»oratorium musicis adaptatum concentibus«, 1715),²⁵ *Patientia victrix in amico Dei Job* (»oratorium ferii quadragesimis Labaci«, izveden torej na postne delavnike leta 1716), *Mors et Vita* (»oratorium melodramaticale«, 1715) ter *Lilicon* [?] *Job* (»oratorium«, 1715). Höffer (1667–1718), ki je bil ustanovitelj in prvi predsednik *Academiae philharmonicorum*,

21 Viktor Steska, »Dolničarjeva ljubljanska Kronika od l. 1660. do l. 1718.« *Izvestja Muzejskega društva za Kranjsko* 11 (1901): 93.

22 Höfler, *Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem*, 75.

23 Höfler, op. cit., 75.

24 Höfler, op. cit., 74 sl.

25 Dolničar piše, da so ga izvedli 10. aprila 1715 v ljubljanski uršulinski cerkvi.

je tudi sicer veljal za osrednjo osebnost svojega časa. Poleg njegove izjemne intelektualne širine – po šolanju pri ljubljanskih jezuitih je šel študirat v Salzburg in na Dunaj – so ga odlikovale tudi izjemno privlačne osebnostne osebnosti, zaradi katerih je bil posebej priljubljen tudi potem, ko je zaradi bolezni po svojem štiridesetem letu starosti ostal priklenjen na posteljo. Virtuozno naj bi obvladoval številne instrumente, med njimi posebej teorbo, očitno pa je bil tudi spreten tudi kot skladatelj.

Skoraj neprekinjeno zaporedje uprizoritev (prekinitev je morda povzročilo imenovanje Omerze za župnika na Igu leta 1715) ravno tako govori v prid kontinuitete uprizarjanja tovrstnih del in s tem tako visoke ustvarjalne kot poustvarjalne ravni kranjskih glasbenikov, ki so seveda očitno združevali svoje moči pri posebej pomembnih slovesnih trenutkih. Jasno je, da so tako sodelovali med seboj tako dijaki jezuitskega kolegija kot poklicni glasbeniki in nenazadnje verzirano plemstvo,²⁶ ki je v tipu družbe, kakršnega je predstavljala *Academia philharmonicorum*, našlo možnost tudi plemenitega glasbenega udejstvovanja. Prav *Academia* se zdi, da je tako simbolizirala povezanost glasbenikov na Kranjskem – na eni strani je združevala najvidnejše aristokratske osebnosti, hkrati tedanjo najvišjo intelektualno smetano ter kompozicijsko verzirane in izvajalsko spretno glasbenike. Ob tem pa je postala osrednji stimulans glasbenega življenja na Kranjskem.

Višek tega obdobja je nedvomno predstavljalo praznovanje blagoslovitve nove stolnice in uvedbe bogoslužja v njej v letih 1706 in 1707. Razumljivo je zato, da je kljub v pravilih zapisani omejitvi, da naj bi število akademikov ne preseгло 31, tovrstna priložnost 22. avgusta 1706 povezala kar 64 glasbenikov. Dolničar tako slikovito opisuje slovesnosti. Najprej skrbno opiše natančno določeno zaporedje udeležencev procesije, v kateri je bilo tudi

*osem trobent in bobnica, ki si jih je naložil zbor stolnih glasbenikov. [...] Po končani procesiji je imel prevzvišeni škof pontifikalno mašo med usakovrstnimi glasovi v dveh zborih gospodov akademikov filharmonikov, nad 64 po številu, kamor nisto všteti godbeniki, ki so izvajali polifono glasbo.*²⁷

26 Ivan Klemenčič, »Academia Philharmonicorum Labacensium (1701–2001) v luči glasbenega poustvarjanja na Slovenskem,« v *300 Let, Years Academia Philharmonicorum Labacensium: 1701–2001: Zbornik referatov z mednarodnega simpozija 25. in 26. oktobra 2001 v Ljubljani*, ur. Ivan Klemenčič (Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2004), 17–28, tu: 18.

27 »*Sequebantur octo buccinae cum aeneo tympano, quos except Cathedralium musicorum chorus. [...] Finita processione pontificabat celsissimus Praesul inter omnis generis vocum e duobus choris a DD. Academicis Philo-Harmonicis, plus numero 64 computatis, non numerates tubicinum choris, productis certamina.*« Janez Gregor Dolničar, *Zgodovina ljubljanske stolne cerkve, Ljubljana 1701–1714*, ur. Ana Lavrič (Ljubljana: Založba ZRC, 2003), 185 (lat. izvornik) in 340 (slov. prevod).

Podobno kot alegorični pomen, ki ga razvijajo pridige, ohranjene ob tej priložnosti, se zdi, da tudi spreved z vzklikanjem ljudstva, s trombami in pavkami obnavlja algorijo procesije kralja Davida ob prenosu skrinje zaveze. Značilno se k tej alegoriji v svoji pridigi vrača slovesni pridigar, Franc Bernard Fischer (1662–1715), ko poziva Ljubljano, ki je

*iz tega svetovno znanega mesta [rimska Emona] izrasli Feniks, pripravi si za današnji dan slavoloke, opravi se za praznovanje, zaukaži vzklikanje in radost, pripravljene svoje glasbenike z njih zvonečimi trombami, piščalmi in trobentami ... Pobitite za velikim kraljem Davidom, ki je z vso Izraelovo bišo ob vzklikanju ljudstva in zvokih tromb pospremil skrinjo zaveze od Obededoma v domovanje, zgrajeno v njeno čast.*²⁸

Podobno se ponovi ob koncu sklepa blagoslovitve stolnice in nato leto pozneje (1707), ko kronist Dolničar zapiše:

*Ko je nato tudi knezoškof sédel na svoj prestol, je gospod prošt grof Leopold Kobencel začel maševati, medtem pa sta dva glasbena zbora (ne vštveši onih, ki so igrali na trobente in rogove in so sestavljali poseben zbor), v katerih je bilo vsaj 50 izbranih akademikov filharmonikov, pod vodstvom Bertholda pl. Höfferja, kranjskega plemiča in ustanovitelja te akademije, nastopala na kar najbolj prazničen način z nadvse ubrano glasbo vseh vrst glasov in glasbil.*²⁹

Posebej slikovit je tudi opis prve javne predstavitve *Academiae operosorum* (še leta 1702, torej mnogo po njeni ustanovitvi), pri kateri so prejkone nastopali tudi filharmoniki. Tako naj bi obhajali nastop akademije na praznik sv. Lucije, 13. decembra 1701 v škofijskem dvorcu, kot poroča J. G. Dolničar: »med zvoki trobent in bobnov ter ob simfoničnem sozvočju izbrane glasbe«.³⁰

Značilen je tudi oris prvega javnega nastopa *Academiae philharmonicorum* leta 1702:

28 Matija Ogrin, »Retorska proza na Slovenskem na začetku 18. stoletja«, v *Stolnica sv. Nikolaja v Ljubljani*: 1708, ur. Metod Benedik (Ljubljana: Stolna župnija sv. Nikolaja v Ljubljani etc., 2008), 124–147, tu: 135.

29 »*Inde pariter Principe Episcopo suo throno incumbente D. Praepositus Leopoldus Comes a Cobenzel Sacris operari coepi, binis musicorum choris (tubicines non computando et Hautsbois vulgo, qui speciales choros confecerant), quos facile 50 selecti Academici Philharmonici, rem ordinante Bertholdo ab Höffer, Patrio Carinoliae et fundatore dictae Academiae, occupaverant, omnis generis vocum et instrumentorum amoenissima varietate festivissime concertantibus.*« Dolničar, *Zgodovina ljubljanske stolne cerkve, Ljubljana 1701–1714*, 198 (lat. izvornik), 353 (slov. prevod). Metoda Kokole sicer upravičeno prevaja »hautsbois« kot »oboc«. Prim. Kokole, »Academia Philharmonicorum Labacensium v evropskem okviru,« 46.

30 Dolničar piše dobesedno: »[I]nter tubarum et tympanorum clangores ac symphonicos selectioris musices concertus«. Dolničar, *Zgodovina ljubljanske stolne cerkve, Ljubljana 1701–1714*, 133 (lat. izvornik) in 286 (slov. prevod).

30. julija je praznovala 'Akademija Philo-Harmonicorum' svoj prvi javni nastop na Ljubljani z umetnim ognjem. Vse mesto je privrelo gledat veselico. Vse ladje do zadnje so bile oddane, in celo zmanjkalo jih je, da niso morale vseb ljudij vsprejeti.³¹

Regate na Ljubljani so postale stalnica filharmoničnih prireditev in ena posebej priljubljenih zabav Ljubljancanov, spremljana z glasbo. Poleg tega so pomembnejše dogodke iz življenja cesarske družine ali družine deželnega glavarja poleg glasbe redno obeleževali tudi z ognjemetom in salvami iz grajskih topov.

Vendarle za »prvi glavni praznik« filharmonikov imenuje Dolničar v svoji kroniki imenuje šele obhajanje godu sv. Cecilije novembra leta 1702: »22. novembra na god sv. Cecilije so obhajali gg. Academici-Musici svoj prvi glavni praznik slovesno pri oo. avguštincih pred špitalskimi vratio«. ³² S tem Dolničar posredno tudi poudarja pomen religioznega v kontekstu delovanja filharmonikov vse do njihovega končnega zatona.

Iz kronik je pogosto zaslediti, kako močno se je glasba filharmonikov vtisnila v poslušalce in jih pogosto ganila.³³ Med posebej slikovitimi izstopa oris žalne slovesnosti ob smrti cesarja Leopolda I. leta 1705:

*Sicer temačna cerkev je bila zdaj razsvetljena z baklami in plameni številnih svetilk. Med molitvijo navzočih se je glasila žalna in nad vse izbrana glasba. Pri vsem tem pa je zaslužila največje priznanje tromba, ki je s strahovitim glasom zadonela, ko so prišli do Dies irae in do tistega tromba strašno zadonela; ako bi bil to slišal, bi verjel, da je zadonela trobenta sodnega dne.*³⁴

Kljub pomanjkanju konkretnih muzikalij lahko torej iz slikovitih kroniških zapisov in omenjenih posrednih virov razberemo plastično podobo glasbene ustvarjalnosti in poustvarjalnosti v baročni Ljubljani. Ustvarjalni okvir in recepcijski kontekst fenomenološko določata tedanji glasbi kot kompleksnemu estetskemu in kulturnemu fenomenu širši referenčni okvir, v katerem jo moremo »razumeti« in definirati njeno »razumevanje«. S tem pa pravzaprav celo brez »glasbe« lahko govorimo o »glasbi«.

31 Steska, »Dolničarjeva Ljubljanska kronika od l. 1660. do l. 1718.« 95; prim. tudi Viktor Steska, »Academia Philo-Harmonicorum v Ljubljani: ob dvestoletnici (1702-1902)«, *Dom in svet* 15, št. 4 (1902): 234.

32 Steska, »Dolničarjeva Ljubljanska kronika od l. 1660. do l. 1718.« 96.

33 Höfler, *Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem*, 75.

34 »Ecclesia universa obscura red[d]ita facibus et multiplici luminum flam[m]a luculenta facta. Musica lugubris et exquisitissima inter comprecant[i]um preces personabat. Verum ex his omnibus, com ad Dies irae illud Tuba mirum spargens sonum ventum, maximum applausum meruit tuba, horribilem sonum edens; quod si audivisses, tubam illam extremi iudicii intonuisse crederes.« Dolničar, *Zgodovina ljubljanske stolne cerkve: Ljubljana 1701-1714*, 153-54 (lat. izvornik) in 307 (slov. prevod).

Nestični vezaj v terminusu »Phil - Harmonicorum« – signifikant

Ivan Florjanc, Ljubljana

Verjetno bo za vselej ostala skrita celota tistega, kar je bilo v mislih očetov Slovenske filharmonije, ko so jo ustanavljali v Ljubljani okoli leta 1700. Nadeli so ji pomenljivo ime, *Academia Phil - Harmonicorum Labaci*. Če bi želeli to povedati po slovensko, bi lahko rekli: Akademija tistih, ki v Ljubljani ljubijo Harmonijo. S tem so nam v glavnih obrisih sporočili velik kos vsebine, ki so si jo ob ustanovitvi zamislili in položili v pojme oz. terminuse,¹ ki tvorijo njeno ime, sad njihovih zamisli. Debelega držaja brezove metle se ne da zlomiti, zmoremo ga pa po vejicah, ki so vanj povezane. Tako se tudi do (za)misli, ki so jo ustanovitelji ljubljanske filharmonije mislili, v vsej globini sicer ne bomo dokopali. Se pa lahko s pronicanjem po poteh smiselno postavljanjih vprašanj vsebini tega ali onega člena imena močno približamo, po tej ali oni poti. Ena teh je pred nami.

Členjenost imena *Academia Phil - Harmonicorum Labaci* – modroslovni premislek

Celotno ime *Academia Phil - Harmonicorum Labaci* se razločno razčleni v tri pojme, kjer je prvi terminus – *Academia* – ožji rodni pojem, ostala dva – *Phil - Harmonicorum* in pa *Labaci* – pa sta razločka, katerih vloga je določitev posebnosti ljubljanski akademiji, njene osebnosti, njenega in-dividuuma. Določiti morata tisto specifično, po kateri se ljubljanska akademija razlikuje od vseh podobnih, pred in za njo. Dosedanja domača in tuja muzikološka literatura

¹ Besedo *terminus* uporabljam tu v pomenu (*h*)óros, ki se ga Aristotel poslužuje v svoji logiki za označitev sestavnih delov neke sodbe. Slovenski izraz ‚zloženka‘ se uporablja v pomenu, ko se želi podčrtati priredno razmerje obeh sestavin v terminusu *Phil - Harmonicorum*. Terminus je sicer izraz, ki pomeni isto kot pojem. Ker pa npr. pojma osebek in povedek tvorita skrajni meji, jima ustreznejše rečemo termina, terminusa ali slov. tudi ‚krajnika‘, kar pa se v slovenščini ni prijelo.

je rada omenjala, kako je ljubljanska *Academia Phil - Harmonicorum* nastajala po laškem vzoru (Bologna, Verona), kar je – na nivoju vzorovanja in osmože idej – res. Vendar si s primerjavami ne moremo veliko pomagati, če želimo pronikniti v vsebino, ki so jo mislili ljubljanski ustanovitelji. Ti so uporabili nekaj posebnih semantičnih prijemov, ko so vsebine teh misli in zamisli položili na papir, v svojo ustanovno listino – *Leges*, pa tudi v dejavnosti, ki so se iz teh zamisli dogajale. Zato so *Leges Academia Phil - Harmonicorum* kriterij, ki razsoja med pravilnim in napačnim, kakor zakoni v prometu: tudi če se spozabim ali ne vem zanje, je napaka prekršek.

Terminus *Academia*, kot splošni pojem, ki lahko zajame vse tovrstne ustanove po svetu ali tedanji baročni Evropi, sam po sebi individualnih posebnosti ljubljanske akademije ne more veliko razložiti. Zato ga v monografijah obravnavamo posebej, v posebnem poglavju ali razdelku. Taka poglavja bi lahko uporabili za veliko število baročnih in renesančnih akademij. Podobno terminus *Labaci*: razen tega, da v členu rodnega pojma *Academia* specifičneje definira oz. natančneje zameji krajevno pripadnost, pripadnost Ljubljani, o vsebini in idejni zamisli ljubljanske filharmonije pa tudi o vsem ostalem molči. Tako smo se približali srčiki, kjer lahko pričakujemo sporočila, oz. k odločilnemu terminusu celotnega imena, k *Phil - Harmonicorum*. Tudi njega so ustanovitelji želeli še dodatno razčleniti (tudi na genus in diferenco) in to miselno členitev v *Leges*, kot bomo podrobneje pregledali, tudi grafično razločno zabeležili z nestičnim vezajem. Znotraj istega pojma je tako nastala jasna miselna cezura, ki se ji bomo posvetili na teh straneh.

Pitagorejsko-neoplatonska vsebina pojma *Harmonia* ustanoviteljem vsekakor ni bila tuja, če že ne – še vedno – zelo domača. V kolikšni meri in v kakšnem obsegu, zlasti pa s kakšnimi vsebinami smo ob tem terminusu v stiku, pa je drugo vprašanje. Nanj lahko odgovorimo po določenih korakih, po odsekih.

Najprej se bomo poglobili v obstoj, pogostnost in kontinuiteto uporabe nestičnega vezaja znotraj zloženke, tj. terminusa *Phil - Harmonicorum*, ki ga srečujemo v različnih virih vse od časa ustanovitve leta 1701. V velikem številu zapisov je prisoten celo v enaki grafični obliki. Ker gre pri uporabi te oblike zapisa za intelektualno izostren krog ljudi, takšna uporaba ni naključje. Čeprav je ugotovitev točna, pa še ni dokaz. Ima le moč hipoteze, ki jo je potrebno potrditi ali pa ovreči, če se tako izkaže. Zato moramo najprej zbrati podatke o tekstu in kontekstu, kjer je terminus uporabljen. Paradigmatična slika vseh zbranih citatov nam lahko nakaže semantično polje cel(otn)ega pojma, ki so ga imeli snovalci v mislih. Ko je to narejeno

za obdobje, v katerem je pojem nastal, lahko podobne postopke ponovimo tudi v odsekih časa, kjer se je v nadaljnjih obdobjih pojavljal. Slika postaja vse celovitejša.

Razprave, ki so doslej spregovorile o nastanku *Academiae Phil - Harmonicorum Labaci*, o njenem ustanovitelju Janezu Bertholdu pl. Höfferju, o soustanoviteljih Janezu Krstniku Prešernu in Janezu Juriju Hočevarju, o zgodovini in okoliščinah nastanka, o njenih prvih in nadaljnjih glasbenih nastopih, o tesnem odnosu do obeh sestrskih akademij (*Academia Operosorum* in *Societas Unitorum*), o nadaljnjem razvoju in premenah delovanja vse do danes ipd., so v slovenskem prostoru doslej že iznesle veliko izčrpnih simpozijških in monografskih premislekov, tehtnih podatkov, pisnih in faksimilnih virov ter tudi trdno dokazanih dejstev.² Večini tega ni kaj dodati.

- 2 Vrsta raziskovalcev, ki so se monografsko posvetili temu vprašanju, je zelo dolga. Od starejših virov v 19. stol. in do prve svetovne vojne je potrebno posebej izpostaviti Friedricha Keesbacherja, poleg njega pa še Petra von Radicsa, Viktorja Stesko in dr. Emila Bocka. Njihova bibliografija in ugotovitve so obširno citirane v vseh dosedanjih publikacijah. Obdobje med vojnama k vprašanju ni prineslo bistvenih premikov. Ponovni začetek pomeni čas po drugi svetovni vojni, ki se zgodi ob monografskem delu Dragotina Cvetka, *Academia Philharmonicorum Labacensis* (Ljubljana: Cankarjeva založba, 1962). Nanovo in v virih pregledano gradivo D. Cvetka dopolnjuje (beri: popravi) Janez Höfler, ki poglavje o akademiji filharmonikov zelo smiselno umesti v zaključek širše zastavljene monografije *Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem* (Ljubljana: Partizanska knjiga, Znanstveni tisk, 1978), 107–130; Ivan Klemenčič, *Slovenska filharmonija in njene predhodnice* (Ljubljana: Slovenska filharmonija, 1988), 4–21. Od osamosvojitve Slovenije po letu 1991 pa sledi pravi razvet razprav, simpozijev in monografij: indirekten, a zelo pomemben otvoritveni prispevek je opravil simpozij in objava razprav *Academia Operosorum. Zbornik prispevkov kolokvija ob 300-letnici ustanovitve*, ur. Kajetan Gantar (Ljubljana: SAZU, 1994). Poglavje zase tvori vrsta monografskih del Primoža Kureta: »Academia philharmonicorum v Ljubljani,« *Kronika* 43 (1995): 19–24; isti, *Od Academiae philharmonicorum do prve Slovenske filharmonije – ob 200-letnici Filharmonične družbe* (Ljubljana: Slovenska filharmonija, 1997); isti, *Slovenska filharmonija – Academia Philharmonicorum: 1701–2001* (Ljubljana: Slovenska filharmonija, 2001); isti, *Der Archivalienbestand der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach – Eine bedeutende Quelle zum slowenischen Musikleben im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert* (Stuttgart: F. Steiner, 2007); isti, *Sto let Slovenske filharmonije (1908–2008)*, ur. Jonatan Vinkler (Ljubljana: Slovenska filharmonija, 2008); isti, *Zanesenjaki in mojstri. Častni člani, umetniški vodje in znameniti umetniki v filharmonijah v Ljubljani*, ur. Jonatan Vinkler (Ljubljana: Slovenska filharmonija, 2011). Ob približevanju in ob sami 300-letnici Ac. Phil - Harmonicorum pa doseže raziskovalna vna pravi vrhunec. Ob že omenjenih Kuretovih delih iz tega časa moramo omeniti: Metoda Kokole, *Academia Philharmonicorum Labacensium: zgledi, ustanovitve in delovanje. Historični seminar II*, ur. Oto Luthar in Vojislav Likar (Ljubljana: ZRC SAZU, 1997), 205–222. Poleg objav na spletu dostopnih vedno novih virov v Digitalni knjižnici Slovenije (www.dLib.si) je obogatitev s pronicljivimi in bogatimi komentarji oprta objava in prevod dela Janeza Gregorja Dolničarja *Historia Cathedralis Ecclesiae Labacensis* v Janez Gregor Dolničar, *Zgodovina ljubljanske stolne cerkve, Ljubljana 1701–1714*, ur. Ana Lavrič (Ljubljana: ZRC, 2003); zajeten nabor novih tehtnih raziskav je ustvaril mednarodni simpozij 25. in 26. oktobra 2001 in zbornik referatov *300 let/years Academia philharmonicorum Labacensium, 1701–2001*, ur. Ivan Klemenčič (Ljubljana: Založba ZRC, 2004).

Kolikor nam je znano, tega vidika oz. vprašanja, ki nas tu zaposluje, drugi raziskovalci doslej niso posebej izpostavljali ne podrobneje raziskovali.³

V razpravi se bomo zato osredotočili na vprašanja predvsem (1) stalne prisotnosti in doslednosti grafičnih zapisov nestičnega vezaja v terminusu *Phil - Harmonicorum* v virih v času ustanovitve, kot je zabeleženo v *Leges*. Sprašujemo se po tem, ali to jè? Šele če je ta hipoteza potrjena, lahko sledi drugi korak, kjer se zastavi drugi del vprašanj, ki se tičejo (2) vsebine in pomena/-ov, ki jih ta znak nakazuje. Na temelju pritrdilnega prvega odgovora se lahko v drugem koraku sprašujemo naprej, namreč – kaj to jè?

Je nestični vezaj v zloženci »Phil - Harmonicorum« lahko signifikant?

Razvidno je, da so se ob grafičnem zapisu terminusa '*Phil - Harmonicorum*' in sploh celotnega imena ustanovitelji še posebej pomudili, globlje premislili in ga v svojih različnih zapisih – tudi z različnimi različicami – uporabljali. Zato nam nestični vezaj v *Phil - Harmonicorum* sporoča njihov premislek, njihovo 'pomišljanje' ob vezaju sredi vsebinsko ključne besede v imenu, ker so prav z njo želeli izraziti bistvo smisla svoje nove akademske ustanove. *Phil - Harmonicorum* je zato ključni člen celotnega imena, je v vlogi aristotelovskega razločka oz. specifične diference v smislu sholastikov, ki so Aristotelovo tradicijo umnega razmišljanja s pomočjo tvorjenja definicij in sklepanj povzeli v didaktično-šolski sistem. Tega so bili ljubljanski ustanovitelji večji že iz licejskih klopi pri jezuitih pri Šentjakobu v Ljubljani.

Z razločkom oz. s specifično diferenco *Phil - Harmonicorum* so ustanovitelji opredelili, definirali – torej vsebinsko zamejili – semantično širino rodnega pojma *Academia*. John Locke, ki je v istem času, ko so naši ljubljanski akademiki domišljali ime novi ustanovi, razglabljal o moči in dometu človekovega umevanja, je tista leta (1690) pisno zatrjeval: »*A definition must consist of genus and differentia.*«⁴ Nestični vezaj torej ravno sredi tistega člena imena, ki vsebinsko opredeljuje razloček v odnosu do ostalih vrst akademij, ki jih takrat tudi v Ljubljani ni primanjkovalo, vsebuje sporočila, ki v kontekstu z ostalimi simbolnimi sporočili širijo semantično polje imena samega, s katerim so očetje Fil-harmoniki ljubljanski opredelili sami sebe. Morda je tu vzrok, da

3 Ob tristoti obletnici Slovenske filharmonije sem ta vidik delno že izpostavil znotraj širšega okvira in s poudarkom na terminusu '*Academia*'. Ivan Florjanc, "Akademija in Harmonija – ob semantični imena Academia Phil-Harmonicorum Labacensium", v Ivan Klemenčič (ur.), *300 let/years Academia philharmonicorum Labacensium, 1701–2001* (Ljubljana: Založba ZRC, 2004), 85–107. Ta razprava pa je osredotočena izključno na semantiko, ki jo vsebuje nestični vezaj v *Phil - Harmonicorum*.

4 John Locke (1632–1704), *An Essay Concerning Human Understanding*, 1690, Book III [*Of Words*], 10.

je bil prav ta terminus podvržen določenim bolj ali manj močnim premenam in nerazumevanju. Intelektualno je zahtevnejši od ostalih dveh členov imena.

Na tej točki je dobro, da zavestno vemo, da nam definicija ne pove ničesar o tem, kaj tisto definirano je, kaj je njeno bistvo oz. 'kajstvo'. O tem nas je poučil že Aristotel.⁵ O tem 'kajstvu' se moramo po njegovem napotku vprašati v naslednjem spoznavnem koraku: potem, ko smo že spoznali, 'da nekaj je' (Aristotelov *to hoti ésti*) in zakaj ima takšno/-e lastnost/-i, ki velja/-jo tudi zanj, se šele lahko začnemo vpraš(ev)ati *tò tí 'esti*, kaj to je.

Podobne poti razmišljanja in spraševanja so se dogajale v intelektualnih krogih ljubljanskih akademij okoli leta 1700. *Academia Phil - Harmonicorum Labaci* je polnokrvno bivala znotraj njihovega miselnega obnebjaja v moči svojega razločka, svojih lastnosti, ki so jih domislili, pojmovno prelili v ime in – na našo srečo – vse vestno zapisali. Smo na področju znakov in tega, kar označujejo, pomenijo – na področju od antike sem vedno sodobne dvojice *semeion/sematnein*.

Ferdinand de Saussure je bil v jeziku posebej pozoren na razliko med znaki⁶ in pojmi, oziroma med čutno zaznavno podobo znaka in smislom, med *signifikantom* in *pomenom*. Čeprav sam zagotovo ni slutil, da bo začetnik modernega jezikoslovja in, še manj, da bo s svojimi idejami sprožil najvplivnejše miselno deblo v preteklem stoletju – strukturalizem⁷, je na izviren način izpostavil nov vidik tistega, kar že od Aristotela dalje zahodni modroslovni svet zavestno čuti, na področjih znanosti, umetnosti in tehnike pa nenehno razvija:⁸ človek je *animal symbolicum*, simbolno bitje, saj se je 'u-človečil' v trenut-

5 Aristoteles, *Analytika ystera – Druga analitika*, 92b37. 'Kajstvo' je izraz, ki ga je vpeljal slovenski filozof France Veber; Aristotelov (gr.) *tò tí 'esti*, kaj nekaj je, njegovo bistvo (Janez Janžekovič), lat. *quidditas*.

6 Saussure vidi v znaku kombinacijo slušne podobe in pojma. Umberto Eco razločuje med signalom, dogovorjenim znakom za določeno dejstvo, in znakom. Umberto Eco, *Segno* (Milano: Mondadori, 1980), 140, in tudi 84–86.

7 Temeljno delo, *Cours de linguistique générale*, ki je leta 1916 posthumno izšlo v obliki, kot jo poznamo danes, pod Saussurejevim avtorstvom, je v resnici mukotrpnost sestavljen spis iz zapisov nekaj učencev, ki jih obilno dopolnjujejo učenjakove beležke osnutkov. To, kar je po njegovi zaslugi pognalo evropsko misel v novi tek, je bila dejansko peščica njegovih dialektičnih oz. antitetičnih dihotomij, s katerimi razklenemo osrednje vidike v delovanju sistemov jezika; npr. *sinbronost/dia-bronost*, *jezik/govor*, *sinagmatičnost/paradigmatičnost*, *signifikant/pomen*. Na voljo imamo slovenski prevod: Ferdinand de Saussure, *Predavanja iz splošnega jezikoslovja* (Ljubljana: Studia humanitatis, 1997).

8 Aristoteles v VIII. knjigi (H) svoje Metafizike, ki govori o »počelih čutnozaznavnih bitnosti«, tik pred tretjim poglavjem, ko spregovori o »razlikovanju med konkretno bitnostjo in podobo«, izreče tole pomeljivo trditev: »Je namreč z ene strani bitnost kot snov, z druge strani pa bitnost kot podoba (morfé) in dejanskost, tretje vrste pa je bitnost, ki izhaja iz teh dveh.« Aristoteles, *Metafizika VIII*, 1043a28, prev. Valentin Kalan (Ljubljana: ZRC, 1999), 207.

ku, ko je izstopil iz gole konkretnosti, iz čutnih zaznav *hic et nunc*,⁹ in prestopil prag v nezaznaven, pojmoven, miseln svet. Ko je človek z mislimi ugledal čutno zaznavno stran znaka, je vstopil v svet idej, pa tudi v čas oz. zgodovino. Ob tem pa je prvič zaznal tudi prepad med sinhroničnim in diahroničnim časom. Postal je *meta-fizik* v dobesednem pomenu te neprevedljive grške besede. Začela se je zgodovina, stekel je raznoliki in večpomenski čas. Še tako majhen znak, če in ko ga zaznamo, postane mogočen nosilec sporočil iz sveta, ki nas obdaja, in iz onostranstva golega jaza, postane *Hermes*, sel bogov.

V zgodovini imata dolge korenine bodisi ugled pisave, ki zvočni govor in jezik kristalizira v likovne podobe, bodisi njena – v pradavnini celo pobožanstvena – premoč nad govorjeno besedo. Vsi zapisi in njih odtenki so kristali piščevih misli, idej, mišljenj.

Ne smemo se čuditi, če so naši ljubljanski akademiki okoli leta 1700 v obdobju, ki je – tik po zmagi nad Turki pred Dunajem leta 1683 – pomenilo obljubo miru, blaginje in vsesplošnega kulturnega in civilizacijskega razcveta, zaživali svojevrstno duhovno pomlad, ki je bruhnila na dan vizije, ki so med Slovenci stoletja čakale, da vzklijejo. Schönleben-Valvazor-Dolničarjeva vizija preporoda Jazonove *Aemonae*-Ljubljane, ki naj bi bila po njihovih izračunih celo za 472 let starejša od Rima, sodi v ta pomladni razcvet v ozkem krogu ljubljanskih rodoljubov in akademikov. Operozi prej, takoj za njimi pa enako naši fil-harmoniki so to idejo vzeli zares in ji dajali operativni okvir, čigar sledovi so vidini tudi v tem, o čemer tu razpravljamo. Tudi kmečki upori, ki sovpadajo s tem obdobjem, na svoj način nakazujejo podobno prebujanje, ki je seglo v vse pore naroda, ki je bil v tistem času več kot devet desetih kmečkega stanu. Naša *Academiae Phil - Harmonicorum* je le manjši izsek tega duhovnega vrvenja, a pomemben izsek z vidnimi sadovi in sledovi, vse do danes. Naš nestični vezaj pa znotraj tega vrvenja izpostavlja na poseben način moč želja tistih, ki v Ljubljani ljubijo Harmonijo.

Nestični vezaj v terminusu »Phil - Harmonicorum« v virih ustanoviteljev in njihovega ožjega kroga: status questionis

Na tem mestu bomo pregledali *status questionis* samega vprašanja – dejstvo in oblike zapisa imena – na podlagi dosegljivih prvotnih virov, ki so ga uporabljali v ožjem in širšem krogu akademikov ob samem nastanku *Academiae Phil - Harmonicorum Labacensium*. Gre za vpogled v besedila, v izbiro lika

9 Eco, op. cit., 90sl. Na tem mestu izpostavi svojo hipotezo iz leta 1972, ki trdi, da ni res, da je človek postal človek, ko je začel uporabljati orodja, marveč je res obratno: ko je človek zaznal, da predmeti v naravi lahko postanejo tudi možna orodja, npr. kamni kot orožje v napadu ali obrambi, takrat je prestopil v svet simbolov, znakov, gr. *seméion*.

zavetništva akademije, pa tudi v nekatere likovne simbole, ki so nam iz časa nastanka na voljo. V razpravi sta zato enako kot tiskani viri soudeležena tudi sv. Cecilija in pečatnik v vlogi dragocenega *simbola* (od gr. *sym-bállo*, aor. *sim-balon*), saj se vsi gibljejo znotraj istega miselnega sveta in s svojo pomensko večplastnostjo v marsičem dopolnjujejo drug drugega. Zaradi obširnosti gradiva in teme se bomo v razpravi posvetili predvsem tiskanim virom, saj je v njih odgovor na prvo ključno vprašanje hipoteze: ali res obstaja jasno postavljen zaznamek takega znaka, ali je tak zapis od začetka in je bil kot tak zaznan od sodobnikov in od kasnejših rodov, znotraj in zunaj akademije? Najprej si moramo torej odgovoriti na vprašanje, ali nekaj jè, oz. – po Aristotelovo 'to hoti ésti' – da nekaj jè.

Ker so *Leges* temeljna in zakonodajna listina *Academiae Phil - Harmonicorum Labaci* ob njeni ustanovitvi, so za našo razpravo najmerodajnejši vir. Po teži argumentiranja so zato na prvem mestu in tvorijo kriterij razsojanja večje ali manjše pristnosti ostalih inačic, ki jih skozi stoletja srečujemo.

Leges Academiae Phil - Harmonicorum Labaci

V Semeniški knjižnici v Ljubljani se je v Dolničarjevi zapuščini ohranil edini izvod statuta oz. zakonov Akademije filharmonikov iz leta 1701, ki ima v semidiplomatskem prepisu naslednji naslov »**LEGES | ACADEMIAE PHIL- | HARMONICORUM LABACI | METROPOLI CARNIOLIAE | ADUNATORUM**«. ¹⁰ Drobna knjižica obsega osem členov, ki so natisnjene na štirih straneh formata 15,8 x 19,7 cm, kar je na prvi pogled zelo skromno. Na zadnji strani izza osmega člena je čisto na koncu dragocen zaznamek »*ANNO M. DCCI.*«, ki skupaj s pečatnikom nedvoumno kaže na letnico tiska *Leges* oz. ustanovitve leta 1701.

Grafični zapis vezaja v terminusu *Phil - Harmonicorum* je jasno razviden že v samem naslovu. Navidezno ga zakrijeta uporaba velikih tiskanih črk in pa prelom besedila na koncu druge vrstice. Ker je vezaj v besedi »PHIL-« hkrati tudi v vlogi običajnega kustosa oz. stičnega vezaja ob vrstičnem prelomu, je tesno stisnjen k zadnji črki L, kar je v našem primeru predvsem zaradi tiskarskega ogledala. Zato na tem mestu daje videz, da je vezaj stičen. Ob natančnem grafičnem pregledu besedila v tretji vrstici »HARMONICORUM

10 Tu semidiplomatski prepis ohranja okvirno podobo velikih in malih tiskanih črk, ne vsebuje pa razmerja med velikostjo črk. Posebnosti so, kjer je potrebno, v besedilu posebej pojasnjene. Podlaga raziskavi je bil odličen faksimile edinega izvoda, ki ga hrani Semeniška knjižnica v Ljubljani (Dolničar, *Miscellanea*): *Leges Academiae Philharmonicorum Labaci Metropoli Carnioliae adunatorum / Zakoni Akademije filharmonikov, združenih v Ljubljani, prestolnici Kranjske*, ur. Danilo Pokorn, prev. Kajetan Gantar (Ljubljana: Novamedia, 1993). Zanimivo, da tudi uredništvo v naslovu svoje faksimilne izdaje ne zaznava tu obravnavane posebnosti.

LABACI«,¹¹ ki je zapisano z velikimi tiskanimi črkami, je stavec – samo! – za oba A-ja izza obeh začetnic uporabil grafično nekoliko manjši črki. To je še najbolj očitno v besedi »LABACI«, kjer sta si prvi in drugi A med sabo celo različna po velikosti, kar stvar še dodatno osvetli. Najverjetneje je bila vsa ta pedantno rahločutna grafična pozornost zahteva rokopisne predloge, in to z namenom, da se ustvari videz velikih začetnic. Veliko bolj jasno bo naravo vezaja razkrila paralelna in dosledna uporaba znotraj členov v *Leges*, kjer nestičnost nedvoumno in dosledno izstopa.

V *Leges* je terminus *Phil - Harmonicorum* v opisani grafični podobi zapisan še dvakrat v prvem in drugem členu. Obakrat je terminus natisnjen z uporabo malih tiskanih črk. Zato velike začetnice še bolj izstopijo. Zapis nestičnega vezaja pa se – na našo srečo – zgodi sredi vrstice, kjer prelom besede ni potreben. Stavec se je moral tu obakrat posebej potruditi za natančen grafični prepis rokopisne predloge, kar bo veljalo za vsa ostala navajana mesta v tem naboru argumentov. Lahko izpostavimo še manjšo drobno posebnost pri zapisu velike začetnice v *Harmonicorum*, ki tvori drugi člen zloženke. V prvem členu *Leges* je velika črka enake velikosti kot ona v naslovu (začetek tretje vrstice) ter blago odebeljena. V drugem členu *Leges* je začetnica ravno tako velika tiskana črka, vendar je v odnosu do one iz prvega člena za poldruhi milimeter manjša. Oblika zapisa *Phil - Harmonicorum* in vsebinski pomen sta torej obakrat nedvoumno izpostavljeni in grafično natančno izražena.

Drugi zapis (štejemo tudi zapis v naslovu), ki je v glavi prvega člena *Leges*, vsebuje bistvo in namen novoustanovljene akademije in je zato tu v vlogi slovesne statutarne objave uradnega imena: »*Quia Academiae Phil - Harmonico- | rum Labacensium ...*«¹² Tudi zato je v originalu prva vrstica natisnjena s črkami, ki so za milimeter večje od ostalega besedila členov.

Tretji zapis, ki je v četrti vrstici drugega člena *Leges*, govori o članih akademije, ki jih najprej razlikuje po njihovih glasbenih referencah (... *Soli Musices periti... & alios Musices scilicet Amatores...*), nato pa oboje združi pod isto krovno ime tistih, ki ljubijo *Harmonijo* takole: »& hi sub generali nomine Phil - Harmonicorum contineantur«¹³ (prepis je semidiplomatski). Tudi tukaj izstopa enak grafični zapis s kratkim nestičnim vezajem in velikima začetnicama obeh členov zloženke *Phil - Harmonicorum*. O pomenu razlikovanja bo raziskava pokazala zanimive in nove ugotovitve. Če vnaprej nakažemo izsledke, se nam v globalnem uvidu kaže podoba razlikovanja med inštrumen-

11 Prepis je semidiplomatski: ohranjeno je razmerje velikosti obeh A-jev izza začetnic.

12 Prepis je semidiplomatski: ohranjeno je razmerje velikosti črk med prvo in drugo vrstico.

13 Prepis je semidiplomatski: ohranjeno je razmerje velikosti črk.

talisti (*Musices periti*) in zborovskimi pevci oz. kako drugače aktivnimi člani v akademiji (*Musices scilicet Amatores*).

Vsa tri mesta v *Leges* so sama po sebi dovolj zgovorna, saj so miselne cezure v terminusu *Phil - Harmonicorum* grafično razločno in dosledno zapisane vsakič, ko se pojavi uradno ime novoustanovljene akademije filharmonikov. Niso pa edina mesta s tovrstnim grafičnim zapisom imena. Zato je tu umestno vprašanje, če in kako so tak zapis imena akademikov ljubljanske filharmonije uporabljali najprej sami člani akademije in tudi njihovi sodobniki sestrskih akademij, zlasti operozi. Na voljo je nekaj nedvoumnih virov.

*Terminus »Phil - Harmonicorum« v zapisih ustanovitelja
in prvih članov Academiae*

Med v razmerju do *Leges* najbližjimi pisnimi viri so zlasti dragoceni zaznamki, ohranjeni v virih, ki so jih ustvarili najprej sami člani akademije v prvi dobi po ustanovitvi leta 1701. Gre za dobo, ki obsega prvo generacijo ljubljanskih filharmonikov, ustanoviteljev in sega do okoli leta 1720.

*Janez Bertold pl. Höffer – ustanovitelj in prvi Direktor
Academiae Phil - Harmonicorum*

Na prvem mestu sta dragocena zlasti dva. Vsebujeta ju naslovnici v Ljubljani tiskanih libretov oratorijev, ki ju je (verjetno!) skomponiral in izvedel ustanovitelj ter hkrati ključna osebnost ljubljanskih filharmonikov, patricij Janez Bertold pl. Höffer (1667–1718). Bil je ne le glavni pobudnik, marveč ustanovitelj in prvi ravnatelj oz. *Director Academiae Phil - Harmonicorum*.¹⁴ J. B. pl. Höffer je 10. aprila 1715 izvedel *oratorium* seu *drama sacrum* z naslovom *Magdalenae conversio*, od katerega je ohranjen samo libreto.¹⁵ Tudi od drugega oratorija *Patientia victrix in amico Iob* (ljubljski libreto je mutilo, manjka list izza fol. 3), ki ga je isti Höffer izvedel naslednje leto, je ohranjen samo li-

14 Najstarejši vir, ki potrjuje Höfferjevo avtorstvo pri ustanovitvi akademije, je leta 1714 zapisal Janez Gregor Dolničar v svojem *Epitome chronologica... urbis Labacensis*, čeprav z napačno letnico 1702, ki bo kasneje zakrožila v nekaterih muzikoloških in zgodovinospisnih razpravah. Citat v diplomatskem prepisu je: »*Hoc anno* [tj. 1702] Academia Phil-harmonicorum | Labac. Autore Jo. Bertholdo ab Höffer Pa- | tritio Carn. initium caepit.« Cit. v: J. G. Dolničar, *Epitome chronologica* (Ljubljana: [1714]), 93.

15 Semidiplomatski prepis naslovnice: »MAGDALENAE | CONVERSIO | ORATORIUM | SEU | DRAMA SACRUM | MUSICIS ADAPTATUM | CONCENTIBUS | In Ecclesia Ss. TRIADIS | Nobilis Pethenij Soc. D.Ursulae | A JOANNE BERTHOLDO ab | Höffer, Inclyt. Ducatus Carnioliae Altiorum Tri- | bunaliu Assessor; Academiae Phil - Harmoni- | corum Directore. | Die 10. Mensis Aprilis M. DCC. XV. [1715] | Productum. | Superiorum permissu. | Labaci, Formis Joannis Georgij Mayr, Inclyt. Prov.Carn.Typog.«. Tisk hrani NUK v Ljubljani.

breto.¹⁶ J. B. Höffer se obakrat podpiše z vsemi titulami, ki označujejo njegov družbeno-službeni status, na koncu pa podčrta še svoje mesto v akademiji, ki je obakrat navedena z vezajem in velikima začetnicama obeh sestavnih delov imena *Phil - Harmonicorum*. V obeh libretih je vezaj blago stične narave, čeprav je lahko jasno opazna določena grafična namera po zapisu v smeri nestičnosti. Vsekakor gre obakrat za jasni miselni cezuri v obliki vezaja, ki se v obeh libretih grafično dovolj jasno razlikujeta v odnosu do tistih, ki so postavljeni ob prelomu vrstic. Nestičnost je na naslovnici *Magdalenae conversio* (1715) očitnejša, malo manj v libretu *Patientia victrix* (1716),¹⁷ čeprav je volja po čvrsti miselni cezuri grafično še vedno jasno razvidna.

Theatrum memoriae nobilis ac almae Societatis unitorum

Drugi vir, ki je neposredno povezan z ustanoviteljem filharmonikov, najdemo v spominski knjigi *Theatrum memoriae nobilis ac almae Societatis unitorum*. Podatki v grbu, ki pripada J. B. pl. Höfferju, pred navedbo o datumu vstopa navedejo tudi njegovo pripadnost njegovi akademiji: »Academii Philhar | monicorum Labacensiû Academici | den 17 Septem. A: 1709«.¹⁸ Grafič-

- 16 Semidiplomatski prepis naslovnice: »PATIENTIA | VICTRIX | In aMICo lob, In VICto Del serVo. [=1716] | *Repraesentata* | seu | ORATORIUM | Modulis expressum | *In neo-erecto Sacratio Divae Virginis | Auxiliatricis, | Commendae Labacens. Equitum Ordinis | Theutonici, Boliviae Austriae.* | Feriis Quadragesimalibus, die Maritj | *Concinendum* | A JOANNE BERTHOLDO äb | Höffer, Inclyt. Ducatus Carnioliae Pract.&Provinc. | Tribunalium Assessore ; Academiae Phil-Harmo- | nic. Labacens. Academico Exhibitum. | SUPERIORUM PERMISSU. | LABACI, Formis Joannis Georgij Mayr, Inclyt. Prov. Carn. Tipog.«.Cit. po: Höffer, Joan. Berthold Ab (1716). *Patientia victrix... concinendum*. URN:NBN:SI:DOC-X7D9I2VK from <http://www.dlib.si>. Ljubljanski libreto NUK – glasbena zbirka, sg. 1402 I.O.b.2.d. – je *mutilo* kljub navidez tekočemu številčenju listov na gornjem desnem robu. Mutilnost jasno pokaže kustos (kustos fol. 3v je »*Sathan*«, začetna beseda fol. 4r pa je »*Iob*.«) in tekoči smisel besedila libreta na omenjenem mestu, ki postane mahoma brez smisla. Na dejstvo je avtor razprave opozoril Muzikološki inštitut ZRC SAZU spomladi leta 2001 v času restavriranja libreta. Avtor pozna dve drugi inačici istega libreta, kar kaže, da je Höffer uporabil že obstoječe besedilo (o tem in o Höfferjevem domnevnem avtorstvu glasbe je v zasnovi posebna razprava). V tem libretu je pred začetkom Pars II., fol. 3v pomembna didaskalia: »NB. *Inserit hic eruditam Concionem Italicam Adm. R.P. Ernestus Codelli Coll. S.J. Minister.*« Poroča, da je imel predstojnik jezuitov sredi oratorija *eruditam Concionem*, tj. slovesen nagovor pred zbranim ljudstvom. Govor je bil v italijanščini. Pomenljiva je raba latinske besede 'Concio', ki je v renesansi nadomestila lat. 'contio' in ga italianizirala v 'concióne', ki je označeval javni shod ljudstva z namenom, da se dogovorijo državne zadeve, in je bil skoraj izključno uporabljen v odnosu do zgodovinskih zadev.
- 17 Za zgodovinarje bo zanimiva različica v Höfferjevem podpisu med »*A Joanne Bertholdo äb Höffer... Academiae Phil-Harmonicorum Directore.*« (1715) in »*A Joanne Bertholdo äb Höffer ... Academiae Phil-Harmonic. Labacens. Academico.*« (1716), kar kaže na njegovo prenehanje direktorovanja oz. na njegov status navadnega člana akademije v letu 1716.
- 18 Societas unitorum, *Theatrum memoriae nobilis ac almae Societatis unitorum, das ist Schau Bühne...*, Ljubljana, rokopis, 1688–[1717], fol. 167r. Semantika grba samega, tudi dragocena, pa bo pritegnjena v drugo razpravo, kjer bo podrobnejša razprava o pomenu oz. vsebini zapisa z nestičnim vezajem.

ni zapis ima v našem terminusu stični vezaj in malo začetnico drugega članka 'harmonicorum'. Ali je zapis besedila v okence grba nadzoroval Höffer sam ali ne, ni znano. V primerjavi z obema kasnejšima libretom lahko zaključujemo, da se je zapis zgodil mimo Höfferja. Bo pa ta zapis – ob drugih drugotnih virih, ki bodo navedeni v nadaljevanju – vse do 20. stol. sopovzročil določeno zmedo in nihanje.

Janez Gašper Gošelj (Goschl) – Director A.Ph.H.

Na razpolago imamo še en neposredni vir iz časa tik po ustanovitvi. Ohranjena je pobotnica, ki Jakobu Schellu pl. Schellenburgu potrjuje plačilo članarine za leti 1704 in 1705. Dokument je podpisal takratni *Director Academiae* Janez Gašper Gošelj (Goschl) in ga opremil z datumom »22 9^{bre} [= novem-ber] 1705« ter z akademjskim žigom, kar daje dokumentu dvojno vrednost. Gošelj zapiše ime akademije v odnosu do *Leges* z manjšo nepozornostjo takole: »*Academia Phil- harmonicoru[m]*«. Drugi člen imena je zapisan z malo začetnico, ohranjena pa je močna cezura.¹⁹ Podobno lahkotnost zaznamo v Gošeljevem poimenovanju v njegovem testamentu kar z *Academia Caeciliana*.²⁰

Janez Jurij Hočevvar (Gottscheer)

Doslednejši pa je grafični zapis na naslovnici šolske igre jezuitskega liceja iz leta 1710 *Magnanimitas belli, et pacis arbitra ...*, za katero je glasbo napisal Janez Jurij Hočevvar. Citat na dnu naslovnice je nedvoumen: »*MUSICES COMPOSITORE | Praenobili ac Claris. D[omi]no JOANNE GEORGIO GOTTSCHAEER, ... Judiciorum | Advocato, & Phil-Harmonico Labacensi.*«²¹ Hočevvar je tu izrecno omenjen tudi kot skladatelj glasbe, pri čemer je na tem mestu pomenljiva uporaba tujke v latinščini 'musicés',²² kar je tedaj imelo svoj globlji pomen. Pravilen zapis, kot ga zahteva duh *Leges*, tu zato ni naključen.

19 Izvirnik hrani NUK v Ljubljani, glasbena zbirka. Čitljiv faksimile je na voljo v zborniku: *300 let/years Academia philharmonicorum Labacensium, 1701–2001. Zbornik referatov z mednarodnega simpozija 25.–26. oktobra 2001 v Ljubljani*, ur. Ivan Klemenčič (Ljubljana: Založba ZRC, 2004), 40 (slika 2, v članku Metode Kokole).

20 Dragotin Cvetko, *Academia Philharmonicorum Labacensis* (Ljubljana: Cankarjeva založba, 1962), 158, op. 256.

21 Tisk hrani Semeniška knjižnica v Ljubljani, Dolničar, Miscelanea. Prepis je semidiplomatski.

22 Tujka v latinščini, 'musicés', je roditelj ženskega samostalnika 'musicé'. Izraz so latinci (humanisti v renesansi in baroku tudi!) uporabljali takrat, kadar so želeli izraziti star antični pomen, gr. *moysiké tébne*, tj. glasbo, »h kateri spada po pojmovanju starodavnikov tudi pesništvo in orkestrika«, kot prevaja Fran Wiesthaller (v *Lat. slov. slovar*, IV, 364), kot npr. v tragedijah in komedijah. V grščini namreč izraz 'moysiké tébne' ohranja živ spomin na muze in zato pomeni vsakršno umetnost, vsako izobrazbo duha.

Naše spraševanje po tem, ali nekaj jè (*to hoti ésti*) in zakaj ima takšne lastnosti, se nam na tem mestu potrjuje. Pozitivnega odgovora ne razblinjo niti manjše različice, ki jih lahko srečamo v grafičnem zapisu nestičnega vezaja in tudi v uporabi velikih oz. malih začetnic zlasti v drugem členu terminusove zloženke *Harmonicorum*. To bo – med drugim – v kasnejših stoletjih vzrok precejšnjih nihanj v zapisu.

Vedenje o tem, kakšni so bili zapisi pri sodobnikih – nečlanih, zlasti pri tistih iz vrst operozov, bi naš vpogled še poglobilo. Med njimi srečamo najplodovitejšega kronopisca tedanje intelektualno močno prebujene Ljubljane okoli leta 1700, operoza Janeza Gregorja Dolničarja (1655–1719). Če bi imeli pred in tudi po njem – kljub njegovim določenim nepopolnostim – za vsako dobo podobnega človeka, bi bila slovenska zgodovina precej bogatejša z viri in bolj dokumentirana. Tako ostaja on prvi člen v verigi nadaljnjih raziskav na poti približevanja vsebini specifik ljubljanskih filharmonikov.

S. Caecilia in pečatnik – enoten symbolum Academiae Phil - Harmonicorum Labaci

V razpravi, ki je potrdila prisotnost in doslednost grafičnega zapisa nestičnega vezaja v terminusu *Phil - Harmonicorum*, sta enako kot tiskani viri soudeleženi še dve ključni prvini: *S. Caecilia* in z njenim likom semantično tesno povezan pečatnik oz. *symbolum* Höfferjeve akademije. Kot vedno moramo tudi tu najprej odgovoriti na vprašanje, ki po Aristotelovo zveni: ali to jè. Nanj za obe prvini odgovarjajo kar sam prvi člen *Leges Academiae Phil - Harmonicorum Labaci* in v razpravi citirana mesta, ki družno pritrjujejo drug drugemu. Zato lahko takoj preidemo na drugo vprašanje: zakaj to jè.

Leges v prvem členu poimenujejo pečatnik z izrazom *symbolum*. Ohranil se nam je dokumentirano že v virih iz prvega obdobja²³ in je v vlogi dragocenega *simbola* (od gr. *sym-bállo*, aor. *símbalon*, dajem skupaj, zlagam, mečem skupaj) ter – kot takšen že po naravi – s svojo pomensko večplastnostjo v marsičem osvetljuje in dopolnjuje pisne vire. Giblje se namreč znotraj istega miselnega sveta, ki je najprej navdihnil idejo po ustanovitvi ljubljanske *Academiae Phil - Harmonicorum Labaci* okoli leta 1700, ki so jo leta 1701 formalno konkretizirali J. B. Höffer in drugi. Vsebinsko idejne podobe nam – podobno kot nestični vezaj v *Phil - Harmonicorum* – nakazuje in razkriva tudi pečatnik v slikovni podobi, kot *speculum*, kjer se zbira množstvo podob in njih pomenov.

23 Glej zgoraj omembo pobotnice, ki Jakobu Schellu pl. Schellenburgu potrjuje plačilo članarine v akademiji za leti 1704 in 1705.

S pečatnikom kot *symbolum*-om pa je neločljivo povezan tudi lik *Caeciliae*, ki je na več mestih v *Leges* močno izpostavljen. Ustanovitelji so si jo izbrali – zopet ne po naključju – za vsebinsko razlago svojega imena, s katerim so definirali, zamejili svojo akademsko ustanovo v skupini že tako bogatega akademskega vrveža v tedanji Ljubljani. Tudi *Caecilia* je kot lik nosilka – leta 1700 še dokaj novih in svežih – dragocenih pitagorejsko-neoplatonskih vsebin, ki nam razodevajo misel ustanoviteljev ob izbiri imena svoji akademiji. Te vsebine so položili v terminus *Phil - Harmonicorum*. Kot smo že omenili, tvorijo prav terminus *Phil - Harmonicorum* specifični razloček (diferenco) v definiranju, tj. samoomejitvenem zakoličevanju pomenov in vsebin tistega, kar so imeli v mislih in željah kot idealno podobo, pa tudi tistega, kar so hoteli biti oz. želeli konkretno uresničiti v svojem okolju. Zato tudi *Caecilia* nastopa – podobno kot pečatnik – v vlogi dragocenega *symboluma*, kot nosilka množstva mnogoterih prvin in njihovih pomenov, ki se stekajo v pojem *Harmonia*, torej v ključni terminus celotnega imena ljubljanskih ustanoviteljev *Academiae Phil - Harmonicorum Labaci*.

S tem pa že prehajamo na drugi del vprašanja, ki smo ga v začetku izpostavili kot tesno povezanega s prvim. Ta drugi del vprašanja se namreč tiče vsebin in pomenov, ki jih nestični vezaj nakazuje. Tu se pa že sprašujemo korak naprej, in sicer – še vedno po Aristotelovi metodi (gr. *meta-* in-*hodós*, zasledovati, iti za in pot): *kaj to jè?* Na to vprašanje lahko odgovarjata *symbolum*/pečatnik in lik *Caeciliae*. Oboje pa s tem prestopa meje te razprave, saj po svoji naravi zahteva razpravo zase, kot smo lahko zaslutili. To novo potovanje pa so omogočili ravno izsledki raziskave, ki smo jo pravkar zaključili.²⁴

Zaključek

Raziskava si je zadala cilj, da preišče veljavnost hipoteze o prisotnosti miselne cezure v ključnem terminusu *Phil - Harmonicorum*, ki je navzoč v ustanovnem imenu ljubljanske filharmonije, in o doslednosti te uporabe in zapisa v virih.

Hipoteza, lahko rečemo, je za obdobje ustanovitelja in prvih članov v polnosti potrjena. Vse od ustanovitve leta 1701 dalje lahko v virih zasledujemo nepretrgano prisotnost miselne cezure in z njo tesno povezano dosledno uporabo grafičnih zapisov nestičnega vezaja v dvokrakem terminusu *Phil - Harmonicorum*. Nihanja v zapisu in različne inačice, ki jih posamezni viri izdajajo, ne izključijo niti ovržejo obstoj miselne cezure v terminusu. Miselna cezura je dosledno (z manjšimi izjemami) tudi grafično in v zelo veliki veči-

24 O tem deloma glej: Ivan Florjanc, op. cit., 85–107, čeprav je tam težišče rahlo drugje.

ni primerov izražena vsaj s stičnim vezajem, če ne že kar z nestičnim na način, kot to nakažejo in izrecno zahtevajo *Leges*, ki so edine merodajne.

Na tej točki se odpira še nekaj drugih vprašanj, ki nakazujejo nadaljnje raziskave. Slednje bodo morale poiskati odgovor na krovno povpraševanje po bistvu oz. kajstvu, Aristotelov *tò tí estí*. Semantika nestičnega vezaja v *Phil - Harmonicorum* v navezavi na vsebine, ki jih označuje par *symbolum*/pečatnik in *Caecilia*, namreč zahtevajo ugotovitev bistva pa tudi – v kolikor je možno – ime in priimek tistega, ki je takšne vsebine domislil, sam ali družno z ostalimi. Tako bo potrebno še odkriti (če bo to sploh mogoče) očetovstvo terminusa *Phil - Harmonicorum*. Do njega bomo lahko prišli po poti, ki bo raziskala intelektualni domet posameznih ustanoviteljev. Kot kaže skoraj soglasna ugotovitev dosedanjih raziskovalcev, so bili zelo verjetno vsi iz vrst operozov ali vsaj v njihovi neposredni bližini in stiku. Med temi pa – kaže – bi potreboval posebno pozornost *arcadijec* in *operoz* Janez Krstnik Prešeren. Nujen bo tudi vpogled v miselno zasnovo podobnih akademij, zlasti v Italiji, ki so kakor koli vplivale na vsebinsko podobo ljubljanske (v Veroni, Bologni, v Rimu), in njihov morebiten medsebojni idejni odnos ipd., o čemer tudi obstaja soglasje raziskovalcev, ni pa še to čisto pojasnjeno.

S tem je podan temelj za nadaljnje raziskave o globlji in večplastni vsebini terminusa *Phil - Harmonicorum*, o njegovih pomenih pa tudi o zgodovinskem spominu, ki ga s svojim delovanjem še danes ohranja ta naša častitljiva ustanova. Drobci z amnezijo izbrisanih prvotnih pomenov bi tej ustanovi lahko še kako koristili. In to prav danes, ko se je Slovenska filharmonija – pa tudi vsa glasba – znašla na prepihu večinoma le tržno globaliziranega sveta. Čeprav je Slovenija trdno zasidrana v jedru Evrope, je v nevarnosti, da bo vse bolj postajala le prometno križišče tržnih poti utrujene severne poloble sveta. Höfferji, Dolničarji, Prešerni, Schönlebnii in Valvazorji imajo prav ta trenutek povedati ali vsaj svetovati še kaj zelo koristnega. *Mutatis mutandis*, razumljivo.

Med provincialno opereto in nacionalno opero

Foersterjev Gorenjski slavček

Jernej Weiss, Ljubljana – Maribor

Anton Foerster vsekakor sodi med tiste češke skladatelje, ki so v drugi polovici 19. in v začetku 20. stoletja najpomembneje prispevali tako k cerkveni kot tudi k posvetni glasbeni ustvarjalnosti na Slovenskem. Pri presoji njegovega skladateljskega dela se zdi v prvi vrsti potrebno poudariti, da je Foerster leta 1867 po prihodu v Ljubljano v institucionalnem pogledu naletel na bolj ali manj neurejene razmere. Pevski zbori – tako cerkveni kot posvetni – kot tudi večina drugih poustvarjalnih ustanov je bila namreč kvalitativno na sila nezavidljivi ravni. Foerster je moral torej svojo ustvarjalno poetiko, ki so jo na Češkem v prvi vrsti zaznamovali Smetanovi, Dvořákovi idr. vplivi, prilagoditi na Slovenskem obstoječim razmeram. Posamezne skladbe iz začetnega ustvarjalnega obdobja kljub temu presegajo ta ozki ustvarjalni okvir in kažejo skladatelja, ki je znal v nekaterih kompozicijah prikazati vse svoje razmeroma bogato kompozicijsko-tehnično znanje.

Opereta Gorenjski slavček

Na Foersterjevo glasbeno-scensko ustvarjalnost je nedvomno vplivala ustanovitev Dramatičnega društva v Ljubljani leta 1867, ki je začelo kot prvo redno uprizarjati dramska in glasbeno-scenska dela v slovenskem jeziku.¹ Zlasti opereta je bila takrat zelo priljubljena in je bila pogosto na sporedu v starem nemškem Deželnem gledališču, v katerem je Dramatično društvo od sezone 1870/71 gostovalo trikrat na teden. Društvo je že kmalu po ustanovitvi odprlo lastno igralsko in pevsko šolo, da bi si pridobilo nove izvajalce. Na spore-

¹ Na Slovenskem je glasbeno-scenska dela sporadično že poprej uprizarjala ljubljanska čitalnica. Med drugim sta bili v okviru omenjene čitalnice premierno uprizorjeni opereta *Tičnik* Benjamina Ipavca (4. februarja 1866) in *Jamska Ivanka* Miroslava Vilharja (30. marca 1871). Henrik Neubauer, *Opereta v Sloveniji: Zgodovinski pregled* (Ljubljana: Glasbena matica Ljubljana, 2008), 15, 19.

du omenjenega društva so se poleg začetnih dramskih predstav vse pogosteje pojavljale tudi različne igre s petjem, operete pa tudi nekateri odlomki iz oper. Vsekakor je Foerster omenjena dela dobro poznal, saj je kot dirigent in korepetitor v okviru Dramatičnega društva deloval vse od njegove ustanovitve. Kot dirigent se je 19. marca 1869 posebej izkazal ob ponovni uprizoritvi operete *Tičnik* Benjamina Ipavca. Svoj zvezdniški trenutek pa je doživel 27. aprila 1872, ko je bila premierno uprizorjena njegova opereta *Gorenjski slavček*.

Že leta 1869 je bil s strani Kranjskega deželnega odbora objavljen razpis za »izvirno slovensko dramsko in glasbeno gledališko tvorbo«². Njegov namen ni bil zgolj spodbuditi novo slovensko glasbeno-scensko ustvarjalnost, temveč predvsem pospešiti ustanovitev prvega slovenskega narodnega gledališča. Da je bil zadnji cilj še kako aktualen, kaže odgovor odbora Dramatičnega društva z dne 5. julija 1869:

Odbor je po tebtnem presejevanji gori omenjenih vprašanj postavil za vodilno načelo, da mora društvo v tej zadevi vedno imeti pred očmi svoj glavni cilj in končni namen, to je ustanovitev stalnega narodnega gledališča v Ljubljani ter da mora porabiti vsa najboljša sredstva, ktera vtegnejo sprožiti izvršitev tega namena.³

Čeprav Foerster zaradi prezasedenosti sprva ni mislil kandidirati na omenjeni razpis, se je na prigovarjanje soproge Patronile,⁴ ki je hotela sebi in družini izboljšati sicer skromen finančni položaj, naposled vendarle odločil za kandidaturo. Slednja je namreč izvedela, da pripravlja pesnica, pisateljica, prevajalka in velika rodoljubka Luiza Pesjakova libreto, ki bi lahko bil primeren za možev glasbeno-scenski prvenec. Tako se je Foerster povezal z libretistko in še leta 1869 začel z uglasbitvijo libreta, ki ga je sam poprej nekoliko predelal. Že ob komponiranju je imel pred očmi sila skromne poustvarjalne moči, ki so bile tedaj na razpolago Dramatičnemu društvu. Tako je njegov *Slavček* sprva obsegal zgolj posamezne glasbene točke med govorjenim nevezanim besedilom. Teh je bilo skupaj 13: Uvertura, arija Franja v D-duru, arija Minke v B-duru, duet Minke in Franja v A-duru, arija Minke v G-duru, arija Chansonetta v Es-duru, kvintet Minka, Ninon, Franjo, Lovro in Chansonette v e-molu, zbor vaščanov v D-duru, ansambel (Rajdelj, Chansonette, Ninon in zbor) v E-duru, zbor vaščanov Ave Marija v F-duru, napitnica Lo-

2 Anton Trstenjak, *Slovensko gledališče: zgodovina gledaliških predstav in dramatične književnosti slovenske* (Ljubljana: Dramatično društvo, 1892), 58.

3 Ibid.

4 Rojene Vesely (1847–1941), s katero se je poročil leta 1863. Slednja naj bi bila skladatelju vedno v veliko oporo. Njena zasluga je tudi, da je napisal *Klavirsko solo*, njej pa je nenazadnje posvetil tudi *Gorenjskega slavčka*.

vra z zborom v A-duru, arija Minke v E-duru in zaključek z reprizo napitnice v A-duru.⁵

Prvotni rok sprejema kompozicij na natečaj so zavoljo nezadostnega odziva – slovenskih skladateljev glasbeno-scenskih del je namreč primanjkovalo – nekoliko podaljšali, in sicer od konca leta 1870 še za šest mesecev, to je do konca junija 1871.⁶ Vendar pa je bilo Foersterjevo delo, poleg operete danes skoraj povsem neznanega vipavskega učitelja, organista in pevovodje čitalniškega zbora v Gorici Antona Hribarja *Prepir o ženitvi* na besedilo slovenskega pesnika in duhovnika Jurija Gabrijana, edino glasbeno-scensko delo, ki je prispelo na razpis.⁷

Obe glasbeno-scenski deli sta bili z dopisom Kranjskega deželnega odbora z dne 21. septembra 1871 posredovani ocenjevalni komisiji v Prago, ki so jo sestavljali Foersterjevi nekdanji praški učitelji: Ljudevit Procházka, Bedřich Smetana in Karel Bendl. Vsi trije so *Gorenjskemu slavčku* namenili pohvalne ocene in mu soglasno dodelili prvo nagrado.⁸ Ocenjevalna komisija ga je tako ocenila kot v »naivnem diletantizmu sproščeno napisano delo«.⁹ Prvi je 20. januarja 1872 podal oceno *Gorenjskega slavčka* Smetana, ki je med drugim zapisal: »[P]rvo in najbrž edino nagrado nedvomno zasluži opera *Gorenjski slavček*. Ima svežo melodijo in domiselnost, bogato harmonizacijo in spretno instrumentacijo.«¹⁰ Drugi član ocenjevalne komisije, skladatelj in dirigent Karel Bendl, je 24. januarja 1872 v svojem poročilu zapisal, da je opereta *Gorenjski slavček* tako upoštevač estetske kot glasbene kriterije upravičena do prve nagrade.¹¹ Svoje je dodal še glasbeni kritik in urednik Ljudevit Procházka, ki je bil mnenja, da

sodeč z umetniškega in glasbenega vidika ni pomislekov, da je Gorenjski slavček povsem uspela stvaritev, ki jo je napisalo rutimirano pero. Tudi z absolutnega stališča ji gre glede na njeno idejo in obliko, naravnost in prisrčnost, nedeljena pohvala. Preslavni deželni odbor bo vsekakor prisodil temu delu prvo nagrado, še toliko bolj,

5 *Laibacher Zeitung*, 29. april 1872.

6 Iz poročila izvemo, da je Foerster opereto napisal v letih 1870–71. Trstenjak, *Slovensko gledališče*, 58.

7 Na razpis pa je sicer poleg omenjenih dveh kompozicij prišlo še enajst gledaliških del. Med njimi najdemo žaloigre, drame pa tudi veseloigre.

8 Hribarjevo delo *Prepir o ženitvi* naj namreč ne bi odgovarjalo vsebini razpisa. Napisano naj bi bilo kot igra s petjem in ne kot opereta, poleg tega pa skladatelj ni predložil partiture, temveč zgolj klavirski izvleček.

9 Prepis originala ocenjevalne komisije se nahaja v zapuščini Franceta Mohoriča. Glasbena zbirka NUK, France Mohorič, *Kronika*.

10 Ibid.

11 Ibid.

*ker je skladatelj skrbno upošteval narodnostne posebnosti kot tudi praktično izpeljavo.*¹²

Na podlagi omenjenih priporočil je Kranjski deželni odbor 8. marca 1872 Foersterju in avtorici libreta dodelil prvo nagrado – skladatelju v vrednosti 250, libretistki pa 75 goldinarjev.¹³

Tako je eden izmed osrednjih slovenskih dnevnikov *Novice* 24. aprila 1872 kot prvi naznanil uprizoritev *Gorenjskega slavčka*:

*Že danes vidimo kako v soboto v gledališču vse vre, kar le more, ker se bode prvokrat predstavljala željno pričakovana narodna opereta Gorenjski slavček na korist siromakom na Dolenjskem in Notranjskem. Pričela se bode dobrodelna predstava s prologom, ki ga je zložila gospa Luiza Pesjakova in ga bode govorila gospodična Podkrajškova, končala pa s produkcijami našega Sokola.*¹⁴

Finančni izkupiček omenjene predstave je šel namreč v korist brezdomcev na Dolenjskem in Notranjskem.

O napovedani premieri pa so pisali tudi v tedaj osrednjem nemškem dnevniku *Laibacher Zeitung*, v katerem so premiero napovedali kar dvakrat, in sicer 25. in 27. aprila 1872. Ob tem so zapisali, da bo slovenski oder izvedel »narodno opereto *Gorenjski slavček*, čigar naslov se v nemščini glasi Oberkrai-ner Nachtigall«. ¹⁵ Nepodpisani poročevalec je zapisal še, da bo opereta na Kranjskem izvedena prvič. »Predstava se bo začela s prologom *Lujize Pesjak*, končala pa z nastopom slovenskega telovadnega društva *Sokol*«. ¹⁶ Vse to naj bi bil po mnenju poročevalca zadosten razlog, da si jo ljudje pridejo ogledat v čim večjem številu. V drugem poročilu je bilo v omenjenem časopisu objavljeno enako besedilo z dodatkom, da bo prolog *Luize Pesjak* govorila gdč. Podkrajšek ter da bo »pri izvedbi *Gorenjskega slavčka* sodeloval zbor *Dramatičnega društva in čitalnice*. Opereta pa bo za vse zunanje gledališke obiskovalce izvedena tudi naslednji dan po premieri, torej 28. aprila 1872«. ¹⁷

Prvič so opereto pod skladateljevim vodstvom izvedli 27. aprila 1872, ¹⁸ publika pa jo je z navdušenjem sprejela. Opereto je režijsko na oder postavil

12 Ibid.

13 Skladatelju spevoigre *Prepir o ženitvi* Antonu Hribarju je odbor namenil tolažilno nagrado v vrednosti 80 goldinarjev.

14 *Novice*, 24. april 1872.

15 *Laibacher Zeitung*, 25. april 1872.

16 Ibid.

17 *Laibacher Zeitung*, 27. april 1872.

18 *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967*, ur. Dušan Moravec (Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1967), 176.

tedanji tajnik Dramatičnega društva in eden prvih pomembnejših slovenskih gledališčnikov Josip Nolli, ki je sicer na premieri nastopil še v vlogi Chansonetta. Šlo je sploh za enega prvih Nollijevih solističnih nastopov. Slednji je v kasnejših letih kot baritonist užival evropski sloves in med letoma 1875 in 1890 gostoval na nekaterih pomembnejših evropskih opernih odrih. Poleg njega so v naslovnih vlogah nastopili še nekateri drugi manj znani slovenski solisti: Antonija Svetek (Minka), Ivan Meden (Franjo) in Cecilija Podkrajšek – Rossa (Majda).¹⁹

Premiera *Slavčka* je tudi v kritiških poročilih dosegla velik uspeh. Tako je politik in rodoljub Ivan Murnik v *Novicah* po uprizoritvi zapisal: »Opereta je bila – in to po pravici – navdušeno sprejeta.«²⁰ V nadaljevanju je poročal še o razprodani dvorani, pohvalil »preprostost« libreta in skladatelja, saj naj bi bilo to njegovo delo zares izvrstno. Tudi pri poustvarjalcih Murnik ni skoparil s pohvalami, četudi je ob tem izpostavil, da so bili le-ti mestoma netočni.²¹ Vsekakor pa kot tedanji predsednik Dramatičnega društva Murnik v svojih ocenah ni mogel biti povsem objektiven. Relevantnejša se zdijo zato nekatera druga poročila, med njimi kritika, objavljena v prvem slovenskem dnevniku *Slovenskem narodu*. V slednji nepodpisani kritik poroča o velikem navdušenju, ki ga je predstava zbudila med poslušalstvom.²² Kritik je sprva pohvalil obisk predstave, saj je bila le-ta razprodana. Tudi

*z muzikalne strani je bila opereta dovršena. V njej se kaže težka instrumentacija, kar nas opozarja na to, da je bil Anton Foerster zelo izurjen skladatelj. Sama glasbe je bila zahtevno napisana tako za instrumentaliste kot tudi za soliste in zbor.*²³

Posebej zanimiv je del o »težki instrumentaciji«, ki bolj kot na realno stanje kaže na redkost in preprostost nekaterih drugih tedanjih instrumentalnih kompozicij na Slovenskem. V slovenski glasbeni kulturi so v drugi polovici 19. stoletja namreč še vedno prevladovale predvsem vokalne zasedbe, tako so tudi ustvarjalci posledično pisali predvsem vokalne kompozicije. Kritik *Slovenskega naroda* zanimivo pohvali tudi libreto, saj le-ta »temelji na preprosti, ljudski zgodbi«.²⁴ V članku izpostavi še ponovitevno predstavo, ki je bila na sporedu naslednji dan, čeprav naj bi si jo ogledalo precej manj ljudi kot

19 Ibid. Prva je bila po poklicu šivilja, zadnje dva pa sta imela v različnih glasbeno-scenskih vlogah nekaj več poustvarjalne kilometrine.

20 *Novice*, 1. maj 1872.

21 Ibid.

22 *Slovenski narod*, 30. april 1872.

23 Ibid.

24 Ibid.

prejšnji dan. Zapiše, da naj bi temu botrovalo lepo vreme. Posledično je v časopisu *Laibacher Zeitung* mogoče zaslediti poročilo, da se Slovenci ne zanimajo za svoje gledališče ter da *Slavčku* primanjkuje kakovosten libreto, pohvale pa je bila deležna predvsem glasbena plat operete.²⁵

Vsekakor je bilo omenjeno delo v prvi vrsti posrečen in nikakor ne prezahteven izraz Foersterjeve začetne kreativnosti, ki je kot eno izmed redkih operetnih del na Slovenskem tlakovalo pot nadaljnji slovenski glasbeno-scenski produkciji. Kljub začetnemu uspehu pa se opereta ni ohranila na repertoarju Dramatičnega društva. Tako je bila po letu 1872 več kot dve desetletji skorajda povsem pozabljena. Vzrok za tovrsten odnos oziroma, bolje rečeno, neodnos gre v prvi vrsti pripisati nekontinuiranemu delovanju Dramatičnega društva. S tem v zvezi ni zanemarljiva niti finančna kriza, ki je leta 1873 zajela celotno avstro-ogrsko monarhijo in prizadela predvsem manjša gledališča avstrijskih provinc, torej tudi Ljubljano. Dramatično društvo je tako svoje delovanje ponovno intenziviralo šele po letu 1886, ko je kapelnik postal Fran Gerbič. Šele tedaj lahko namreč sporede Dramatičnega društva v osnovi primerjamo s sporede nemškega Deželnega gledališča, ki je na Slovenskem neprekinjeno delovalo vse do začetka prve svetovne vojne.

Opera Gorenjski slavček

Tako je postala uprizoritev *Gorenjskega slavčka* zopet aktualna šele v začetku 90. let. Ker se je že ob praižvedbi pokazalo, da njegova glasbena zasnova presega okvire operete in je njegova šibka stran predvsem naivnost libreta, se je skladatelj leta 1892 s Smetanovim praškim libretistom Emanuelom Zünglom dogovoril za predelavo libreta, sam pa dokončeval še nekaj glasbenih točk. Posebej Zünglova socialna drža, povezana s patriotizmom v besedilih za Smetano, je torej v Foersterju zbudila željo, da ga pridobi za predelavo libreta. Ob tem je skladatelj večino govornega besedila uglasil v recitative, kljub temu pa je približno tretjina libreta še vedno ostala v prozi. Pri uglasbitvi le tega mu je nato pomagal slovenski pesnik Engelbert Gangl.

Večje možnosti za uprizarjanje slovenskih glasbeno-scenskih del so se pojavile šele leta 1892 z odprtjem novega, slovenskega Deželnega gledališča. Le-to je s praižvedbami slovenskih del, denimo opere *Teharski plemiči* Benjamina Ipavca (10. decembra 1892),²⁶ posebej spodbujalo domačo glasbeno-scensko ustvarjalnost. Tako ni bilo potrebno dolgo čakati, da je svojo krstno

25 Zlasti »medsebojno prepletanje slovanskih in italijanskih motivov«. *Laibacher Zeitung*, 29. april 1872.

26 Igor Grdina, *Ipavci: zgodovina slovenske meščanske dinastije* (Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2001).

uprizoritev doživela tudi predelava *Gorenjskega slavčka*. 30. oktobra 1896 je *Slavček* v novi preobleki v okviru velike besede ponovno »zaživel« na odru. Praizvedbi opere je dirigiral odličen češki dirigent Hilarion (Hilarij) Benišek,²⁷ režijo pa je prevzel Josip Nolli, ki je na oder postavil že praizvedbo opere.

Sprva je bila opera uprizorjena kot dvodejanka, že za naslednjo predstavo 3. novembra 1896 pa je Foerster skladno z nekaterimi kritiškimi napotki prvo dejanje razdelil na dva dela, drugo dejanje pa nekoliko skrajšal. Tako je *Gorenjskega slavčka* predelal v tridejanko. Občinstvo je bilo nad operno predelavo, ki je poslej vključevala tudi nekatere tradicionalne slovenske ljudske napeve, navdušeno. Uprava gledališča je opero hotela popularizirati še s posebno predstavo po nižjih cenah. Omenjeni poizkus se je posrečil in gledališče je bilo tudi tretjič, 7. novembra 1896, skoraj popolnoma razprodano. Četrta in obenem zadnja predstava v prvi sezoni uprizoritve opere je bila na sporedu 13. decembra 1896.

Nepodpisani kritik v *Slovenskem narodu* 12. novembra 1896 zapiše:

*Več narodnih noš iz Radovljice, Bleda, Brezovice in drugih gorenjskih krajev se je obrnilo na Dramatično društvo z željo, naj privedi v začetku pribodnjega meseca predstavo Foersterjeve izvirne opere Gorenjski slavček s posebnim ozirom na goste iz Gorenjskega, ki nameravajo priti na to predstavo v večjem številu v Ljubljano.*²⁸

Tako je s posebnim »gorenjskim vlakom« prispelo v Ljubljano nad 150 gostov iz Kranjske Gore, Dovjega in Mojstrane, Zabreznice, Jesenic, Radovljice, Bleda, Podnarta, Kranja, Kroke, Kamne Gorice, Kamnika itd. Med njimi so bili tako izobraženci kot kmetje, nekateri celo v narodnih nošah. Gledališče je bilo spet popolnoma razprodano in navdušenje publike je bilo veliko.²⁹ Tudi do slovenske glasbeno-scenske ustvarjalnosti vselej izjemno kritični *Lai-bacher Zeitung* je *Slavčka* po prvi predelavi v opero lepo sprejel. Tako je pesnik in prevajalec Anton Funtek v omenjenem časopisu 3. novembra 1896 zapisal:

*Gorenjski slavček je bil v petek v svoji novi obliki kot komična opera prvič izveden in kakor je bilo pričakovati, sprejet z navdušenjem. Občinstvo je izreklo svoje besede in kritika ne more pri tem ničesar spremeniti. Uspeh je tu in uspeh tudi ne bo izostal pri reprizah. Foersterjevo delo je muzikalna umetnina in lahko smo ponosni na to novo slovensko opero.*³⁰

27 Jernej Weiss, »Češki dirigenti v Slovenskem Deželnem gledališču na prelomu iz 19. stoletja v 20. stoletje«, v *Glasba in (za) oder*, ur. Primož Kuret (Ljubljana: Festival, 2014).

28 *Slovenski narod*, 12. november 1896.

29 Ibid.

30 *Lai-bacher Zeitung*, 3. november 1896.

V omenjeni kritiki pa je Funtek omenil tudi nekatere pomanjkljivosti, kot na primer to, da se komična opera *Gorenjski slavček* konča z liričnim zborom Ave Marija, kar naj ne bi bilo primerno za tovrsten lahkotnejši žanr.³¹ Podobno so se o novi slovenski operi razpisali tudi v drugem slovenskem časopisu in revijalnem tisku. Tako je *Ljubljanski zvon* v decembrski številki leta 1896 objavil kritiko sicer izredno pronicljivega češkega kritika, pianista in skladatelja Karla Hoffmeistera:

Skladatelj Gorenjskega slavčka si je gotovo sam v svesti, da ni napisal nove Čarobne piščali ali Figarove svatbe. Vendar je spisal kaj dobro opero ... Če je najti v operi kaj pomanjkljivosti, je to morda skromno dejanje: nedolžna, malo dramatična idila, kateri je poizkusila dodati roka gledališkega rutinira Züngla eno, cesar ji je ravno nedostajalo na oder – namreč gibčnih in za skladbo uporabnih primerov. Če je pa pogodil skladatelj kompozicijo tako, da celi večer niti ni občutiti tega nedostataka, je gotovo vreden tega največjega priznanja ... Orjaških piramid je v zgodovini mlade umetnosti mladim narodov običajno le malo. Postavil pa je Foerster v zgodovino slovenske glasbe čast vreden obelisk, ki ga ne zaspe tako kmalu pesek časa.³²

Zdi se, da omenjena Hoffmeisterova ocena odraža dokaj realen pogled na Foersterjevo predelavo *Gorenjskega slavčka*. Vsem uprizoritvam *Slavčka* v letu 1896 je dirigiral Hilarion Benišek, mladi Čeh, ki je leto dni pred tem prišel v ljubljansko gledališče in ga v naslednjih letih tudi uspešno vodil.

Prva slovenska nacionalna opera?

V dnevnem časopisu so se posebej po uspešni premieri pojavile nekatere primerjave Foersterjeve opere s Smetanovo *Prodana nevesta*. Le ta je bila na Slovenskem vse od svetovne premiere 30. maja 1866 v praškem začasnem gledališču dokaj dobro poznana. Manj kot dve leti po premieri je bil namreč 3. maja 1868 v okviru bésede ljubljanske čitalnice v ljubljanskem Deželnem gledališču izveden zbor vaščanov iz začetka prvega dejanja Smetanove *Prodane neveste*.³³ Kot je med prvimi zapisal Primož Kuret, je zboru ljubljanske čitalnice, ki je tedaj štel »50 pevcev in 20 pevk«,³⁴ ter vojaški kapeli pehotnega polka grofa Huyna dirigiral prav Anton Foerster.³⁵ *Novice* poročajo, da je omenjena točka

31 Ibid.

32 *Ljubljanski zvon*, 2. december 1896.

33 *Novice*, 4. maj 1868.

34 Ibid.

35 Primož Kuret, *Ljubljanska filharmonična družba: 1794–1919: kronika ljubljanskega glasbenega življenja v stoletju meščanov in revolucij* (Ljubljana: Nova revija, 2005), 166.

pri poslušalcih naletela na lep odziv.³⁶ Glede na to, da je na omenjenem koncertu nastopil tudi Fran Gerbič, ni težko ugotoviti, kako je Foerster prišel do partiture Smetanove druge opere.³⁷ Gerbič se je namreč za časa študija v Pragi med prvimi na Slovenskem seznanil s *Prodano nevesto*.³⁸ Čeprav je bil torej Foerster za časa njenega nastanka že v Senju in je bila opera v celoti na Slovenskem uprizorjena šele leta 1894,³⁹ jo je že pred nastankom operete, zdi se, dobro poznal. S tem so določena nekatera ugibanja,⁴⁰ kdaj naj bi Foerster spoznal opero *Prodana nevesta*. O njej so nenazadnje že v drugi polovici 60. let pisali tudi številni češki časopisi, ki jih je redno naročala Narodna čitalnica v Ljubljani. Tako so lahko člani čitalnice iz različnih poročil v češkem časopisju sledili tudi delovanju Bedřicha Smetane. Zdi se, da je bila ob nastanku libreta *Gorenjskega slavčka* z omenjeno češko nacionalno opero seznanjena tudi Lujiča Pesjakova, saj so vzporednice v osebah (predvsem ljubzenski trikotnik Janko – Marinka – Kecal oziroma Franjo – Minka – Chansonette) ter prevladujoči socialni tematiki med operama nesporne. Smetanova opera je imela sicer podobno usodo nastajanja kot pozneje Foersterjeva, saj je imela *Prodana nevesta* ob prvi uprizoritvi leta 1866 le dve dejanji z uverturo in 20 glasbenimi točkami ter govornjeni dialog. Šele štiri leta pozneje jo je skladatelj dopolnil z nekaj točkami in pétimi recitativi ter jo razširil na tri dejanja.

Vendar gre bolj ali manj za površne primerjave, ki bolj kot Foersterjava ustvarjalna prizadevanja izkazujejo težnje poročevalcev in opernega vodstva, ki so hoteli Foersterjevo opero po vzoru Smetanove *Prodane neveste* razglasiti za nacionalno. V glasbenem pogledu so namreč med omenjenima operama opazne tudi velike razlike. Tako je Foerster v svoji operi povsem odkrito citiral nekatere slovenske ljudske oziroma ponarodele napeve, Smetana pa je ljudsko motiviko uporabil zgolj občasno. Obenem se postavlja vprašanje nacionalne avtentičnosti Foersterjeve opere, kar s samim posegom v folklorno tradicijo, kot je spoznal že Smetana, ni dosegljivo, kajti ljudske pesmi, ki so se ohranile v enem jeziku, ne vsebujejo le nacionalnih, ampak tudi lokalne, regionalne in internacionalne posebnosti.

36 *Novice*, 4. maj 1868.

37 Note za slednjo so sicer doživele velike naklade, Slovenci pa so se bolj ali manj morali zadovoljiti z nemškimi izdajami, v katere so vpisovali slovenski prevod.

38 Jeseni leta 1864 je namreč odšel študirat v Prago in tam spoznal tudi Bedřicha Smetano ter dve leti kasneje tudi njegovo opero *Prodana nevesta*.

39 Predstavi je dirigiral Fran Gerbič, režiser slednje pa je bil dobro znani režiser *Gorenjskega slavčka* Josip Noll. Moravec, ur., *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967*, 181.

40 Kristijan Ukmar, »Zgodba Gorenjskega slavčka«, v *Gledališki list SNG Opere in baleta Ljubljana* (Ljubljana: SNG Ljubljana, 2013), 15.

Tudi upoštevajoč libreto se zdi, da je med omenjenima operama vsebinsko mogoče opaziti nekatere pomembnejše razlike.⁴¹ Pri *Gorenjskem slavčku* je namreč za razliko od Smetanove opere težišče dogajanja na razpetosti med domovino in tujino. Glede na takratni val izseljevanja iz socialne potrebe in žgočih problemov iskanja identitete se Foersterjevo delo tako zdi bolj realistično. Socialna resničnost blodenj v tujini in hrepenenje po vrnitvi sta bili namreč v tem času vedno bolj aktualni.⁴² Trikotnik dom – revščina v tujini – vrnitev pa je nekakšen arhetip, ki ga v Smetanovi operi ni zaznati. Skozi izbiro libreta se, kot ugotavlja Vladimir Karbusicky, kaže tudi socialna komponenta porekla enega in drugega skladatelja: Smetane, ki izvira iz premožnega okolja, in ukoreninjenost »folklornih« prvin v učiteljski in kantorski Foersterjevi družini, ki je bila z ljudskim življenjem od 18. stoletja dalje neposredno povezana.⁴³

Upoštevajoč omenjeno ozadje bi se težko strinjali z mnenjem raziskovalca antropologije opere Vlada Kotnika, ki v svoji sociološko zaznamovani raziskavi zapiše, da naj bi nekateri slovenski glasbeni ustvarjalci s svojimi glasbeno-scenskimi deli pripravili pot slovenski operi, ki naj bi s Foersterjevim *Gorenjskim slavčkom* »končno kulminirala v podobi prve razpoznavne slovenske nacionalne opere«.⁴⁴ Upoštevajoč imanentno glasbene danosti, se zdi namreč Foersterjevo delo prej nekakšen prisrčen in ne prezahteven izraz do-

41 Glavno prizorišče Smetanove komične opere je bila tipična češka vas in njeni prebivalci, preprosti kmetje. Lepa Marinka, hči premožnega gruntarja, godna za možitev, si je že izbrala ženina Janka, ki pa je bil reven kot cerkvena miš. Oče jo zato obljubi sinu bogatega sovaščana. A Janko ni bil od muh. S posebno zvijačo mu uspe »premešetariti« ženitnega posrednika, mešetarja Kecal, in tako izbranka na koncu pristane v njegovem zakonu.

Šaljivi prizori ter v češkem narodnem tonu napisana glasba so storili svoje in opera se je neverjetno priljubila češkemu občinstvu, priljubljena pa je postala tudi v drugih deželah.

Libreto *Gorenjskega slavčka* pa pripoveduje o Franju, ki se vrne v domači kraj, kjer ga željno pričakuje prijatelj Lovro, nanj pa čaka tudi njegovo dekle Minka. V idiličnem gorenjskem kraju se ob tem času ustavi zabavljaški Chansonette, ki Minko sliši peti in se v trenutku odloči deklico odpeljati v svet, da bi si izšolala glas in si s petjem služila kruh. Vse to se zgodi v času, ko Minkino družino upniki podijo iz hiše. Čeprav Chansonette ponuja denar, vaščani sklenejo, da bodo tujcu preprečili njegove načrte. Minka tako na koncu vendarle ostane pri svojem Franju na Gorenjskem, Chansonette in njegova žena pa se vrmeta v svojo domovino.

42 Posebej za številne češke glasbenike in druge migrante. Val izseljevanja revnega prebivalstva, ki je zlasti v drugi polovici 19. stoletja zajel češke dežele, ja za Čeha pomenil pravo demografsko katastrofo. Podobno neugodne pa so bile tudi posledice takratnega izseljevanja Slovencev v Ameriko.

43 Vladimir Karbusicky, »Gorenjski slavček – Prepada med domovino in tujino«, v *Foersterjev zbornik*, ur. Edo Škulj (Ljubljana: Družina, 1998), 102.

44 Vlado Kotnik, *Antropologija opere: Pomen idej o operi za razumevanje opernega fenomena in imaginarija* (Koper: Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče, Zgodovinsko središče za južno Primorsko, 2005), 72.

mačijskosti kot pa nacionalna opera v pravem pomenu besede, četudi je Foerster že leta 1876, ko je, zdi se, prvič predelal svojo partituro, začel s postopnim preoblikovanjem *Slavčka* v opero.⁴⁵ Tako Jože Sivec upravičeno zapiše:

*Nedvomno je življenjska sila Gorenjskega slavčka v njegovi preprosti prisrčnosti, naivni sproščenosti ter v povezanosti z domačo zemljo, njenim ljudstvom in njegovimi običaji. Košček idiličnega slovenskega življenja z Gorenjske, ki je dobil okvir v preprosti obliki te opere, sicer ne predstavlja sinteze naše bitnosti v povsem izčiščenem in umetniško dognanem izrazu, je pa vendar prikazan tako prikupno, da je njegova vedrina in osvežujoča lahkotnost vedno znova osvajala našega človeka.*⁴⁶

Foerster je v operi odlično podal raznovrstne karakterizacije značajev posameznih oseb. Kljub temu pa mu mestoma naivni libreto ni omogočal večjega dramaturškega razpona.⁴⁷ Slednji je bil že ob prvih izvedbah tako operete kot opere največji predmet spotik. Iz pomanjkljivosti libreta izvirajo tudi številne kasnejše korekture besedila ter menjave in dodajanje prizorov. Posamezne točke opere se zdijo tako skoraj preveč zaokrožene enote, zaradi česar je ponekod opazna izguba karakterja, opera kot celota pa posledično izgublja svojo organskost. Tako so slednje večinoma zasnovane kot uglasbitve zborovskega stavka, saj pevske nastope orkester v glavnem zgolj spremlja in se le redko poslužuje tonskega slikanja, kar je denimo ena izmed glavnih značilnosti Smetanove *Prodane neveste*.

Tudi v kasnejših opernih predelavah se torej poznajo korenine operete, saj karakterističnih opernih značilnosti delo ne vsebuje. Solistični napevi tako v posameznih točkah prehajajo drug v drugega. Kljub vsemu pa je Foerster v tedanjih ustvarjalnih razmerah na Slovenskem z *Gorenjskim slavčkom* prikazal zavidljivo kompozicijsko-tehnično raven.⁴⁸ Vzrok, da je opera v 90-ih letih doživela velik uspeh, tako poleg operne predelave tiči predvsem v spremenjenih družbeno-političnih razmerah, ki so bile v omenjenem obdobju bistveno bolj naklonjene izkazovanju domovinskih teženj. Opero *Gorenjski slavček* je tako po premieri skladatelj za dobo petih let prepustil v uporabo Dramatičnemu društvu, kar je tako omenjeni instituciji kot skladatelju do-

45 Nepopolna partitura, ki je datirana s 1. januarjem 1876, je med Foersterjevo zapuščino ohranjena v Glasbeni zbirki NUK; vendar je v celoti ohranjenih zgolj 90 strani partiture.

46 Jože Sivec, »Foersterjev Gorenjski slavček«, v *Gledališki list SNG Opere in baleta Ljubljana* (Ljubljana: SNG Ljubljana, 1972).

47 Slednji je bil že ob prvih izvedbah tako operete kot opere največji predmet spotik. Iz pomanjkljivosti libreta izvirajo tudi številne korekture besedila, menjave in dodajanje prizorov.

48 Borut Smrekar, »Foersterjevi operi«, v *Foersterjev zbornik*, ur. Edo Škulj (Ljubljana: Družina, 1998), 97.

dobra pomagalo pri izboljšanju finančnega položaja.⁴⁹ Kmalu pa so se prav zaradi politično-družbene vloge omenjene opere sprva v nemškem, kasneje pa tudi v delu slovenskega dnevnega časopisja okrepile kritike o neustreznosti in pomanjkljivosti libreta.⁵⁰ Prav tovrstni kriticizem, ki mu je za izgovor večinoma služil operni libreto, pa je zavrl prizadevanja za ponovno uprizoritev opere v prvem desetletju 20. stoletja.⁵¹

Številne predelave Gorenjskega slavčka

Kljub velikemu uspehu v letu 1896 opera ni bila ponovno uprizorjena vse do leta 1922. Niti štiri uprizoritve *Gorenjskega slavčka* v Brnu leta 1910⁵² niso obudile večjega zanimanja za njegovo ponovno postavitve na oder. Zanimivo je, da naj bi se Foerster ob kasnejših uprizoritvah opere s češkim libretistom Jindřichom Böhmom dogovarjal o reviziji libreta, ki pa ni bila realizirana. Leta 1902 je Foerster *Gorenjskega slavčka* ponudil tudi gledališčema v Nürnbergu in Berlinu, vendar opera tamkaj ni doživela uprizoritev.⁵³

Na pobudo Mateja Hubada so leta 1922 začeli s ponovnimi prizadevanji za uprizoritev *Gorenjskega slavčka*.⁵⁴ K temu naj bi ga spodbudila skladateljeva 85-letnica, ki se je ujemala s 50-letnico ljubljanske Glasbene matice. Dirigent Karel Jeraj in režiser Osip Šest sta si bila edina v oceni, da ima opera v dotedanji obliki še vedno nekaj šibkih točk, zato sta jo glasbeno in vsebinsko predelala.⁵⁵ Avtorja sta v svoji predelavi skušala čimbolj slediti Foersterjevemu izvirniku. Tako sta obdržala razdelitev opere na tri dejanja, vendar sta posameznim prizorom dodala nekaj novega besedila, črtala manj uspešna mesta v partituri in priredila njihovo zaporedje. Izvirno Minkino arijo, s katero ta očara Chansonetta, sta zamenjala s slovensko ljudsko *Goreči ogenj brez plamena*; ob koncu drugega dejanja sta ansambelskemu prizoru dodala še eno

49 Pogodba je ohranjena v zapuščini Frana Mohoriča. Mohorič, *Kronika*.

50 Kritike so se posebej okrepile po t. i. »ločitvi duhov«. Posebej v začetku 20. stoletja se namreč tudi v slovenskih deželah pojavijo nekatere radikalnejše ideje, ki nasprotujejo »vdoru« nemške, pa tudi češke kulture na Slovensko. Pri tem ne gre toliko za nasprotovanje Čehom kot takrat na Češkem prevladujoči liberalnejši mladočeški politični opciji, ki predvsem s strani slovenskih konservativnejših krogov ni bila sprejeta z naklonjenostjo.

51 Janko Traven, »Vprašanje izvirnega slovenskega opernega besedila«, v *Gledališki list SNG Opere in baleta Ljubljana* (Ljubljana: SNG Ljubljana, 1953), 6.

52 1., 2., 7. in 12. 1. 1910.

53 Iz zapuščine Frana Mohoriča. Mohorič, *Kronika*.

54 Slednji je leta 1922 postal upravnik Narodnega gledališča v Ljubljani. Direktor Opere pa je bil tedaj Friderik Rukavina.

55 Glede na prej omenjeno počastitev skladateljve 85-letnice se zdi, da je avtor soglašal s tovrstno predelavo.

ljudsko, *Vsi so prihajali*, kot sklepni duet Minke in Franja; prekrasni mešani zbor *Ave Marija*, ki je bil prej na mestu opernega zaključka, pa sta prestavila na začetek tretjega dejanja. Na nekaterih mestih pa je Jeraj popravil tudi instrumentacijo, najbolj opazen je denimo dodatek harfe v orkestru. Opera se je odslej zaključevala z venčkom slovenskih narodnih pesmi, kar je vsekakor ustrežnejši in učinkovitejši zaključek za sicer komično opero. *Slavčka* so z velikim uspehom uprizorili 30. novembra 1922. V tej verziji, ki se je bolj ali manj ohranila vse do danes, je opera že tedaj dosegla več kot 40 izvedb.

Kritika je tako navdušeno pozdravila zadnjo predelavo *Gorenjskega slavčka*. France Kimovec v *Slovincu* zapiše: »[S]ijajno vstajenje, ko je kot pre-rojen ptič Feniks planil na dan. Takega uspeha menda še ni doživela nobena opera v našem gledališču...«⁵⁶ Tako so se ponovno pojavili komentarji, da naj bi Foersterja pri komponiranju vodila želja ustvariti prvo slovensko nacionalno opero.⁵⁷ Vendar se zdi, da je skladatelj bolj kot to želel predvsem napisati preprostemu občinstvu všečno in vsakomur razumljivo glasbeno-scensko delo, ki bi v prvi vrsti odgovarjalo na takrat aktualne družbene probleme. Z uporabo preproste podeželske tematike libreta Lujize Pesjakove in Emanuela Züngla, ki slika neizmerne lepote gorenjske pokrajine ter neskončno trmo, a poštenost tamkajšnjih žena in mož, začinjeno z ljubezensko-domoljubnim zapletom med Minko, Franjem in francoskim Chansonettom, je uspel skladatelj to operno tridejanko predvsem približati preprostemu kmečkemu človeku. Le-tega je posebej z uporabo nekaterih narodnih napevov uspel navdati z upanjem ob skrbeh, ki so se mu porajale ob vedno večjem izseljenskem valu zaradi vse bolj pereče socialne problematike, posledično pa je v njem vzbudil tudi zavest za podporo nacionalnim idejam. Mešanica ljubezenske in domovinske tematike, ki je bila od nekdaj formula za uspeh, je tako v gledališče ponovno uspela privabiti kar najširše ljudske množice. Tako je ostala opera z vsem dobro znanimi napevi, kot so *Že priletela ptičica*, *Sijaj, sijaj sončece*, *Al me, al me boš kej rada imela* itd., vselej aktualna, kar nenazadnje izkazujejo tudi njene kasnejše predelave.

Med njimi je tudi nadvse obsežna, a ne preveč uspela predelava dirigenta Mirka Poliča in dramaturga Josipa Vidmarja za uprizoritev 20. novembra 1937. Slednja sta pripravila precej spremenjeno različico opere, ki tako po vsebini kot glasbeni podobi močno odstopa od izvirnika. Dogajanje sta premaknila v čas Napoleonovih osvajanj: grajski oskrbnik Štrukelj zalezuje Minko, a na njeno petje postane pozoren tudi francoski sto-

56 *Slovenec*, 1922, št. 266, 6.

57 *Dom in svet*, 1922, št. 2, 570.

tnik Champigny; Janko, Minkin dragi, je vojak v avstrijski vojski in tako Champigny vabi Minko v širni svet, a ona se na koncu le odloči za svojega Janka; veselje pa povzroči tudi novica, da je Napoleon razglasil ustanovitev Ilirskih provinc. V predelavi omenjenega libreta je torej mogoče zaslediti tudi izrazito domoljubno noto, ki odslikava spremenjene družbeno-politične razmere po koncu prve svetovne vojne. Glasbeni material je sicer ostal Foersterjev, izdelava, izpeljava ter instrumentacija pa so bile Poličeve. Tako je opera dobila povsem novo barvo in prav tako novo tehnično izdelavo.⁵⁸ Vendar Poličeva predelava še zdaleč ni doživela takšnega uspeha kot Jerajeva pred petnajstimi leti. Kritiki so najbolj negativno ocenili to, da se Polič tako v glasbenem kot v vsebinskem smislu ni držal Foersterjevega izvirnika in da je s tem deloma zabrisal operni značaj.⁵⁹ Tako se Poličeva varianta ni prijela in je tudi večina nadaljnjih uprizoritev temeljila na verziji iz leta 1922,⁶⁰ ki ji je dirigent Rado Simoniti ob izvedbi 27. maja 1953 v svoji instrumentaciji dodal še narodni *Potrkan ples*.⁶¹

Sicer pa velja, da so *Slavčku* domala vsi dirigenti in režiserji vsake nove uprizoritve kaj dodajali, črtali ali spreminjali. Zatorej so, ker je izvirna partitura dolgo časa veljala za izgubljeno, dirigenti tako v Ljubljani kot v Mariboru predstave vselej dirigirali iz predelanega, prečrtanega, dodanega in zlepljenega (na koncu tudi že povsem razpadajočega) klavirskega izvlečka na podlagi tiskane izdaje ljubljanske Glasbene matice iz leta 1901.⁶² Šele ko sta dirigent Lovrenc Arnič in režiser Henrik Neubauer pripravljala uprizoritev opere 4. oktobra 1984, se je malo pred premiero v enem izmed arhivskih depojev v zavodu našla fotokopija rokopisa originalne operne partiture. V njej je kopiran tudi žig z besedilom *Ljudska republika Slovenija, Slovensko narodno gledališče v Ljubljani* ter z republiškim grbom. Kopija je torej nastala kakšnih dvajset let

58 Henrik Neubauer, »Vodnik po operah slovenskih skladateljev«, in Matija Bravničar, »Anton Foerster: Gorenjski slavček«, v *Gledališki list SNG Opere in baleta Ljubljana* (Ljubljana: SNG Ljubljana, 2000).

59 *Slovenec*, 1937, št. 2, 13; Glej tudi: *Slovenski narod*, 1937, št. 267, 8 idr.

60 Jerajevi priredbi *Slavčka* je bilo tako mogoče prisluhniti še v sezonah 1939/40, 1943/44 in 1952/53, Poličevi pa zgolj v sezoni 1937/38.

61 Le-ta, kot zapiše Borut Smrekar, ostaja vprašljiv tako v dramaturškem kot tudi v glasbenem pogledu. Smrekar, »Foersterjevi operi«, 96.

62 Leta 1901 je Glasbena matica v Ljubljani izdala klavirski izvleček opere s slovenskim in nemškim besedilom in ga kot darilo posredovala svojim članom. Za tisk je poskrbela dunajska založba Josip Eberle & Co.

po drugi svetovni vojni,⁶³ kar pomeni, da je bila takrat na voljo tudi izvirna partitura.⁶⁴

Omenjena fotokopija je vendarle pomenila določen napredek, četudi po dramaturgiji ne ustreza izvirniku, temveč še najbolj verziji iz leta 1922, kar pomeni, da je tudi v njej marsikaj skrajšano in izpuščeno. Leta 1984 namreč zaradi časovne stiske ni bilo mogoče izpisati novega orkestrskega gradiva, zato so (spet z lepljenjem, popravljanjem, prestavljanjem, dopisovanjem) stari material prilagodili izvirni instrumentaciji. Neubauer in Arnič sta se v vsebinskem smislu skušala približati izvirnemu klavirskemu izvlečku, vendar to zaradi skrajšane fotokopije partiture ni bilo povsod mogoče. Od pozneje dodanih točk sta izločila *Potrkan ples*, obdržala sta *Goreči ogenj* in *Vsi so prihajali*, opero pa namesto z *Ave Marijo* sklenila s ponovitvijo uvodne zborovske pesmi *Gorenjci*. Pavel Oblák pa je ob tem popravil nekatere najbolj zastarele dele besedila.⁶⁵

Situacija je klicala po novem glasbenem gradivu. Ko se je torej odločil za novo uprizoritev, ki je bila 12. decembra 1996, je takratni ravnatelj SNG Opere in baleta Darijan Božič uresničil zamisel o prenovi materiala. Za notografijo in izdajo v lastni založbi *Vivo* je poskrbel češki režiser František Preisler. Vsebinsko je delo uredil Božič; odločil se je za Simonitijevo verzijo iz leta 1953, ki je bila po njegovem mnenju najuspešnejša. Preisler pa je za računalniško obdelavo glasbenega gradiva uporabil več klavirskih izvlečkov, nekaj orkestrskih materialov in seveda fotokopijo izvirne partiture.⁶⁶

Zadnja premiera *Gorenjskega slavčka* je bila na sporedu 13. marca 2013. Dirigent Igor Švara in režiser Vito Taufer sta si prizadevala, da bi kar najbolj sledila Foersterjevemu izvirniku. Gre torej za »Švara-Tauferjevo« različico, v kateri sta omenjena iskala dramaturško nit v smislu avtohtone vsebine in *Slavčka* očistila nekaterih dodatnih »nefoersterjevih« točk. Pomembna novost omenjene uprizoritve je, da je Taufer kot prvi reinterpreterjal *Slavčka* s sodobnim režijskim pristopom. Kljub temu se zdi njegova disneyjevsko navdahnjena inscenacija dekonstrukcija le na prvi pogled. Z njo *Gorenjski slavček* namreč ni več zgolj domoljubno sentimentalna podoba slovenstva, temveč

63 Po vsej verjetnosti leta 1967, ob stoletnici Dramatičnega društva v Ljubljani. Glej fotokopijo rokopisa izvirne partiture v arhivu SNG Opere in baleta Ljubljana.

64 Skladateljevo partituro iz leta 1896 danes hranijo v arhivu Društva slovenskih skladateljev.

65 Henrik Neubauer, »Ob novi premieri Gorenjskega slavčka« in Lovrenc Arnič, »Gorenjski slavček in nova redakcija«, v *Gledališki list SNG Opere in baleta Ljubljana* (Ljubljana: SNG Ljubljana, 1984).

66 Darijan Božič, »Moja tri srečanja z Gorenjskim slavčkom«, in František Preisler, »Končno oder!«, v *Gledališki list SNG Opere in baleta Ljubljana* (Ljubljana: SNG Ljubljana, 1996).

v Tauferjevi režijski postavitvi meri na temnejšo, nestrpno (Minka kot žrtev moškega šovinizma in družbe) in samozadostno stran narodne idilike. Delo torej še vedno poraja aktualna vprašanja in kljub neobstoju celovite, muzikološko komentirane edicije, ki bi se za natančnejši vpogled v stvarino zdela nujno potrebna, odpira možnosti za nadaljnjo izvirno poustvarjalnost. Gre nazadnje za daleč najbolj priljubljeno slovensko glasbeno-scensko delo, ki je zgolj v ljubljanskem gledališču doslej doživelo več kot 100 uprizoritev, drugo po vrsti, Parmova *Ksenja*, pa le nekaj manj kot 30.⁶⁷

Veliko manj uspešna je bila v tem pogledu druga Foersterjeva opera z naslovom *Dom in rod*. Kljub temu da je leta 1909 skladatelj odšel v pokoj, namreč ni prenehal s svojim ustvarjalnim delom. Še vedno je komponiral in z zanimanjem spremljal glasbeno življenje na Slovenskem. Med vojno se je leta 1917 preselil v Novo mesto k sinu Vladimirju, kjer se je v glavnem posvetil zbiranju in urejanju svojih del. Tam je leta 1923 dokončal tudi svojo drugo, do danes še neizvedeno opero *Dom in rod*.⁶⁸ Skladatelj je opero sicer poslal Narodnemu gledališču v Ljubljani, tako da je bila uvrščena na repertoar v sezoni 1923/24.⁶⁹ Vendar do izvedbe ni prišlo – uprava je delo vrnila skladatelju brez utemeljenega razloga, češ da opere ne more uprizoriti. Verjetno je bila največja hiba omenjenega dela prav kvalitativno šibak libreto, ki je, kot zapiše Borut Smrekar, nekakšna »lepljenka pesmi in monologov«.⁷⁰ Tako deluje izrazito naivno, kar je glede na kraj, okolje in družbene sloje, znotraj katerih se zgodba odvija, precej moteče.

* * *

Predvsem konec 19. stoletja vse bolj izrazita slovenska nacionalna zavest je torej videla svojo veliko priložnost v gledališču in operi, ki sta postala središče nacionalnega gibanja, s katerim se je identificiralo mlado meščanstvo. Odrsko glasbeno reprodukcijo je začela obnavljati že ljubljanska čitalnica z glasbenimi točkami v dramskih predstavah, njeno delo pa je nato nadaljevalo Dramatično društvo ter od leta 1892 še nova, prva slovenska operna hiša. Foersterjev *Gorenjski slavček* je kmalu postal najbolj priljubljeno in največkrat

67 Moravec, ur., *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967*.

68 Foersterjev glasbenogledališki opus naj bi poleg omenjenih del predstavljali še mladinski spevoigri *Lejla* in spevoigra *Materin blagoslov*. Slednjo je uprizorilo Dramatično društvo v letih 1876 in 1891, kasneje pa je Foerster glasbo iz nje uporabil v operi *Dom in rod*. Skladatelj je delo komponiral tri leta, partitura pa je bila končana leta 1923 in obsega 527 strani. Jože Sivec, *Opera skozi stoletja* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1976), 317.

69 *Jutro*, 9. september 1923; glej tudi: *Slovenski narod*, 16. september 1923.

70 Smrekar, »Foersterjevi operi«, 98.

izvajano slovensko glasbeno-scensko delo. Atributi nacionalne opere oziroma slovenske *Prodane neveste*, s katero naj bi Foerster začrtal smernice slovenski narodni operi, so bili predvsem izraz evforije takrat izrazito nacionalno usmerjenih publicistov in vodstva operne hiše. Nedvomno pa je k opredelitvi *Gorenjskega slavčka* kot nacionalne opere prispevala tudi ugotovitev, da je Foerster z uporabo nekaterih slovenskih narodnih in ponarodelih napevov skušal v melodiki zadeti domači slovenski ton. Glavni vzrok, da je opera v 90-ih letih doživela tako velik uspeh, je torej poleg operne predelave predvsem v spremenjenem družbeno-političnem položaju, ki je bil v omenjenem obdobju že bistveno bolj naklonjen izkazovanju domovinskih teženj. Tako je bil Foersterjev *Gorenjski slavček* kmalu proglašen za temeljno slovensko glasbeno-scensko delo v 19. stoletju. Ob tovrstnem sprejemu se je predvsem med tedanjim slovenskim meščanstvom pojavila ideja, da naj bi prav *Slavček* zapolnil vrzel prve slovenske nacionalne opere.

Ob upoštevanju celostne glasbeno-zgodovinske podobe Foersterjevega *Slavčka* in socialno-politične problematike časa, v katerem je ta nastal, pa se zdi delo prej nekakšen prisrčen in ne prezahteven izraz domačijskosti kot pa nacionalna opera v pravem pomenu besede. Tako je potrebno za ustrezno estetsko kontemplacijo opero, v vsej njeni preproščini in naivnosti, razumeti predvsem kot dokument časa in okoliščin nastanka. Nenazadnje na to kaže tudi dejstvo, da so bili vsi kasnejši posegi v partituro tako s strani poslušalstva kot tudi kritike kot po pravilu slabše sprejeti. *Gorenjski slavček* je torej v prvi vrsti eno izmed redkih izvirnih slovenskih glasbeno-scenskih del, ki so nastala kot produkt nadvse častivrednih prizadevanj takratne mlade slovenske glasbene kulture po lastni, slovenski gledališki ustvarjalnosti. Četudi opera danes, gledano s časovno distanco, ne dosega nadpovprečne ravni ter torej ni sposobna prodreti na tuje operne odre, pa je vsekakor zanimiva že zavoljo svoje specifične funkcije, ki jo je kot nadvse pomemben nacionalni agitator odigrala v obravnavanem obdobju.

Hugo Wolf in Perchtoldsdorf

Über die Mörrike-Lieder

Peter Andraschke, Perchtoldsdorf

Die an das südliche Wien grenzende, malerisch an den Hängen des Wienerwaldes gelegene Weingemeinde Perchtoldsdorf ist bis heute ein beliebtes Ausflugsziel und Wohnort zahlreicher in Wien Beschäftigter. Trotz ihrer derzeit noch rund 50 Heurigenlokale blieb sie vom Massentourismus verschont und pflegt ihre weithin bekannten Brauchtumstraditionen, die vor allem vom Weinbau bestimmt sind. Zahlreiche Prominente, darunter viele Musiker, haben hier gelebt. Hugo Wolf (1860-1903) hat in den Wintermonaten der Jahre 1888 bis 1896 als Gast der Familie des Börsensenals (amtlicher Börsenmakler) Hugo Werner längere Zeit in deren Haus in der Brunnergasse verbracht und hier u.a. den größten Teil seiner Mörrike-Lieder komponiert. Nach einem schweren Schlaganfall im Frühsommer 1781 kaufte sich Christoph Willibald Gluck (1714-1787) im Herbst das Anwesen Wiengasse 22 (damals Knappenstr. 175) mit einem 7000 m² großen Barock-Garten und nutzte es für seine Sommeraufenthalte.¹ Zu seinen Besuchern in Perchtoldsdorf zählten Joseph Haydn und vermutlich W. A. Mozart, dessen Sohn Schüler im Internat des Wenzel Bernardin Heeger in der Wiengasse 30-32 war. Johann Friedrich Reichardt (1752-1814), Kapellmeister der kgl. Hofkapelle in Berlin und bekannter Musikschriftsteller nächtigte im Sommer 1783 bei ihm und berichtete ausführlich darüber. Franz Schmidt (1874-1939) besaß eine Villa in der Nähe des Naturschutzgebietes Perchtoldsdorfer Heide. Gustav Mahler (1860-1911) machte als junger Mensch hier Urlaub. Sein Freund Friedrich Löhr wohnte ab 1882 in den Sommermonaten häufig im spätgotischen Bürgerhaus Nr. 8 am Marktplatz. Mahler besuchte ihn für eine Woche im Juli 1884 und kam nochmals für einige Tage im Juli 1887. Seinen ersten

1 Christine Mitterwenger, „Christoph Willibald Glucks Perchtoldsdorfer Sommerdomizil“, in *Perchtoldsdorfer Rundschau* 12.13-01.14, 4f.

Besuch kündigte er mit einem Schreiben vom 29. Juni aus Iglau an: »Morgen früh, wenn nichts dazwischentritt, fahre ich nach Wien und denke übermorgen nachmittag (Dienstag) zu Dir nach Perchtoldsdorf hinauszukommen und dann einige Tage bei Euch zu bleiben. Ich freue mich schon unendlich darauf.«² In einer ausführliche Anmerkung zu dem Brief aus Iglau vom 20. Juli, in dem Mahler seinen »tiefgefühltesten Dank für Eure liebevolle Aufnahme ausspricht«³, berichtet Löhr:

Mahler ist am 1. Juli bei uns in Perchtoldsdorf eingetroffen und bis über den 7. Juli, seinen Geburtstag, geblieben. [...] Damals in Perchtoldsdorf gab's zweierlei im Vordergrund, unsre Wanderungen und viele Stunden lang Musik. Die Fenster meines Zimmers im ersten Stock des Eder-Hauses am Marktplatze waren trotz Sommerhitze geschlossen, aber drunten standen immer mehr Leute, die staunend lauschten. Wie wenige heut mehr gibt es, die es wissen, was das bedeutete, damals Mahler am Klavier.⁴

Und Löhr schwärmt ausgiebig von Mahlers Virtuosität, die eingebunden war in überzeugende Interpretationen. Ab 12. Juli 1891 quartierte sich Mahler mit seinen Geschwistern in der Hochstraße 25 ein. Es ist ein dreigeschossiges, im Ursprung spätmittelalterliche Gebäude mit repräsentativer barocker Fassade. Seine Geschwister blieben bis September. Er selbst reiste nach einer Woche nach Skandinavien und am 24. August direkt nach Hamburg, wo er seit April als 1. Kapellmeister am Stadttheater wirkte.

Wolf wechselte ungewöhnlich häufig seine Adressen, allein in Wien sind uns rund 36 bekannt. Außer einer 1884-87 ausgeübten Kritikertätigkeit beim wöchentlich erscheinenden *Wiener Salonblatt* hatte er nie eine feste Stellung, lebte äußerst bedürfnislos von Klavierstunden und war auf Unterstützung angewiesen. Er wohnte zur Untermiete, in Wohngemeinschaften (u.a. ab Februar 1879 für einige Monate mit seinen Studienkollegen Gustav Mahler und Rudolf Krzyzanowski⁵ in einem von ihm gemieteten Zimmer im 4. Stock des Opernrings 23) und vor allem als Gast bei Freunden, Bekannten und Gönnern, da er als Klavierspieler und Interpret der Musik von Richard Wagner sehr beliebt war. Eine eigene Wohnung bezog er erst 1896 in der Schwindgasse 3 im 4. Bezirk.

2 *Gustav Mahler: Briefe 1879-1911*, hg. von Alma Maria Mahler (Berlin - Wien - Leipzig: Paul Zsolnay, 1925), Nr. 19, 28.

3 *Ibid.*

4 *Op. cit.*, Anm. 13, 475f.

5 Rudolf Krzyzanowski (1859-1911) war in der Saison 1883/84 Kapellmeister am Landschaftlichen Theater in Laibach, siehe Primož Kuret, *Mahler in Laibach. Ljubljana 1881-1882, Wiener Schriften zur Aufführungspraxis*, Sonderband 3 (Wien etc.: Böhlau, 2001), 24f.

Wolf kannte Perchtoldsdorf zuerst durch seine Aufenthalte bei dem Baurat Viktor Preuß in den Sommern 1880 und 1882 in Mayerling. Dessen Frau Maria war eine Schwester von Frau Werner. Wolf hat dann von dort aus die Werners des öfteren besucht. Er wanderte dabei die mehrstündige Strecke von Mayerling über die Anhöhen des Wienerwalds. Bei Herbstbesuchen machte Wolf auch bei der Weinlese mit. Über eine Kegelpartie am 29. Mai 1881 im Garten der Werners schrieb er einige Verse. Der Anfang dieser sechsstrophigen Gelegenheitsarbeit lautet:⁶

*Hätt' ich ein Wunschhütl,
Wär längst bei Ihnen.
Pedaschturf, Pedaschturf,
Gleich sei' ma drinnen.*

*Hutschen und Kegelbahn –
Das ist ja prächtig;
Wenn's nur was treffen tan,
Scheib'n so verdächtig.*

Perchtoldsdorf war Ende des 19. Jahrhunderts ein beliebtes Ausflugsziel und eine Sommerfrische und deshalb von Wien mit öffentlichen Verkehrsmitteln gut erreichbar. Im November 1883 wurde die Nebenlinie der Südbahn, die von Liesing über Perchtoldsdorf nach Kaltenleutgeben führte, eröffnet. Sie ist noch intakt, wird jedoch derzeit nicht befahren. Vor allem diese Verbindung hat Wolf gewählt. Seit 1883 war der Ort auch mit der Dampfstraßenbahn erreichbar. Sie fuhr von Hietzing über Mauer nach Rodaun und wurde am 12. Mai 1887 als Linie 360 bis nach Mödling ausgebaut. Eine Fahrt über die ganze Strecke dauerte zunächst 80 Minuten, ab 1908 nur noch eine Stunde. Die Linie wurde erst am 30. November 1967 eingestellt und die Trasse abgebaut. Die Wiener Schüler Arnold Schönbergs (1874-1951), der seit April 1918 in Mödling wohnte, kamen auf ihrer Fahrt zum Unterricht durch Perchtoldsdorf. Als nach dem Ersten Weltkrieg keine öffentlichen Verkehrsmittel verkehrten, gingen einige »*die 15 km nach Mödling* [4 km hinter Perchtoldsdorf] *zu Fuß, an einem Tag hin und zurück, um bei Schönberg Unterricht zu nehmen*«,⁷ erinnert sich Max Deutsch. Anton Webern (1883-1945) verband eine familiäre Beziehung mit diesem Ort. Sein Sohn Peter war in der

6 Zitiert nach dem Faksimile in Heinrich Werner, *Hugo Wolf in Perchtoldsdorf. Persönliche Erinnerungen nebst Briefen des Meisters an seine Freunde Dr. Michael Haberlandt, Rudolf von Larisch und andere*, Deutsche Musikbücherei 53 (Regensburg: Bosse, 1925), nach 48.

7 Zitiert nach Hans H. Stuckenschmidt, *Schönberg. Leben. Umwelt. Werk* (Zürich - Freiburg i. Br.: Atlantis Verlag, 1974), 235.

Hochstraße 43 verheiratet. Webern, der damals in Maria Enzersdorf lebte, hatte zu ihm nur einen Fußweg von einer halben Stunde.

Das Hugo Wolf-Haus in der Brunnergasse 26 ist ein ehemaliges Weinhauerhaus aus dem 16. Jahrhundert. Zusammen mit der benachbarten Nr. 24 kam es 1762 in den Besitz der Benediktiner von Monserrat (Schwarzspanier). Dieser Monserrater Hof wurde 1782 vom Wiener Schottenstift übernommen und im 18. und 19. Jahrhundert erweitert und umgebaut. Seit Anfang des 19. Jahrhunderts gab es mehrfach Besitzerwechsel. Das Haus Nr. 26 erwarb 1818 der Urgroßvater von Heinrich Werner, dem Freund und großzügigen Förderer von Wolf, der durch verschiedene biographische Veröffentlichungen über den Komponisten bekannt geworden ist.⁸ Die Wiener Familie benützte es als ständige Sommerfrische, weshalb Wolf dort nur in den Wintermonaten unentgeltlich wohnen konnte. Durch ein großes Tor in einer hohen Mauer erreicht man das große Anwesen, das auf der Rückseite steil zum Waldrand des Hochberges mit seinen herrlichen Ausblicken ansteigt und südlich an die Rebflächen der Riede Wisboth grenzt. Das stattliche Haus, dessen Eingang im Innenhof liegt, beherbergt seit 1973 ein Wolf gewidmetes Museum, das von der Gemeinde betrieben wird. Eine Tafel auf der Straßenseite erinnert: »Hier schrieb Hugo Wolf in der Zeit zwischen 1888 und 1896 seine unsterblichen Mörrike-Lieder, das Spanische und Italienische Liederbuch und die Oper „Der Corregidor“.« Sie ergänzt die vom Hugo Wolf-Verein in Wien gestiftete Gedenktafel, am Haus deren Enthüllung am 4. Juni 1905 mit einem musikalischen Festakt gefeiert wurde.⁹ Eine aktive slowenische Wolf-Rezeption, an der Primož Kuret wesentlich beteiligt war, setzte hingegen, politisch bedingt, erst um 1990 ein, als die slowenischen Wurzeln der Familie bewußt geworden waren. Sie führte zu Gründung einer Hugo Wolf Gesellschaft, dem Ausbau eines dem Komponisten gewidmeten Museums im Geburtshaus in Slovenj Gradec sowie zu internationalen musikwissenschaftlichen Symposien und zahlreichen Konzertveranstaltungen.¹⁰

Der noch heute existierende Pavillon im Garten der Familie Werner, nahe dem Waldrand gelegen mit einem schönen und weiten Ausblick, bot Wolf die Möglichkeit zum Komponieren an einem Holztisch. An einen

8 Heinrich Werner, *Hugo Wolf in Mayerling. Eine Idylle* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1913); Heinrich Werner, *Der Hugo-Wolf-Verein in Wien* (Regensburg: Bosse, 1921); Heinrich Werner, *Hugo Wolf in Perchtoldsdorf* (Anm. 1); Heinrich Werner, *Hugo Wolf und der Wiener Akademische Wagner-Verein* (Regensburg: Bosse, 1927).

9 Zum Festprogramm siehe Werner, *Hugo Wolf in Perchtoldsdorf*, 143f.

10 Siehe zum Beispiel den Bericht *Mednarodni simpozij o življenju in delu skladatelja Huga Wolfja, Slovenj Gradec, 13.-15. März 1996*, geleitet von Primož Kuret und Marijan Mikic (Slovenj Gradec: Društvo Huga Wolfja, 1997), darin Primož Kuret, „Sprejem Wolfovih na Slovenskem“, 13-19.

Freund schrieb er: »Diese wundervolle Fernsicht, dieser freie Blick! Was brauch ich da noch mehr? Die Perchtoldsdorfer Luft ist doch merkwürdig, immer fällt mir was ein dabier.«¹¹ Dieses Salettl nannte Wolf Häuslein Windebang, inspiriert durch das Mörike-Gedicht *Der Knabe und das Immelein*, das er 1888, bald nach seiner Ankunft, vertont hatte (siehe die abschließende Analyse). In Perchtoldsdorf bezog er das große Wohnzimmer im 1. Stock. Heinrich Werner, Sohn der Gastgeber und später Besitzer des Hauses, beschrieb den damaligen Zustand des »prächtig großen, luftigen und lichten Zimmers« sehr anschaulich:

Wolf hatte bei seinem Einzug in dieses Zimmer an der Einrichtung so gut wie nichts geändert. In der Mitte des Zimmers blieben der große runde Tisch, auf dem er Briefschaften, Tabak, Bücher, manchmal spärliche Lebensmittel wahllos ausgebreitet hatte, und die alten ledergespalteten Sessel. Unter dem großen Wandspiegel mit seinen großen Ochsenaugenrahmen wurde ein Bett postiert, neben das Klavier, einem Prombergerflügel, dessen Spitze in eine Zimmerecke verlief, kam ein kleiner, zum Schreibtisch adaptierter Tisch, Glasschrank und eine Kommode, Waldmüller'sche Familienporträts¹² blieben an Ort und Stelle, auf einem kleinen Rohrtischchen prankte seine blanke Non plus ultra-Kaffeemaschine und später eine elektrische Zündmaschine, auf einem hölzernen Kleiderhalter in einer Ecke das aufgehängene Kautschukschaffel,¹³ ein für ihn unentbehrliches Requisit, in dem er täglich des Morgens seine kalten Waschungen vornahm.¹⁴

In den ersten Tagen seines Aufenthaltes vertonte Wolf am 24. Jänner 1888 von Robert Reinick das *Gesellenlied* HWW 160/1 und von Heinrich Heine »Wo wird einst« HWW 161/1.¹⁵ Er hatte zunächst Eingewöhnungsschwierigkeiten, obgleich die Gastgeberin ihn auf Unannehmlichkeiten des Wohnens im Winter vorbereitet hatte, vor allem auf die unzureichende Heizung. Auch verstand er sich mit dem Gärtnerehepaar, das das Haus betreute, nicht. Er litt zunächst sehr darunter und schrieb bald nach seiner Ankunft an Therese Preyss, die Schwester der Gastgeberin, nach Mayerling:

11 Zitiert nach Rudolf Baldrian, »Das Hugo-Wolf-Haus in Perchtoldsdorf«, *Österreichische Musikzeitschrift* 8 (1953): 65.

12 Ferdinand Georg Waldmüller (1793-1865) ist der bedeutendste Wiener Künstler des Vormärz. Seine Porträts, Landschaftsbilder und Genreszenen weisen über die Ästhetik des Biedermeier hinaus. Bekannt ist seine *Hochzeit von Perchtoldsdorf*.

13 Schaffel nennt man einen großen Behälter.

14 Werner, *Hugo Wolf in Perchtoldsdorf* (Anm. 6), 20.

15 Alle Titel und Datierungen der Werke nach Margret Jestremski, *Hugo-Wolf-Werkverzeichnis* (HWW). *Thematisch-chronologisches Verzeichnis der musikalischen Werke Hugo Wolfs* (Catalogus musicus XIX) (Kassel etc.: Bärenreiter, 2011).

Ich nehme Ihre freundliche Einladung mit größtem Vergnügen an, wäre es auch nur, um meinen schrecklichen Verbannungsort für kurze Zeit zu entfliehen. Was ich hier leide, ist nicht zu beschreiben u. da gerade jetzt die Sonne lustig in mein Zimmer scheint[,] will ich keine schwarzen Schatten heraufbeschwören, aber mündlich sollen Sie von allen Greueln baarklein unterrichtet werden.¹⁶

Doch bald nach seiner Rückkehr aus Mayerling hatte er sich eingewöhnt und begann am 16. Februar mit der Vertonung der Mörikedichte sein Hauptwerk: die fünf umfangreichen Liederbücher. Er erinnerte sich: »Im Winter 88 mir plötzlich nach langem Herumtappen der Knopf aufgegangen. In raschester Reihenfolge Mörike, Eichendorff und Goethe komponiert, „Spanische“ soeben zum Abschluß gebracht (44 Gesänge). Gott wolle mir noch langes Leben und viele gute Einfälle schenken!«¹⁷

Wolf komponierte den größten Teil seiner *Gedichte von Eduard Mörike für eine Singstimme und Klavier* (HWW, 1-53) zwischen Februar und Mai 1888 in Perchtoldsdorf, das er in seinen Manuskripten ortsüblich Petersdorf oder in der niederösterreichischen Dialektform Pedaschturf nannte. Er mußte danach das Haus verlassen, denn die Familie Werner bezog es für ihren Sommeraufenthalt. Die folgenden Lieder entstanden daher nach einer längeren Unterbrechung im Oktober 1888 in Unterach am Attersee, wohin ihn der befreundeten Fabrikant Friedrich Eckstein eingeladen hatte.¹⁸ Die letzte Vertonung, *Auf eine Christblume I*, schrieb er wieder in Perchtoldsdorf am 26. November 1888. Er arbeitete voller Begeisterung an den Mörike-Liedern. An seinen Schwager Joseph Strasser schrieb er am 23. März:

Ich arbeite mit tausend Pferdekräften von früh bis in die Nacht, ununterbrochen. Was ich jetzt aufschreibe, das, lieber Freund, schreibe ich auch schon für die Nachwelt. Es sind Meisterwerke. [...] seit 22. Februar bis zum heutigen Tage 25 Lieder komponiert, von denen eins das andere übertrifft, darüber es unter Musikverständigen nur eine Stimme gibt, dass seit Schubert und Schumann nichts ähnliches da war etz. etz. etz., so magst Du Dir vorstellen, was das für Lieder sind.¹⁹

- ¹⁶ Brief aus Perchtoldsdorf an Therese Preyss in Wien vom 1. Februar 1888, in *Hugo Wolf Briefe*, Bd. 1: *Briefe 1873-1901*. Mit Kommentar vorgelegt von Leopold Spitzer (Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 2010), Nr. 218, 255. Erstabdruck bei Heinrich Werner, *Hugo Wolf in Perchtoldsdorf* (Anm. 6), 26. Die Mängel wurden für den nächsten Winteraufenthalt behoben.
- ¹⁷ Brief aus Perchtoldsdorf an Oskar Grohe in Mannheim vom 2. 5. 1890, in *Hugo Wolf Briefe*, Bd. 1, Nr. 347, 349f., Zitat S. 250.
- ¹⁸ Er wohnte auch häufig in dessen Wiener Haus in der Siebenbrunnngasse 15.
- ¹⁹ Brief an Joseph Strasser in Bruck an der Mur vom 23. März 1888, in *Hugo Wolf Briefe*, Bd. 1, Nr. 235, 270.

Zahlreiche Lieder wurden noch in Perchtoldsdorf in kleinem Kreis zu Gehör gebracht. Dazu lud Wolf Freunde ein oder er tat es in Wien, wohin er einmal in der Woche fahren mußte, um Klavierunterricht zu geben.

Wolf besaß, wie das Exlibris und der eigenhändige Besitzvermerk belegen, seit 1878 die zwei Jahre zuvor erschienene sechste Auflage der *Gedichte von Eduard Mörike*. Sie folgt der vierten Auflage von 1867, die der Dichter noch selbst redigiert hatte.²⁰ Mörike-Vertonungen reichen bis ins Jahr 1880 zurück:

<i>Suschens Vogel</i> HWW 96	Wien 24. 12. 1880
<i>Mausfallen-Sprüchlein</i> HWW 101/6	Mayerling 18. 6. 1882
<i>Die Tochter der Heide</i> HWW 109	Rinnbach 11. 7. 1884
<i>Der König bei der Krönung</i> HWW 114/2	Wien 13. 3. 1886

Die 53 Nummern (siehe die Zahlen in Klammern am Anfang) des 1888 entstandenen Mörike-Liederbuchs sind, der Entstehung nach geordnet:

Komponiert in Petersdorf²¹

(05.) <i>Der Tambour</i>	16. Februar
(02.) <i>Der Knabe und das Immelein</i>	22. Februar
(04.) <i>Jägerlied</i>	22. Februar
(03.) <i>Ein Stündlein wohl vor Tage</i>	22. Februar
(40.) <i>Der Jäger</i>	23. Februar
(09.) <i>Nimmersatte Liebe</i>	24. Februar
(50.) <i>Auftrag</i>	25. Februar
(49.) <i>Zur Warnung</i>	25. Februar
(38.) <i>Lied vom Winde</i>	29. Februar
(51.) <i>Bei einer Trauung</i>	01. März
(18.) <i>Zitronenfalter im April</i>	06. März
(01.) <i>Der Genesene an die Hoffnung</i>	06. März
(16.) <i>Elfenlied</i>	07. März
(17.) <i>Der Gärtner</i>	07. März
(53.) <i>Abschied</i>	08. März
(39.) <i>Denk' es, o Seele!</i> ²²	10. März

20 *Gedichte von Eduard Mörike* (Stuttgart: G.J. Cotta, 1876; G.J. Göschen'sche Verlagsbuchhandlung, 1876).

21 Ortsbezeichnung in den Manuskripten.

22 Peter Andraschke, „Denk es, o Seele. Über Draeskes Mörike-Lied op. 81, Nr. 4 und seinen kulturellen Kontext“, in *Felix Draeske. Komponist seiner Zeit. Tagungsbericht Coburg 2011 mit Beiträgen von der Draeske-Tagung Leipzig 2002, Veröffentlichungen der Internationalen Draeske-Gesellschaft. Schriften* 8, hrsg. von Helmut Loos (Leipzig: Gudrun Schröder, 2012), 123-137.

(15.) <i>Auf einer Wanderung</i>	11. März
(28.) <i>Gebet</i>	13. März
(12.) <i>Verborgenheit</i>	13. März
(43.) <i>Lied eines Verliebten</i>	14. März
(52.) <i>Selbstgeständnis</i>	17. März
(42.) <i>Erstes Liebeslied eines Mädchens</i>	20. März
(10.) <i>Fußreise</i>	21. März
(41.) <i>Rat einer Alten</i>	22. März
(08.) <i>Begegnung</i>	22. März
(07.) <i>Das verlassene Mägdlein</i>	24. März
(48.) <i>Storchenbotschaft</i>	27. März
(35.) <i>Frage und Antwort</i>	29. März
(36.) <i>Lebe wohl</i>	31. März
(37.) <i>Heimweh</i>	01. April
(22.) <i>Seufzer</i>	12. April
(23.) <i>Auf ein altes Bild</i>	14. April
(11.) <i>An eine Äolsharfe</i> ²³	15. April
(19.) <i>Um Mitternacht</i>	20. April
(21.) <i>Auf eine Christblume II</i>	21. April
(33.) <i>Peregrina I</i>	28. April
(34.) <i>Peregrina II</i>	30. April
(14.) <i>Agnes</i>	03. Mai
(06.) <i>Er ist's</i>	05. Mai
(24.) <i>In der Frühe</i>	05. Mai
(13.) <i>Im Frühling</i>	08. Mai
(45.) <i>Nixe Binsefuß</i>	13. Mai
(47.) <i>Die Geister am Mummelsee</i>	18. Mai

Komponiert in Unterach

(29.) <i>An den Schlaf</i>	04. Oktober
(30.) <i>Neue Liebe</i>	04. Oktober
(27.) <i>Zum neuen Jahre</i>	05. Oktober
(25.) <i>Schlafendes Jesuskind</i>	06. Oktober
(31.) <i>Wo find' ich Trost?</i>	06. Oktober
(26.) <i>Karwoche</i>	08. Oktober
(46.) <i>Gesang Weylas</i>	09. Oktober

23 Peter Andraschke, "Eduard Mörike: An eine Äolsharfe in der Vertonung von Hugo Wolf", in *Centuries of Music in Slovenia. 20th Slovenian Music Days, 20-23 VI. 2005* (Ljubljana: Festival Ljubljana, 2006), 258-275.

- (44.) *Der Feuerreiter* 10. Oktober
 (32.) *An die Geliebte* 10. Oktober

Komponiert in Petersdorf

- (20.) *Auf eine Christblume I* 26. November

Wolf hat einige der Lieder später für eine Singstimme und Orchester gesetzt, da diese Gattung damals sehr beliebt war und er sich dadurch Auf-
 führungen und Erfolg erhoffte:

- (06.) *Er ist's* HWW 127 20.2.1890, Petersdorf
 (15.) *Auf einer Wanderung* HWW 4.5.1891, [Döbling]
 (20.) *Auf eine Christblume I* HWW 25.9.1890, Unterach
 (22.) *Seufzer* HWW 122 28.5.1889, Petersdorf
 (23.) *Auf ein altes Bild* HWW 124 Mai 1889(?), spätestens
 April 1890
 (24.) *In der Frühe* HWW 134 6.5.1890, Petersdorf
 (25.) *Schlafendes Jesuskind* HWW 125 Mai 1889(?), spätestens
 April 1890
 (26.) *Karwoche* HWW 123 29.5.1889
 (28.) *Gebet* HWW 139 4.9.1890, [Döbling]
 (29.) *An den Schlaf* HWW 140 4.9.1890 [Döbling]
 (30.) *Neue Liebe* HWW 141 5.9.1890
 (31.) *Wo find' ich Trost?* HWW 142 6.9.1890
 (46.) *Gesang Weylas* HWW 128 21.2.1890

Eine Bearbeitung als Ballade für Chor und großes Orchester HWW
 151erfuhr *Der Feuerreiter* (Nr. 44.) im Oktober-November 1892.

Das Interesse an Hugo Wolfs Musik zeigt auch die kompositorische
 Auseinandersetzung anderer. Dafür sollen zwei Beispiele genügen. Vor allem
 Max Reger (1873-1916) hat zahlreiche Werke bearbeitet, darunter auch einige
 Mörike-Lieder. So entstanden um den Jahreswechsel 1902/1903 Fassungen
 für Singstimme und Orgel²⁴ von

- Nr. 1 *Schlafendes Jesuskind*
 Nr. 2 *Charwoche*
 Nr. 3 *Zum neuen Jahr*
 Nr. 4 *Gebet*

24 Max Reger, *Hugo Wolf: Geistliche Lieder nach Gedichten von Eduard Mörike*, bearbeitet für Singstimme und Orgel RWV. Wolf-B2. *Thematisch-chronologisches Verzeichnis der Werke Max Regers und ihrer Quellen. Reger-Werk-Verzeichnis*. Im Auftrage des Max-Regel-Instituts, hg. Susanne Popp (München: Henle, 2010), 1338f.

Zwischen Mitte Juli und Anfang September 1904 bearbeitete Reger zwölf der Lieder für Klavier:²⁵

- | | |
|--------|------------------------------|
| Nr. 1 | <i>Jägerlied</i> |
| Nr. 2 | <i>Er ist's</i> |
| Nr. 3 | <i>Begegnung</i> |
| Nr. 4 | <i>Fußreise</i> |
| Nr. 5 | <i>Verborgtheit</i> |
| Nr. 6 | <i>Elfenlied</i> |
| Nr. 7 | <i>Der Gärtner</i> |
| Nr. 8 | <i>Schlafendes Jesuskind</i> |
| Nr. 9 | <i>Gebet</i> |
| Nr. 10 | <i>Rat einer Alten</i> |
| Nr. 11 | <i>Gesang Weylas</i> |
| Nr. 12 | <i>Selbstgeständnis</i> |

Regers Beschäftigung mit Wolfs Liedern reicht bis 1893 zurück, als er Kompositionslehrer in Wiesbaden wurde. Zu einem wichtigen Vorbild wurde Wolf für ihn um 1900, »verstärkt sicher auch durch seine damalige Lebenssituation, durch die er sich mit dem verkannten Genie identifizierte».²⁶ Dessen Lieder standen häufig auf seinen Konzertprogrammen. Die *Zwölf Lieder* für hohe bzw. mittlere Singstimme und Klavier op. 51, die er im August 1900 in Weiden komponierte, hat er Wolf gewidmet. Reger beschäftigte sich auch arbeitsintensiv mit editorischen Arbeiten zu Wolf. Im Todesjahr 1903 gab er die *Italienische Serenade*²⁷ heraus und war Mitherausgeber der Partituren von *Penthesilea*²⁸, dem *Streichquartett d-Moll*²⁹ und von *Christnacht*³⁰. Die Noten erschienen im Leipziger Verlag Lauterbach & Kuhn. In diesem Zusammenhang schrieb Reger den Aufsatz *Hugo Wolfs künstlerischer Nach-*

25 Max Reger, *Hugo Wolf: Lieder nach Gedichten von Eduard Mörike*, bearbeitet für Klavier RWV. Wolf-B6, op. cit., 1344-1346.

26 *Thematisch-chronologisches Verzeichnis der Werke Max Regers und ihrer Quellen. Reger-Werk-Verzeichnis*. Im Auftrag des Max-Regel-Instituts, hg. Susanne Popp, 217.

27 Hugo Wolf, *Italienische Serenade*, hg. von Max Reger, Leipzig Herbst 1903, RWV. Wolf-H4.

28 Hugo Wolf, *Penthesilea*. Partitur, hg. von Josef Hellmesberger unter Mitarbeit Max Regers, Leipzig September 1903, RWV. Wolf-H1

29 Hugo Wolf, *Streichquartett d-Moll*, Leipzig 1903, hg. von Josef Hellmesberger unter Mitarbeit Max Regers, RWV. Wolf-H2.

30 Hugo Wolf, *Christnacht*. Partitur, hg. von Max Reger u. Ferdinand Foll, Leipzig Herbst 1903, RWV. Wolf-H3.

laß.³¹ In ihm reflektiert er Wolfs erstaunliche Wirkungsgeschichte in den letzten Jahren, die der kranke Komponist in den Nervenheilstätten kaum noch wahrgenommen hat.

»Vor einem Jahrzehnt gänzlich unbekannt – und heut zu Tage als Franz Schuberts Freund und Bruder im Geiste von allen Seiten anerkannt, bewundert, bejubelt!«³² »Hugo Wolf, der nie um die Gunst des Volkes, um die Anerkennung seiner Zeitgenossen buhlte, ist Mode geworden!« Man muß sich aber mit allen Kräften dafür einsetzen, daß er letztlich »nicht Mode, sondern Herrscher im liederreichen Herzen des deutschen Volkes werde.«³³

Und Reger hebt den künstlerischen Wert, vor allem der von ihm herausgegebenen Kompositionen, hervor. Das *Regers-Werk-Verzeichnis* bewertet diesen Aufsatz als

*eine flammende Anklageschrift gegen die unwissende Mitwelt und böswillige Kritik [...] Wolf wird hier zur Identifikationsfigur des verkannten Künstlers, der trotz aller Mißerfolge jedes Zugeständnis an den Publikumsgeschmack und an Interpretengewohnheiten ablehnt.*³⁴

Wenige Wochen nach Wolfs Tod beschäftigte sich Anton Webern mit der Orchestrierung von *Denk' es, o Seele!*. Die Arbeitspartitur ist datiert mit »Preglhof, 16. April 1903«. Bearbeitungen der Mörike-Lieder *Der Knabe und das Immlein* und *Lebe wohl* blieben Fragment.³⁵

*Der Knabe und das Immlein*³⁶ HWW 119/2

Ein kurzer Blick sei auf die in Perchtoldsdorf entstandene Vertonung *Der Knabe und das Immlein* HWW 119/2 gerichtet. Sie entstand am 22. Februar 1888. Der euphorisch gestimmte Wolf komponierte an diesem Tag noch zwei weitere Mörikegedichte: *Ein Stündlein wohl vor Tage* HWW 119/3 und *Jägerlied* HWW 119/4.

*Der Knabe und das Immlein*³⁷

31 Max Reger, „Hugo Wolfs künstlerischer Nachlaß“, in *Süddeutsche Monatshefte* 1, Heft 2 (1904): 157-164. Im Folgenden zitiert nach dem Abdruck bei Karl Hasse, *Max Reger*: Mit acht eigenen Aufsätzen von Max Reger, *Die Musik* 42-44 (Leipzig: Siegel o. J. [um 1920]), 179-190.

32 *Ibid.*, 179.

33 *Ibid.*, 182.

34 *Regers-Werk-Verzeichnis*, zu RWV A3 „Hugo Wolfs künstlerischer Nachlaß“ (Anm. 26), 1365.

35 Paul Sacher Stiftung Basel, Sammlung Anton Webern, 137-139.

36 Volkstümliche Bezeichnung für Bienlein.

37 Eduard Mörike, *Gedichte*. Ausgabe von 1867, 1. Teil: Text. *Historisch-kritische Gesamtausgabe. Werke und Briefe*. Bd. 1, Teil 1, hg. von Hans-Henrik Krummacher (Stuttgart, 2003), 20. - Die Orthographie des vorliegenden Wiedergabe entspricht dem Notentext in der Gesamtausgabe. An Satz-

Im Weinberg auf der Höhe a7
ein Häuslein steht so windebang; b8
hat weder Tür noch Fenster; c7
die Weile wird ihm lang. b6

Und ist der Tag so schwüle,
sind all' verstummt die Vögelein,
summt an der Sonnenblume
ein Immelein ganz allein.

Mein Lieb hat einen Garten,
da steht ein hübsches Immenhaus:
kommst du daher geflogen?
schickt sie dich nach mir aus?

„O nein, du feiner Knabe,
es hiess mich niemand Boten gehn;
dies Kind weiß nichts von Lieben,
hat dich doch kaum gesehn.

Was wüssten auch die Mädchen, m7
wenn sie kaum aus der Schule sind! n8
Dein herzallerliebstes Schätzchen o8 (!)
ist noch ein Mutterkind. n6

Ich bring ihm Wachs und Honig;
ade! ich hab' ein ganzes Pfund;
wie wird das Schätzchen lachen,
ihm wässert schon der Mund.“

Ach, wolltest du ihr sagen,
ich wüßte, was viel süsser ist:
nichts Lieblichers auf Erden
als wenn man herzt und küßt!

Das Gedicht gehört nicht zu den großen Würfeln Mörikes und hat nur bei wenigen Komponisten Interesse gefunden. Von den sieben Vertonungen, die Hans-Joachim Erwe³⁸ nennt, gehört neben Wolfs Lied Hugo Distlers gemischter Chor³⁹ zu den bekanntesten.

zeichen fehlt hier gegenüber dem Original lediglich der lange Gedankenstrich in der 6. Strophe, Vers 2 nach „Ade! –“.

38 Hans-Joachim Erwe, Musik nach Eduard Mörike, Teil 2, *Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft* 35 (Hamburg: Karl Dieter Wagner, 1987), 178.

39 Hugo Distler, *Mörike-Chorliederbuch* (1939) op. 19, Nr. 17.

Wolf hat das Sujet angesprochen, denn es gehört zu seinen ersten Mörike-Vertonungen in Perchtoldsdorf. Möglicherweise hat die Umgebung des Wohnhauses mit ihren Weinbergen an seine slowenische Heimat erinnert. Sie ist der schwäbischen Landschaft verwandt, die Mörike zu seinen Versen inspiriert hat. Angeregt wurde er sicherlich durch die wechselnden Situationen und Stimmungen des Textes zwischen Erzählung und Dialog, die ihm die Möglichkeit zu einer abwechslungsreichen Musik boten.

Das Lied ist, dem Text entsprechend, in vier große Teile gegliedert.⁴⁰ Die Strophen 1-2 bringen eine Beschreibung des Orts und der Ausgangssituation (Musik A). Es folgt der Dialog zwischen dem Knaben und dem Immelein: Strophe: 3 Knabe (Musik B), Strophen 4-6: Immelein (Musik C), Strophe 7: Knabe (Musik B). Das Tongeschlecht in den beiden Anfangsstrophen ist Moll. Es charakterisiert die Idylle und träge Atmosphäre an einem schwülen Sommertag. Mit Beginn des Dialogs wechselt das Tongeschlecht bis zum Schluß nach Dur.

Die Vertonung setzt ohne Vorspiel »leise« im pp und im Vortrag »mäßig, zart« ein (NB 1).⁴¹ Aber die Begleitung in den Takten 1-4 hat den Charakter einer polyphonen Einleitung. Erst in der 2. Strophenhälfte festigt sich eine homophone Satzstruktur. Der Gesang beginnt, der Syntax entsprechend, mit einem Auftakt volksliedhaft einfach in langsamer Vierteltbewegung. Die Melodie wird gleichzeitig vom Klavier vorgetragen und mit Terzen bzw. Sexten begleitet. Nach einem Takt erklingt dazu, durch an- und abschwellige Dynamik ausdrucksvoll nuanciert, eine Imitation in der Unterquarte. Diese polyphone Stimme ist zunächst um den Schlußton verkürzt und führt damit offen zur Dominante. Das Motiv erscheint danach im Gesang leicht verändert und am Ende durch eine Punktierung belebt. Diese musikalische Entwicklung, die sich vom volksliedhaft Einfachen allmählich entfernt, wird ab Takt 5 chromatisch differenziert. Sie führt zum homophonen Abschluß der 1. Strophe in tieferer Klanglage und mit verlangsamter Bewegung. Damit und auch durch den Vorschlag im Gesang wird das Wort »lang« ausgedeutet und insgesamt die ruhige und träge Stimmung an diesem heißen Tag eingefangen. Die Ankunft des Immeleins illustrieren im Klavier Triller in hoher Lage (T. 13ff.). Sie sind als neue Klangschicht über die bisherige Motivik gesetzt. Mit den syllabisch vertonten Worten des Knaben setzt im Takt 20 eine neue

40 Hugo Wolf, „Gedichte von Eduard Mörike für eine Singstimme und Klavier, vorgelegt von Hans Jancik“, Hugo Wolf, *Sämtliche Werke*, 1 (Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1963), 5-10.

41 Im Autograph A, der ersten zusammenhängenden Niederschrift der Lieder (Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Mus. Hs. 19581, fol 4^r) steht noch »Ziemlich langsam, zart«.

Mässig, zart.
(leise) *f*

Im Wein-berg auf der Hö - - he ein Häu - lein steht so

4

wi - de - bang; hat we - der Tür noch Fen - ster, die Wol - le wird ihm

8

a tempo

lang. Und ist der Tag so schwü - le, sind all' ver - stummt die

a tempo

12

Vö - ge - lein, summt an der Son - nen - blu - - me ein Imm - lein ganz.. al -

NB I: T. 1-15.

20
Lieb hat ei-nen Gar-ten, da steht ein hüb-sches Im-men-haus:

24
kommst du da-her ge-flo- - gen? schickt sie dich nach mir aus? „0

NB 2: T. 20-27.

Musik in tiefer Lage ein (NB 2). Sie wechselt mit der Erwähnung des Bienenhauses sogleich in eine hohe Lage (T. 22) und nimmt bald auch die Triller auf (T. 28ff.).

Der Takt 31 weicht musikalisch auffallend von seiner Umgebung ab (NB 3). Wolf versucht hier, wohl auch um eine mögliche Monotonie der tonmalerischen Fläche zu unterbrechen, die Worte »(niemand) Boten gehn« individuell zu gestalten: im Gesang durch Achtermelismen, im Klavier durch Variierung der Triller zu Sechzehntel-Triolen, die durch eine neue Begleitung mit der bislang ersten Staccato-Artikulation komponiert ist und im Rhythmus des Gesangs an etwas Aktives, hier die Geste eines leichten Gehens erinnert. Möglicherweise weist dies auf eine die Idylle unterbrechende Tätigkeit der Biene hin. Denn eine Variante dieses Taktes findet man noch einmal im Takt 47. Auch hier unterbricht sie die illustrative Musik zu den Worten »(ich hab') ein ganzes Pfund [Honig]«.

Die abschließende 7. Strophe nimmt mit der Partie des Knaben die Musik vom Beginn der 3. Strophe auf und entwickelt sie, da die tonmalerischen Imlein-Illustrationen nun textbedingt fehlen. Um das Wechselbad der Emotionen des Knaben wiederzugeben, wiederholt Wolf den Text der beiden Schlußverse. Die sich allmählich steigenden Gefühlsäußerungen für

31

Bo - - ten gehn; dies Kind weiss nichts von

NB 3; T. 31f.

20

Lieb hat ei-nen Gar-ten, da steht ein hüb-sches Im-men-haus:

24

kommst du da-her ge-flo - - gen? schickt sie dich nach mir aus? „0

NB 4; T. 56-63.

das ferne, ihm kaum noch näher bekannte Mädchen werden zunächst durch eine mit Synkopen sich intensivierende Bewegung, eine zunehmende Klangdichte (ab T. 57) und schließlich ein kurzes Wechseln zum Forte (T. 60f.) komponiert (NB 4). Sie sind zuerst »innig« im *pp* gehalten, allein die Crescendi und Decrescendi deuten die innere Erregtheit an. Bei der Wiederholung differenziert Wolf die Vielfalt des Empfindens auch durch Vortragsanweisungen. »Nichts Lieblicheres« erklingt »hingebend« im Forte, um sich zu den Worten »als wenn man herzt und küsst!« sogleich ins Piano zu wenden, gleichsam zu introvertieren. Das Nachspiel verdeutlicht nochmals die



NB 5: Überlegung für die Singstimme T. 28-35.

se wechselnden Gefühlsregungen: Die Achteltriolen von »herzt« aus dem Takt 62 werden nun mit einer Punktierung der vorangehenden Achtel »leidenschaftlich« im Forte wiedergegeben, um dann ab Takt 65 »nachlassend« im Piano *dolcissimo* zu variieren und abschließend *pianissimo* auszuklingen. Die Darstellung dieser Stimmungslagen liegt dabei vor allem im Instrument, sind somit vor allem von der Sehnsucht nach der fernen Geliebten ausgelöst.

Die erste zusammenhängende Niederschrift des Liedes (Autograph A)⁴² zeigt eine bemerkenswerte Überlegung für die Singstimme der Takte 28 bis 35.⁴³ Sie belegt, wie Wolf trotz des raschen Komponierens auf Verbesserungen im Detail geachtet hat (NB 5). Die in der endgültigen Fassung ergänzten (NB 6) Bindebögen betreffen lediglich die noch fehlenden Melismennotierungen. Wichtig ist die später eingefügte Achtelpause zwischen »O mein,« und »du feiner Knabe«. Sie gliedert musikalisch Satzteile entsprechend dem Komma. Die Punktierung im Takt 30 betont »niemand« und nimmt zugleich die folgende Achtelbewegung auf. Die halbe Note zum Schluß des zweiten Verses reicht bis zum Ende der neuen Begleitstruktur des Taktes 31; sie korrespondiert mit der langen Note am Schluß des vierten Verses im Gesang Takt 35, mit der die folgende Begleitung beendet wird. Die neue Schlußwendung der vierten Strophe akzentuiert jetzt »kaum« an Stelle von »dich« und vermeidet die allzu langen Pausen vor dem Schlußvers, die aus dem Rahmen der

42 Op. cit., 41, fol. 4.

43 Die Übertragung stammt aus dem Revisionsbericht in Hugo Wolf, „Gedichte von Eduard Mörike für eine Singstimme und Klavier, vorgelegt von Hans Jancik“, 2., revidierte Auflage vorgelegt von Leopold Spitzer, Hugo Wolf, *Sämtliche Werke*, 1 (Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1994), 214.

28 *etwas bewegter* 7

nein, du fei - ner Kna - be. es hieß mich nie - mand

Bo - - - ten gehn; dies Kind weiss nichts von

Lie - - - ben, hat dich noch kaum ge - sehn. Was

poco rit.

NB 6: Singstimme T. 28-35.

gesamten Liedstruktur fallen und bereits im Takt 31 eliminiert wurden. Sie setzten den letzten Vers ab und betonten damit die Aussage: »hat dich noch *kaum* gesehen«.

»[D]ie Worte [...] schienen
noch zu wachsen«
»Metrische« Synkopen in Hugo Wolfs
Mörrike-Liedern

Hartmut Krones, Dunaj/Wien

Da öffnete sich die Thüre und aus dem anderen Zimmer erschien uns, in einem langen, langen Hemde, Hugo Wolf, eine Kerze und ein Buch in der Hand [...]. Er lachte schrill und verhöhnte uns. Dann trat er in die Mitte und schwang die Kerze, und während wir uns auszogen, begann er uns vorzulesen, meistens aus der Penthesilea. Dies hatte aber eine solche Kraft, dass wir schweigend wurden und uns nicht mehr zu regen wagten; so gross war es, wenn er redete. Wie ungeheure schwarze Vögel rauschten die Worte von seinem blassen Munde und schienen noch zu wachsen [...]. Bis er plötzlich wieder lachte und uns verhöhnte [...]. Wir aber sassen noch lange auf, während es dämmerte, und spürten es geheimnisvoll um uns wehen und wussten, dass ein grosses Wesen bei uns gewesen war ...

Ich habe in meinem Leben niemals mehr so vorlesen hören. Es lässt sich nicht beschreiben. Ich kann nur sagen: wenn er sie aussprach, nahmen die Worte eine ungeheure Wahrheit an, sie bekamen Körper; ja wir hatten das Gefühl, als ob sein eigener Leib auf einmal dann zum Fleisch der Worte geworden wäre, als ob diese Hände, die wir in Dunkel schimmern sahen, keinem Menschen mehr, sondern jetzt den Worten, die wir vernahmen, angehören würden! Er hatte sich gleichsam mit seinem ganzen Körper in das Wort des Dichters verwandelt.«

Hermann Bahr, der mit Hugo Wolf einige Zeit in einer Wohngemeinschaft lebte, war es, der uns von der Faszination berichtete, die Hugo Wolf mit seinen ‚Dichterlesungen‘ verbreitete. Und Bahr empfand dann Wolfs Vertonungen von Dichterworten sogar als »die natürliche Musik ihrer Verse«, die »von keinem Menschen ‚hinzugethan‘ sein« konnte. Und er meinte abschließend: »Hugo Wolf ist der einzige, der uns die Gedichte nicht entfremdet, sondern seine Musik empfinden wir als die eigentliche Natur der Gedichte, als dasselbe, was sie in Versen sind, als die natürliche Luft, die zu ihnen gehört und ohne die sie gar nicht leben können.«¹

1 Hermann Bahr, „Hugo Wolf“, in *Gesammelte Aufsätze über Hugo Wolf*, hrsg. vom Hugo Wolf-Verein in Wien (Berlin: S. Fischer, 1898), IX-XII.

Aber auch Hugo Wolf selbst war sich der ‚Sprachgezeugtheit‘ vieler seiner Lieder bewußt, wie nicht zuletzt seiner ‚Anweisung‘ an Engelbert Humperdinck zu entnehmen ist, der einen Artikel über seine Lieder verfassen sollte: »*Lass vor allem die Poesie, als die eigentliche Urheberin meiner musikalischen Sprache, zu Wort kommen, denn da liegt der Hase im Pfeffer.*«² – Diese Wolfsche »musikalische Sprache«, die sich in der Vokalmusik vor allem an der Deklamation der Worte ausrichtete und hier vor allem Richard Wagner zum Vorbild nahm, war aber oft auch in seiner Instrumentalmusik gleichsam ‚sprachgezeugt‘, bei der unser Komponist vor allem Franz Liszt als Leitbild sah.³ Und gleich hier soll darauf hingewiesen werden, daß Hugo Wolf keineswegs ein »*genialer Dilettant*« war, wie dies immer wieder behauptet wurde, sondern daß er seine Lieder – nach dem deklamatorischen ‚Erstzugang‘ – in einem hohen Maße rational plante⁴ und auch die (meist konnotativen, bisweilen aber sogar denotativen) Möglichkeiten semantischer Bedeutungsgebung bestens kannte. Und hier schöpfte er vor allem aus dem Fundus der musikalisch-rhetorischen Figuren bzw. aus den diesem Fundus entspringenden Topoi,⁵ die er wohl nicht nur in den Werken der Meister aus Barock, Klassik und Frühromantik kennengelernt hatte, sondern auch in seinem Unterricht am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde, wie wir insbesondere angesichts der Werke der dortigen Kompositionslehrer Robert Fuchs und Johann Nepomuk Fuchs vermuten müssen.⁶

2 Brief vom 15. November 1890. Zit. nach *Hugo Wolf Briefe 1873–1901*, mit Kommentar vorgelegt von Leopold Spitzer (Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 2010), 463.

3 Hiezu siehe Hartmut Krones, „Das Fortwirken symbolhafter Traditionen im frühen Vokalschaffen Franz Liszts“, in *Der junge Liszt. Referate des 4. Europäischen Liszt-Symposiums Wien 1991*, hrsg. Gottfried Scholz (München–Salzburg: Katzbichler, 1993), 43–57.

4 Siehe Leopold Spitzer, „Ein Blick in die Komponierwerkstatt Hugo Wolfs/Pogled v Wolfovo skladatel'sko delavnico“, in *Hugo Wolf – Sodobniki in nasledniki/Seine Zeitgenossen und Nachfolger*, ed. Branko Čepin (Slovenj Gradec: Društvo Huga Wolfa, 2001), 53–73.

5 Hiezu siehe Hartmut Krones, „[Die] Tradition der musikalisch-rhetorischen Figuren in Hugo Wolfs Liedschaffen/Tradicija glasbeno-retoričnih figur v samospevih Huga Wolfa“, in *Hugo Wolf – Sodobniki in nasledniki/Seine Zeitgenossen und Nachfolger*, ed. Branko Čepin, 74–100; Hartmut Krones, „Zum Nachwirken der musikalisch-rhetorischen Figuren in Hugo Wolfs Eichendorff-Liedern“, in *Joseph von Eichendorff. Tänzer, Sänger, Spielmann*, hrsg. Ute Jung-Kaiser, Matthias Kruse (Hildesheim, Zürich, New York: Olms, 2007), 173–190; Hartmut Krones, „Zur Tradition der musikalischen Rhetorik im Œuvre Hugo Wolfs“, in *Musicologia Austriaca* 26 (2007). „Wahrheit bis zur Grausamkeit“. *Internationales Hugo Wolf Symposium Graz / Slovenj Gradec / Ottawa November 2003*, eds. Barbara Boisits, Cornelia Szabó-Knotik (Wien: Praesens, 2008), 77–100.

6 Hiezu siehe Hartmut Krones, „Tonale und harmonische Semantik im Liedschaffen Alexander Zemlinskys“, in *Alexander Zemlinsky. Ästhetik, Stil und Umfeld*, hrsg. Hartmut Krones (Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 1995), 163–187.

»[D]IE WORTE [...] SCHIENEN NOCH ZU WACHSEN«

AUFBRUCH DER AMAZONEN NACH TROJA

1

Lebhaft, wuchtig

The musical score is arranged in two systems. The first system contains the woodwind and percussion sections, and the second system contains the string section. The woodwind section includes: Kleine Flöte, 2 große Flöten, 2 Hoboen, Englisch Horn, 2 Klarinetten in B, 3 Fagotte, 4 Hörner in F, 4 Trompeten in F, 3 Posauten, Baßtuba, Triangel, Kleine Trommel, Große Trommel, Pauken in F C G, Becken, and Tamtam. The string section includes: 1. Violinen, 2. Violinen, Bratschen, Violoncelle, and Kontrabässe. The tempo and dynamics are marked as 'Lebhaft, wuchtig'.

*) Je zwei Trompeten sind an die beiden äußersten Enden des Orchesters zu postieren.
**) Die Saiteninstrumente sind nur dann geteilt zu spielen, wenn dies ausdrücklich in der Partitur vorgemerkt ist.
© Copyright by
Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien

NB 1: „Penthesilea“, T. 1-4.

Wie sehr Hugo Wolf selbst in seiner Instrumentalmusik von sprachlicher Deklamation ausging, ersehen wir etwa aus dem synkopierten Eröffnungsthema (NB 1) seiner symphonischen Dichtung »Penthesilea«, das seiner Rhythmik nach weder dem fünffüßig jambischen Versmaß von Kleists Dichtung noch einem kriegerischen Aufbruch entspricht. Wenn wir nun bedenken, daß – wie wir gleich sehen werden – zahlreiche jambische Liedvertonungen Wolfs mit einer synkopisch anhebenden, zum nächsten Takt übergebundenen und somit den Jambus (erst) nachträglich herstellenden Anaklasis beginnen, so könnte durchaus auch das »Penthesilea«-Thema wortgezeugt sein. Inhaltliche Überlegungen⁷ weisen hier eindeutig auf die Worte der sterbenden Otrere, die im 15. Auftritt des Kleistschen Dramas den Anstoß zum »Aufbruch der Amazonen nach Troja« gibt: »(Sie sagte:), Geh, mein süßes Kind! Mars ruft dich! / Du wirst den Peleiden dir bekränzen«⁸. Der erste Vers der Worte Otreres entspricht voll und ganz dem Duktus des Eröffnungsthemas: »Geh«, »sü[-ßes]«, »Kind« und »Mars« erhalten synkopische Betonungen, »Mars« und »dich« diastematische Akzente, und das »ruft« wird durch einen (akzentgebenden) punktierten Rhythmus dargestellt.

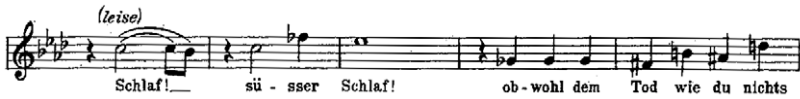
In dem frühen d-Moll-Streichquartett hinwiederum, dem Wolf selbst den Titel »Entbehren sollst du, sollst entbehren« beigab, könnte der kanthabile Gedanke (Takt 20ff.) des »Grave« (1. Satz) aus dem Duktus der Worte »Entbehren sollst du, entbehren« (ohne zweites »sollst«) gewonnen worden sein. Und auch die folgenden Fortspinnungen (T. 22ff.) entsprechen voll und ganz möglichen Deklamations-Rhythmen des Wortes »entbehren«.⁸ – Schließlich sei auf die ‚deklamatorische‘ Gewinnung des Klavier-Beginns des Mörrike-Liedes »An den Schlaf« (Nr. 29) hingewiesen, dessen erste zwei Takte deutlich die Prosa-Deklamation des über dem Notentext stehenden lateinischen Vorbilds (bzw. Originals) von Heinrich Meibom (1555-1625) darstellen: »Som-ne le-vis !« Und möglich wäre sogar, daß auch die Synkope des Taktes 3 auf dem (dann allerdings ‚metrisch‘, als Hexameter gelesenen) Text (»Quamquam«) gründet.

Diese Synkope könnte allerdings auch auf der grundsätzlich jambischen Bewegung des deutschen Textes basieren, in der zwar das ‚eigentlich unbetonte‘ erste Wort »Schlaf« eher betont wirkt (als Anaklasis), aber keine wirkliche Hebung darstellt (NB 2). Drückt Hugo Wolf dieses erste »Schlaf« doch durch eine gedehnte Synkope aus, die er sodann auch dem Wort »sü-

7 Siehe Hartmut Krones, „Er hatte sich gleichsam mit seinem ganzen Körper in das Wort des Dichters verwandelt!“ Hugo Wolfs „Penthesilea“ als Musik gewordene Dichtung“, in *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 13, hrsg. Constantin Floros et al. (Laaber: Laaber, 1995), 201-221.

8 Hierzu siehe Hartmut Krones 2007 (Anm. 5), 84f.

»[D]IE WORTE [...] SCHIENEN NOCH ZU WACHSEN«



NB 2: »An den Schlaf«, Singstimme T. 5-9.

ßer« beigibt, wodurch die erste auf einen Taktschwerpunkt fallende Silbe die zweite Nennung von »Schlaf« ist. Durch die Synkopen werden zwar sowohl das erste »Schlaf« als auch das Wort »süßer« betont, sind aber gleichzeitig ein dreisilbiger ‚Auftakt‘ zur Hauptbetonung »Schlaf« T. 7. Dieses gleichsam versteckte ‚Wolfsche‘ Metrum wird dann durch die erneute ‚auftaktige‘ Behandlung der jeweils drei Silben »obwohl dem«, »wie du nichts«, »auf diesem«, »-ger doch will-« sowie »-men heiss’ ich« weitergeführt, welche Bewegung auch in der dritten (»denn ohne«, »-ben so, wie«) Verszeile zunächst bestehen bleibt, ehe extreme, zum Teil wieder synkopische Silbendehnungen zu freierer Deklamation führen.

Hugo Wolf hat in seinen »Gedichten von Eduard Mörike für Singstimme und Klavier« (wie der Original-Titel lautet) insgesamt in einem hohen Maß mit Synkopen gearbeitet und bereits mit dem ersten Lied, »Der Genesene an die Hoffnung«, gleichsam seine Absicht kundgetan, seine Deklamation nicht sklavisch an Metrik und Versmaß auszurichten, sondern nach eigenen – sowohl inhaltlichen als auch sprachlichen – Gesichtspunkten zu gestalten. Nach dem chromatisch durchwirkten Vorspiel wird durch die Synkopierung des Wortes »Tödlich« ein deutlicher Akzent gestaltet, wodurch das trochäische Versmaß sowohl in Bezug auf das Verhältnis von Hebung und Senkung als auch, durch die Dehnung der Silben »Töd-« und »grau-«, ‚quantitativ‘ erfüllt erscheint. Es sind gleichsam ‚metrische Synkopen‘ (NB 3). Dennoch: Die erste Silbe fällt ebenso wenig auf den Taktschwerpunkt wie der 2. Versbeginn: »doch schon [...]«, wo das hinweisende und einen Gegensatz anzeigende »doch« eine noch schärfere Synkope darstellt. Vor »wie süß!« schiebt Wolf zudem eine typische »Suspiratio« ein, einen Seufzer, der das angesichts der »Hoffnung« auf den »Sieg« aufkommende positive Glücksgefühl versinnbildlicht. Daß diese Hoffnung durchaus nicht zu einem positiven Ende führen muß (und dies tatsächlich auch nicht tut), wird durch neuerliche, ebenfalls ‚metrische‘ Synkopierungen angedeutet, die eine schwebende, unsichere Rhythmik erzeugen, die erst bei »Sieg gewonnen« kurzzeitig prägnanten Punktierungen Platz macht.

Insgesamt wird in diesem Lied der erste Versfuß der Trochäen in 9 von 16 Fällen nicht volltaktig, sondern synkopisch vertont: »Tödlich«, »doch

Töd - lich grau-te

mir der Mor - gen: doch schon lag mein Haupt, wie süß!

Hoff - nung, dir - im Schoss ver - bor - gen, bis der Sieg ge -

NB 3: »Der Genesene an die Hoffnung«, Singstimme T. I-II.

schon«, »Hoffnung«, »bis der [Sieg]«, »seitwärts«, »sahest du«, »O vergib«, »Tritt aus« sowie »schliesse mich«. Hinzu tritt noch ein auftaktig gestalteter (6.) Versbeginn (»doch vergessen«), und der zuvor erstmals trochäisch deklamierte (5.) Vers (»Opfer bracht' ich«) wirkt durch die zwei kurzen Eröffnungssilben sowie durch die Dehnung des »bracht'« ebenfalls wie eine auftaktige Gestaltung. Insgesamt erscheinen jedenfalls alle von ‚wichtigen‘ Worten eröffneten Verse durch Synkopen oder zumindest durch einen in landläufigem Sinne ‚nicht [deutlich] trochäischen‘ Beginn affektiv aufgeladen, lediglich die gleichsam ‚erzählenden‘ Verse Nr. 11–15 deklamiert Wolf in einfachen Trochäen, wobei auch hier wichtige Worte eine ‚binnen-synkopische‘, vom Klavier ebenfalls synkopisch unterstützte Betonung erfahren (»recht [von Herzen]«, »Kind«, »ohne [Schmerzen]«) und das »ach« des 15. Verses eine Seufzerpause (Suspiratio) nach sich zieht. So ist es geradezu zwingend, daß der letzte Vers »schliesse mich in deinen Arm« erneut synkopisch anhebt, ehe die Worte »in deinen Arm« zu ruhigem Aus-singen führen; Klavier-Synkopen hinterfragen aber noch einmal den positiven Ausgang, bis auch hier – ganz gegen Schluß – Gewißheit und Ruhe einkehren.

Wolfs Zeitgenosse Ernst Decsey hat das hier beschriebene kompositorisch-deklamatorische Verfahren des Komponisten an Hand von dessen »Prometheus«-Vertonung in besonders schöner Art und Weise umrissen: »Jede Achtempause, jede Synkope wird beredt; es ist ein psychologisches wahrhaftes Deklamieren.« Und später heißt es: »Wolf gibt dem Dichterwort oft *n e u e* Impulse, namentlich durch die Synkope, die das Schwergewicht möglichst weit nach vorne schiebt; so sagt er *m e h r* als der Dichter, so entstehen neue Inhalte.«⁹ Angesichts dieser frühen treffenden Analyse erscheint es umso unverständli-

9 Ernst Decsey, *Hugo Wolf. Zweiter Band: Hugo Wolfs Schaffen 1888–1891* (Leipzig–Berlin: Schuster & Loeffler, 1904), 143. Sperrungen original.

cher, daß Anton Tausche bei seinen eigens an Sänger gerichteten Betrachtungen über die Mörrike-Lieder den Synkopenreichtum dieses Liedes erstmals (!) beim Zwischenspiel des Klaviers (!) nach der 3. Strophe erwähnt (»erklingen wie von Holzbläsern geblasen synkopische Seufzer«) und ihn dann bei »wie ein Kind und sonder Harm« (Vers Nr. 14) als »*sich wie hilflos ineinanderschiebende Synkopen*«¹⁰ bezeichnet. Der Aspekt der hier notwendigen speziellen Deklamation, die dem Komponisten immer besonders wichtig war, bleibt hingegen unerwähnt.¹¹

Ähnlich verfährt Hugo Wolf in »Erstes Liebeslied eines Mädchens« (Nr. 42), das er am 20. März 1888 verfaßte und von dem er Edmund Lang sofort begeistert berichtete:

*„Erstes Liebeslied eines Mädchens“ (Ed. Mörrike) ist das weitaus beste, was ich bis jetzt zu Stande gebracht. Gegen dieses Lied ist Alles Vorbergegangene Kinderspiel. Die Musik ist von so schlagender Charakteristik, dabei von einer Intensität, die das Nervensystem eines Marmorblockes zerreißen könnte. Das Gedicht ist wahnsinnig, die Musik nicht minder u. ebenso Ihr Fluch.*¹²

Mörrike wählte für dieses Gedicht zunächst vier- bzw. dreifüßige Trochäen (»Was im Netze ? Schau einmal ! / aber ich bin bange:«), ehe er ab »Schon schnell mir’s in Händen ! / ach Jammer ! o Lust !« zu jambisch-anapästischen Metren griff. Lediglich der Beginn des Verses »Gift muss ich haben !« wurde von ihm, als Anaklasis, betont. – Wolf hingegen befindet zunächst »Netze« und »[ein-]mal« wichtiger als »Was« und »Schau« und vertont die knappen Sätze als zweisilbige Auftakte, sozusagen anapästisch, wobei Frage und Antwort in bester Tradition als aufsteigende »Interrogatio«¹³ bzw. kadenzartige Schlußformel gestaltet sind (NB 4). »Aber ich bin bange« sieht er dann offensichtlich tatsächlich trochäisch, wie die »quantitierende« Betrachtung der Deklamation nahelegt, verhalten sich Hebung und Senkung von »aber« und »ich bin« doch wie 3:1, von »bange« sogar wie 6:1,

10 Anton Tausche, *Hugo Wolf’s Mörikelieder in Dichtung, Musik und Vortrag* (Wien: Amandus, 1947), 20f.

11 Vgl. auch Paul Müllers Bericht über Hugo Wolfs eigenen Vortrag seiner Lieder: »Ein neuer Liederkomponist«, in *Hannoverscher Courier* 1894, No. 19241, zit. nach *Gesammelte Aufsätze über Hugo Wolf* (Anm. 1), 55f.

12 Spitzer, op. cit., 266. »Fluch« ist Wolfs Spitzname.

13 Zu den musikalisch-rhetorischen Figuren und ihren Bedeutungsfeldern siehe u. a. Hartmut Krones, »Musik und Rhetorik«, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* [MGG] 2. Sachteil 6, hrsg. Ludwig Finscher (Kassel etc.: Bärenreiter, 1997), 814-852; Hartmut Krones, »Musikalische Figurenlehre«, in *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* 5, hrsg. Gert Ueding (Tübingen: Niemeyer, 2001), 1567-1590; Dietrich Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre* [1985], 5. Auflage (Laaber: Laaber, 2007).

Was im Ne-tze?
 Schau ein - mal! a - - - ber ich
 bin ban - - - - ge:

NB 4: »Erstes Liebeslied eines Mädchens«, Singstimme T. 1-18.

wodurch die Hauptaussage eine besonders deutliche Dehnung im Sinne eines »Intensitätsfaktors«¹⁴ erfährt. Trotzdem sind die (metrisch vorhandenen) Trochäen nicht ‚schulmäßig‘ volltaktig in Musik gesetzt, da durch die synkopische Gestaltung wohl des Mädchens »Ratlosigkeit« bzw. ihr »Bangen vor der Zukunft«¹⁵ Darstellung finden soll.

Im zweiten, jambisch-anapästischen Teil des Gedichtes, für den Wolf die Grundtonart A-Dur zugunsten von (jeweils chromatisch-modulatorisch geschärftem) E-Dur (bzw. e-Moll), As-Dur und C-Dur und (kurz) Des-Dur verläßt (ehe er mit dem letzten Vers – für das Nachspiel – wieder A-Dur erreicht), hält er sich in gleichsam extremer Form an die vorgegebene metrische Bewegung: »Schon schnellt mir’s in Händen !« usw. ist immer auftaktig, der Anapäst – mit Ausnahme der Dehnung des Schlüsselwortes »Liebe« – immer mit drei Achtelnoten deklamiert. Für die Anaklasis »Gift« (es ist nicht anzunehmen, daß Mörike »Gift *muß* ich *haben*« jambisch dachte) behält er sogar die auftaktige Bewegung bei (NB 5), gibt ihr durch die synkopische Ligatur aber gleichsam ebenfalls jambisch-anapästisches Gefüge; wenn man so will, ‚korrigiert‘ er Mörikes Anaklasis durch die metrische Betonung »Gi-ift muss ich *haben* !« Mörikes nächsten, regelmäßig jambisch-anapästischen Vers »Hier *schleicht* es *herum*« betont er dann tatsächlich volltaktig, um das »Hier« demonstrativ hervorzuheben, und das gleichsam zwangsläufig ‚mitbetroffene‘ Wort »schleicht« wird ebenfalls gedehnt, um im Takt 112 gemäß den übrigen Versen wieder einen von drei Achtelnoten gebildeten Anapäst bilden zu können. Es kann aber auch nicht von der Hand gewiesen werden, daß sowohl die Takte 107 und 108 als auch 111 und 112 als Hemiolen gedacht sind, durch welchen (aus zwei kleinen ‚Dreiern‘ gebildeten) ‚großen Dreier-Takt‘ das langsame »Schleichen« des »Giftes« eine geradezu reali-

14 Georg Bieri, *Die Lieder von Hugo Wolf* (Bern–Leipzig: Haupt, 1935), 37f.

15 Bieri, op. cit., 88.

»[D]IE WORTE [...] SCHIENEN NOCH ZU WACHSEN«

NB 5: »Erstes Liebeslied eines Mädchens«, Singstimme T. 105-116.

stische Nachzeichnung erföhre. Wie drückte sich Wolf am 5. Juni 1890 Emil Kauffmann gegenüber doch selbst aus?

Oberstes Prinzip in der Kunst ist mir strenge, herbe, unerbittliche Wahrheit, Wahrheit bis zur Grausamkeit. Kleist z. B. – Wagner immer obenan – ist mein Mann. Seine wunderherrliche Penthesilea [...]. Und selbst Mörrike, dieser Liebling der Grazien! zu welchen Excessen läßt seine Muse sich hinreißen, wenn sie der dämonischen Seite der Wahrheit ihr Antlitz zukehrt! das ‚erste Liebeslied eines Mädchens‘ bietet ein treffendes Beispiel hierfür.¹⁶

Wolfs erster Biograph Ernst Decsey faßte seinen Eindruck von den deklamatorischen Unregelmäßigkeiten (und Ausbrüchen) des Liedes folgendermaßen zusammen:

Und vor der Melodie immer eine Pause: der erregte Atem des Mädchens. Und nie findet das Motiv ein Ende [...]. Zum Schlusse rast es wie besessen. Dem Mädchen glühen die Wangen, die Augen begehren. Die vier Takte des Motivs werden halbiert, die Rhythmen durcheinander geworfen: wütender dionysischer Liebesrausch. Das ist ‚Jugend‘ in nuce.¹⁷

Sehr regelmäßig ist das jambische Versmaß des Gedichtes »Peregrina I« (Nr. 33), das im 2. Teil von Mörikes »Maler Nolten« den Titel »Warnung« trägt: immer fünffüßig, mit abwechselnd »weiblichem« und »männlichem« Ende; lediglich der letzte Vers ist – entgegen dem ansonsten üblichen Wechsel – »weiblich«. Möglich (sogar wahrscheinlich) wäre es allerdings, daß Mörrike den dritten Vers, »tief aus dem Busen scheint er’s anzu-saugen«, als Anaklasis mit Anfangsbetonung dachte. Wolf beginnt nun die ersten fünf Verse ‚jambisch‘ mit einer Achtelpause auf die erste Schlagzeit, wodurch die metrisch betonte zweite Silbe auf die zweite Schlagzeit fällt und ‚relativ betont‘ erscheint. Aber auch Wolf vermutet offensichtlich, daß »tief aus dem Busen« eher eine Anaklasis darstellt, und so versieht er das Wort

16 Spitzer, op. cit., 366.

17 Decsey, op. cit., 83f.

(innig)
Der Spie - gel die-ser treu - en, braunen Au - gen ist wie von In-ner'n Gold

— ein Wl - der-schein; tief aus dem Bu-sen scheint er's an - zu-sau - gen,

NB 6: »Peregrina I«: Singstimme T. 1-6.

»tief« mit einer Dehnung, wodurch es als betonte Synkope wirkt. Um aber Mörke für den Fall, daß er die Deklamation des dritten Verses doch »tief aus dem Busen [...]« (also jambisch) gedacht hatte, in gleicher Weise gerecht zu werden, gestaltet er das Wort »aus« ebenfalls als Synkope. ‚Normal‘ betont sind dann »Busen« und »scheint er's«. Sei es, daß er angesichts der bisherigen zwei Synkopen diesen Vers aus musikalischen Gründen sozusagen ‚total synkopisch‘ zu gestalten gedachte, sei es (und das ist wahrscheinlicher), daß er den Inhalt des Wortes »anzusaugen« gleichsam ‚bildlich-akustisch‘ darstellen wollte, jedenfalls versieht er das letzte Wort dieses Verses, »anzusaugen«, mit einer doppelten Synkope und betont es dadurch deutlich. Für seine ‚inhaltliche‘ Intention spricht auch, daß Wolf das letzte Wort des ersten Verses, »Augen«, ebenfalls synkopisch vertonte, um dieses Schlüsselwort deutlich hervorzuheben, wodurch sich am Ende der Verse 1 und 3 eine symmetrische Deklamation ergibt.

Auch diese Symmetrie könnte gestalterische Absicht des Komponisten gewesen sein, in diesem Fall aber (zudem) eine strukturelle bzw. ‚metrische‘. Denn eine weitere Symmetrie bilden die Dehnungen, die Wolf den inhaltlich wichtigsten – jeweils auf der dritten Hebung bzw. im Taktverlauf auf der vierten Schlagzeit postierten – Worten der Verse 2 und 4 zuteil werden läßt: »Gold« und »heil'gem«. Und betrachten wir die zweite Strophe, also die Verse 5 bis 8, so ist auch hier jeweils die vierte Schlagzeit (bzw. dritte Hebung) durch eine Dehnung um eine Achtelnote in den nächsten Takt überbunden: »Blickes«, »selber«, »mich« und »Tod«. Obwohl es sich hier ebenfalls immer um besonders wichtige Worte handelt, scheint uns hinter all dieser Symmetrie doch auch eine ‚metrische Absicht‘ Hugo Wolfs zu stehen, die durch die Synkopen noch deutlicher, offensichtlicher wird. – Ein zusätzlicher struktureller Bogen ergibt sich durch die Synkope am Schluß des letzten Verses, »Sünden«, wengleich es sich hier ebenfalls um eine besonders wichtiges Schlüsselwort handelt. Und letzten Endes werden auch im Nachspiel – mit Ausnahme des Schlußakkordes – alle (nahezu identischen) Takte von Synkopen (also gleichsam mit einer Anaklasis) eröffnet, zudem weist der

vorletzte Takt eine durch Dehnung erreichte ‚Überbindung‘ auf, jetzt von der dritten zur vierten Schlagzeit bzw. mit der zweiten Hebung.

Die folgende Feststellung beinhaltet auch eine (vielleicht zu weit gehende) Spekulation, soll aber doch als Beobachtung mitgeteilt werden: Die letzten drei Verse (Nr. 6, 7 und 8) hat Hugo Wolf jeweils als Anaklasis gesehen und daher volltaktig vertont, wodurch jeweils ein besonders wichtiges Wort bzw. ein von einer bedeutenden Aussage eröffneter Satz einen daktylischen Versbeginn bildet: »Unwissend«, »willst, ich soll [kecklich]« sowie »reichst lächelnd«. Und die drei ersten Takte des viertaktigen Nachspiels (NB 7) haben (durch ihren deutlich betonten Synkopen-Beginn) jeweils gleichsam mit einer Anaklasis an. Liegt hier eine weitere – nicht zuletzt wieder ‚metrische‘ – Symmetrie vor ?

Bereits Georg Bieri hat deutlich erkannt, daß Hugo Wolf in seiner »Peregrina I« auf rhythmischem Gebiet zu unorthodoxen Mitteln gegriffen hat:

Die ersten Worte schon stemmen sich dem Taktmetrum entgegen. Die Gesangmelodie setzt nach dem ersten Schlag ein und verschiebt ihren Akzent auf das zweite Viertel; dann folgt eine Reihe von meist chromatisch absteigenden Achteln bis ins es, der nächsten deutlich spürbaren deklamatorisch hervorgehobenen Stelle, auch diesmal nicht am Taktanfang, sondern eine Zählzeit später. Als Hauptbetonung empfindet aber der mit der Kunstlieddeklamation Vertraute erst ‚Augen‘, und zwar nicht schon auf der frei hinzutretenden Nebennote g, sondern eindringlich erst auf dem synkopisch eintretenden f. Die schematische Gliederung innerhalb der beiden Anfangstakte ist vollständig durchbrochen; die Deklamationshöhepunkte sind willkürlich verteilt. [...] Auch wo eine Übereinstimmung zweier Takte besteht, wie zwischen dem dritten und siebenten Takt, ist sie nicht irgendwie durch die Periodisierung, sondern rein deklamatorisch bedingt.¹⁸

Unsere Untersuchungen deuten allerdings weder auf eine »willkürliche Verteilung« der Deklamationshöhepunkte noch auf eine »rein deklamatorische« »Übereinstimmung zweier Takte«, sondern auf ein wohldurchdachtes ‚metrisch-strukturelles Kalkül‘ unseres Komponisten.

Ein letztes Lied soll genauer betrachtet werden: »Lebe wohl« (Nr. 36). Mörike hat dieses Gedicht als vierfüßigen Trochäus gestaltet, diesmal mit abwechselnd »männlicher« und »weiblicher« Endung: »Lebe wohl !‘ Du fühlst nicht«. Hugo Wolf ließ in seiner Vertonung dann sieben von den acht Versen der Dichtung synkopisch beginnen, lediglich bei dem Enjambement vom fünften zum sechsten Vers hat er den (sozusagen sofort anschließen-



NB 7: »Peregrina I«, Nachspiel.

den) sechsten Vers volltaktig anheben lassen: »Lebe wohl ! Ach tausendmal // hab' ich mir es vorgesprochen«.

Daß in »Lebe wohl« die Synkope ein Hauptgestaltungsmerkmal von Hugo Wolf Vertonung darstellt, hat bereits Georg Bieri¹⁹ – auch mit Verweis auf die Ebene des Ausdrucks – hervorgehoben: »*„Lebe wohl“ von Mörike beruht zur Hauptsache auf dem Prinzip der Synkopenauswertung. Zu Beginn und dann nach jedem Pauseneinschnitt setzt die Gesangstimme synkopisch ein. Das schmerzliche Abschiedsgefühl auf „Lebe [wohl]“ kann nicht trefflicher zur Darstellung gebracht werden.*« Und Ernst Decsey verknüpfte bei diesem Lied sogar Wolfs so häufiges Gestaltungsmittel der »Dehnung«²⁰ mit seinem Synkopendenken, indem er den (durch Dehnung gewonnenen) Vorhalt (*ges*) auf das Wort »heisst« als »Klangsynkope« sah:

*[...] dieses ges hat zwei Schicksale. Zuerst ist es Septime, im nächsten Takt wird es Vorhalt. Seine Dissonanzspannung löste der Komponist nicht auf, sondern erhöhte sie; der Ton erlebt ein inneres Crescendo [!] von Sept zu Vorhalt, es ist gleichsam eine Synkope des Klanges.*²¹

Ergänzt werden muß, daß das *ges* Septime eines verminderten Septakkordes ist, jenes (als »dubitatio«²²) alten Symbols für Unsicherheit bzw. für einen »Zweifel«, wie es weitergehen soll – eines »vagierenden« Akkordes, den noch Arnold Schönberg als Sinnbild für (u. a.) eine Art Heimatlosigkeit oder »Unbestimmtes«²³ sah.

Die »Pauseneinschnitte«, nach denen »die Gesangstimme synkopisch« (Bieri) fortfährt, werden von Hugo Wolf in feiner Nachempfingung der Gefühlswelt des Textes nicht nur bei einem Verswechsel eingesetzt, son-

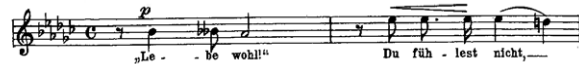
19 Op. cit. 65.

20 Op. cit., 35-51.

21 Op. cit., 126.

22 Zur »Dubitatio« siehe Hartmut Krones, »Rhetorik und rhetorische Symbolik in der Musik um 1800. Vom Weiterleben eines Prinzips.« *Musiktheorie* 3 (1988): 117-140, hier 129.

23 Arnold Schönberg, *Harmonielehre* (Leipzig-Wien: Universal-Edition, 1911), 217f.



NB 8: »Lebe wohl«, Singstimme T. if.

dern zusätzlich – als traditionelle »Suspiratio« – zweimal innerhalb eines Verses: sowohl zu Beginn nach dem »Lebe wohl!« (NB 8), um das geliebte Gegenüber erst nach einem Seufzer mit »Du« anzusprechen, und schließlich zu Beginn der 2. Strophe, ebenfalls nach »Lebe wohl!« Hier wird der Seufzer vor dem »immer gesteigert« zu singenden »Ach tausendmal« entsprechend der Wolfschen Ausführungsanweisung ebenfalls »gesteigert« und zu drei Achtelnoten ‚gedehnt‘ – und: auch zu »tausendmal« erklingt ein verminderter Septakkord; der Sänger ist endgültig »heimatlos«. Bieris Befund (S. 66), daß die »synkopischen Einsätze« bei Hugo Wolf »am meisten dort zur Anwendung kommen, wo eine gequälte, schleppende Deklamation vorherrscht«, kann – auch angesichts von Wolfs grundsätzlichem Tempo-Hinweis »sehr langsam, innig und leidenschaftlich« – voll und ganz zugestimmt werden. Und auch sein Verweis (S. 89) auf Hugo Wolfs Idol Richard Wagner, der »diese Art der Verwendung der Pausen auch [kannte]«, ist richtig, muß aber wieder eine Ergänzung finden: Auch Wagner stand in seinen melodischen und harmonischen Gestaltungen voll und ganz in der Tradition der musikalisch-rhetorischen Figuren, was speziell auch für seine Verwendung des verminderten Septakkordes gilt.²⁴

Wir könnten noch viele Lieder aus Hugo Wolfs Band »Gedichte von Eduard Mörike für eine Singstimme und Klavier« in ähnlicher Weise untersuchen – fast in allen »Gedichten« werden Synkopen nicht nur für inhaltliche Verweise herangezogen, sondern auch für metrische Neusichten, spezielle metrische Akzentuierungen oder doch zumindest für Hervorhebungen metrischer Besonderheiten des Dichters. Lediglich einige wenige schlicht deklamierende Gesänge (wie etwa »Ein Stündlein wohl vor Tag«, Nr. 3) weisen weder Synkopen noch synkopenähnliche Dehnungen auf. Auf der anderen Seite scheute sich Hugo Wolf nicht, ein Gedicht, dessen metrische Bewegung er als dem Inhalt angemessen empfand, gleichsam 1:1 in Musik zu übertragen, wie dies bei seinem »Jägerlied« (Nr. 4) der Fall ist. Mörike goß den Text hier in einen völlig gleichmäßig ablaufenden fünffüßigen Trochäus mit »männlichem« Versende, und Hugo Wolf ordnet nun jeder Silbe eine Achtelnote zu, den betonten Schlußsilben hingegen eine Viertelnote. Ledig-

24 Hiezu siehe Hartmut Krones, »Zum Weiterleben der Figurenlehre in Richard Wagners Musiksprache«, in *Richard Wagner. Persönlichkeit, Werk und Wirkung*, hrsg. Helmut Loos (Beucha-Markleeberg: Sax, 2013), 151-163, hier 155 und 159f.

lich bei Schlüsselworten bzw. Schlüsselaussagen variiert er die Bewegung von zwei Achtelnoten zu einem punktierten Rhythmus: Bei »Zierlich«, »zierlicher«, »wenn er [wandelt]« und »Brieflein« wird dadurch gleichsam die Bewegung des Vogels bzw. des »Liebchens« nachgeahmt, bei »In die [Lüfte]«, »dahin« und »tausend[mal]« das Hochsteigen des Reihers bzw. der »Gedanken treuer Liebe«. Schließlich zeichnet auch noch das Nachspiel die Bewegungen durch (sogar vermehrte) punktierte Rhythmen und ein abschließendes »Hochsteigen« nach. Wolf hat genau empfunden, wie er dieses Bewegungsmuster in Töne zu setzen hat: mit einem $5/4$ -Takt. Und er äußerte sich diesbezüglich am 22. Februar 1888 voll Stolz Edmund Lang gegenüber: »Ich darf wohl sagen, daß selten ein $5/4$ Takt so richtig am Platze war, als in dieser Komposition.«²⁵

Wir können ergänzen: Selten wurden Gedichte eines genialen Dichters so kongenial, ja »richtig«, in Musik gesetzt »als in« Wolfs Mörike-Liedern.

25 Spitzer, op. cit., 258.

Trieste, dalla convivenza pacifica all'intolleranza razziale

Luisa Antoni, Trst/Trieste

Le ragioni che rendono ardua la composizione degli eventi musicali di questa parte del continente riguardano l'originalità del suo sviluppo artistico, mai contrapposto a quello dei paesi tedeschi, ma annesso alla loro cultura, mentre è ovvio che tale soggetto geografico non si può definire né completamente tedesco né completamente slavo. Non essendo poi esente da influssi italiani o francesi, né libero da pesanti ipoteche confessionali facenti capo al cattolicesimo del Sud e all'evangelismo del Nord, la sua storia non sembra mai il risultato di evoluzioni autonome.¹

Nel XVIII° secolo il porto franco di Trieste ha richiamato un'immigrazione soprattutto mercantile e commerciale dal centro Europa e dall'area mediterranea (slavi, tedeschi, ebrei e greci), contribuendo così a costituire una popolazione cosmopolita, caratterizzata da un gusto artistico centroeuropeo.² Sino al 1918 Trieste, città popolata da genti diverse che convivevano in relativa pace, ha avuto l'importante ruolo di porto dell'impero dell'aquila bicipite ed è stata contemporaneamente legata al retroterra, vicino e lontano. Viste queste premesse è plausibile ipotizzare che in quegli anni ci fosse – non solamente negli ambienti commerciali e finanziari – una forte circolazione di informazioni, popoli, culture e ovviamente di musiche. All'epoca Trieste

1 Ivano Cavallini, a cura, *Itinerari del classicismo musicale* (Lucca: Libreria musica italiana, 1992), 10.

2 Nel 1890 dalla Stiria slovena si era trasferita a Trieste la nonna di Primož Kuret Ana Žagar come dama di compagnia della famiglia Von Guttmansthal, mentre il nonno Franz Kuret, probabilmente originario del Goriziano, dopo aver lavorato come carabiniere in Bosnia ed Erzegovina aveva trovato impiego nelle Ferrovie sulla tratta Trieste- Celje, dove aveva il compito di curare la posta. I due si sposarono il 5 marzo 1905 e nel 1906 nacque a Trieste Niko Kuret, padre di Primož, diventato poi uno tra i più importanti etnologi sloveni. La famiglia, che viveva in un appartamento in via Scussa, vicino al Viale XX settembre, rimase a Trieste sino al 1916, quando decise di trasferirsi a Jurklošter presso Dešno (oggi Laziš(č)e), da dove era originaria la nonna.

offriva una scena musicale ricca e piena di stimoli dei diversi gruppi sociali, religiosi e etnici.

Nella seconda parte del XIX° e agli inizi del XX° secolo a Trieste i principali motori della vita musicale cittadina erano i tre grandi gruppi etnici: quello austrotedesco, l'italiano e quello formato dagli sloveni autoctoni. Quest'ultimo era strettamente legato ai numerosi residenti croati, serbi e agli appartenenti ad altri popoli slavi (si pensi ad esempio che il *Narodni dom* di Trieste, eretto nel 1904 e incendiato dai fascisti nel 1920, ospitava un'associazione russa e una cecca).

Il momento, in cui si iniziano a delineare in maniera più precisa i rapporti tra i tre principali gruppi etnici di Trieste, risale alla seconda metà degli anni Sessanta del XIX° secolo. A questo riguardo, Marina Cattaruzza, nella sua analisi storica nota che in tale periodo la tensione nazionale si fa palese e

*come in altri centri della monarchia asburgica [...] l'articolarsi della società civile assume [...] la forma di una competizione tra gruppi nazionali, tendenti in primo luogo ad affermare la propria posizione relativa all'interno dello stato multinazionale.*³

Per quanto concerne la cultura, già nella seconda metà degli anni Sessanta, nel periodo della divisione della corona in Austria-Ungheria, nelle principali città dell'impero si estrinseca un forte movimento di rinascita nazionale che trova la sua espressione più visibile nelle manifestazioni di carattere associativo. Da questo punto di vista Trieste è una città emblematica:

*società sportive, di tiro, nautiche — si pensi solo alla Società Ginnastica Triestina, che sorge in dichiarata prospettiva nazionalpatriottica —, alpinistiche ed anche corali e musicofile rientravano tutte in una dimensione di lotta politica sempre più accentuata, in cui allo Schillerverein si sarebbero affiancate, con obiettivi opposti ma con metodologie analoghe, la Lega Nazionale e la Dante Alighieri per gli italiani e la Società Cirillo e Metodio per gli slavi.*⁴

3 Marina Cattaruzza, "Sloveni e italiani a Trieste: la formazione dell'identità nazionale", *Clio. Rivista trimestrale di studi storici* XXV, n. 1 (1989): 27-58; confronta anche Angelo Ara e Claudio Magris, *Trieste: un'identità di frontiera* (Torino: Einaudi, 1997³). Per quanto riguarda l'ambito letterario cfr. Gruppottantacinque, a cura, *L'immagine di Trieste nella letteratura italiana, slovena e tedesca fra Ottocento e Novecento* (Trieste: Italo Svevo, 1991).

4 Fulvio Salimbeni, "Presentazione", in *La Civica Cappella di San Giusto*, a cura di Fulvio Salimbeni (Trieste: Comitato Cappella Civica 450, 1989) e Silvana de Lugnani, *La cultura tedesca a Trieste dalla fine del 1700 al tramonto dell'impero asburgico* (Trieste: Italo Svevo, 1986).

La competizione politica, tuttavia, non raggiunge i toni drammatici del XX° secolo e prova ne sono le collaborazioni tra istituti e personaggi provenienti dai più diversi gruppi nazionali.⁵

Trieste austriaca

La comunità tedesca, che ha avuto nella vita culturale della città giuliana un ruolo importante, era formata da impiegati statali, mercanti, uomini d'affari che ben presto espressero il desiderio e la propensione verso una vivace vita culturale. Oltre alle scuole, dove si insegnava in tedesco, e ai giornali (nel 1851 iniziò ad uscire il *Triester Zeitung*, il cui ultimo numero vide la luce il 2 novembre 1918) ci furono numerose associazioni culturali. Già nel 1852 venne fondata una prima vitale associazione musicale, con cui spesso collaborò, tra gli altri, la pianista Anna Weiss, mamma di Ferruccio Busoni. Nel 1859, contemporaneamente con la fondazione dello *Schillerverein*, l'associazione venne sciolta. Direttore di entrambe fu l'ungherese Julius Heller che fu anche il fondatore di un quartetto d'archi che all'epoca era molto apprezzato. Il quartetto di Heller è stato di esempio per le successive generazioni, fondando così la grande tradizione cameristica triestina che è caratteristica della città ancor oggi.

Tra i membri dell'associazione Schiller fu Julius Kugy, nato nel 1858 e morto nel 1944. Kugy, figlio di padre carinziano e madre slovena, può essere considerato a pieno titolo il tipico triestino centroeuropeo. Oltre ad essere un appassionato alpinista, Kugy fu musicista di valore, il suo grande amore per la musica lo portò tra l'altro ad offrire un organo alla comunità cattolica di lingua tedesca che sino a poco tempo fa era in funzione.

Trieste italiana

A Trieste la cultura italiana si fece più presente dopo due generazioni di commercianti di successo che desiderarono – oltre ad una vita di comodità – anche il lusso della cultura. Si tratta delle »grandi famiglie nobiliari, mecenati (Rossetti, Revoltella, Sartorio) che optarono per la cultura e la lingua italiana, accanto ad essi ci fu una generazione di intellettuali e giornalisti che optarono per la latinità di Trieste«.⁶

5 Il compositore sloveno Anton Hajdrih, per esempio, diresse il coro della società austriaca *Eintracht* e Emil Adamič, corrispondente da Trieste per alcune riviste musicali slovene e per i giornali di lingua slovena nella stessa Trieste, si soffermò molto spesso sui concerti tenuti nella sala dell'associazione Schiller; con lo *Schillerverein* collaborò anche il soprano sloveno, attivo soprattutto in area germanofona Gabrijela Mrak, cfr. Marta Filli, "Tolminski ustvarjalci in poustvarjalci prejšnjega časa", in *Primorska srečanja*, n. 172 (1995): 584–588.

6 Renzo S. Crivelli e Cristina Benussi, *Italo Svevo, itinerari triestini* (Trieste: MGS Press, 2006), 73.

Una figura emblematica dei primi decenni del XX° secolo fu Ettore Schmitz, alias Italo Svevo. Ettore-Italo nacque nel 1861, figlio di Abram Adolf Schmitz. Il padre di Ettore fu un commerciante ungherese ebreo che fece fortuna a Trieste. Sin da bambino Ettore conobbe ed amò la cultura e la lingua tedesca; venne mandato a studiare in Baviera, dove si dedicò ad intense letture tedesche.

Dopo il fallimento dell'impresa paterna Ettore si impiegò nella ditta, guidata dalla suocera. Per motivi di lavoro Svevo viaggiò spesso all'estero, soprattutto in Inghilterra. Quest'ultimo fatto è per noi interessante, perché porta Svevo a cercare un insegnante per perfezionare il proprio inglese. In questa ricerca si imbatté nel 1907 in James Joyce che in quegli anni si trovava a Trieste. I due letterati ebbero molte cose in comune, non da ultimo una passione per la musica. Joyce aveva una bella voce tenorile e sapeva suonare la chitarra, Svevo si diletta con il violino e spesso si univa a loro Nora, la compagna di Joyce, che suonava il pianoforte.

Questo modo di fare musica era l'espressione della consuetudine tipicamente austriaca del »musizieren«, che in casa Svevo era un'abitudine molto radicata.

Quasi ogni domenica tra le quattro e le quattro e mezza la Villa Veneziani apriva le sue porte ai Triestini. Ci si poteva arrivare con il tram rosso, con il cavallo, con la carrozza, con la macchina e con il taxi: non era necessaria né la via né il numero, bastava che al guidatore si dicesse semplicemente Villa Veneziani.⁷

Gillo Dorfles ricorda:

Entravi in un ingresso alquanto angusto, complicatamente diviso, in cui c'erano sempre tanti cappotti e soprabiti. Diverse porte si aprivano verso numerose piccole sale e grandi saloni per i ricevimenti. Un gusto spicciolo così tipicamente austriaco da fin de siècle riempiva di sé le stanze, in cui c'era un mobilio imponente. Il pianoforte a coda era posto nella sala da musica.⁸

Questa – forse troppo severa - visione del filosofo italiano, va completata con la descrizione dei fasti esteriori, come sono descritti nel 1988 da Fulvio Anzellotti:

Nella casa c'erano tappeti che provenivano dalla Persia e da Istanbul, i mobili del salone erano di Boull – trovati presso un antiquario di Chelsea, sulle pareti i quadri

7 Federica Vetta, "Passeggio Sant'Andrea 76. Una sera a concerto in casa Svevo", *Musica e ricerca nel Friuli-Venezia Giulia*, n. 0 (1994): 69-75.

8 Gillo Dorfles, "A Trieste è crollata una villa", *La Letteratura*, 27. 4. 1946.

di Veruda e Ciardi, i pianoforti Boesendorfer provenivano da Vienna, mentre il samovar di argento era stato portato dallo zio Gioachino da San Pietroburgo.⁹

I membri della famiglia accoglievano gli ospiti ognuno nella propria sala, sino a che non venivano riuniti dal campanello speciale, suonato dalla sig.ra Olga, la suocera di Svevo, che annunciava così l'inizio della parte musicale. Nella sala grande suonavano i professionisti (molto amati e spesso presenti erano il violinista Cesare Barison e Il *Quartetto di Trieste*), subito dopo si esibivano anche i membri della famiglia, tra i quali si distingueva soprattutto **Bruno**, il fratello della moglie di Svevo. I programmi erano abbastanza tranquilli: Schubert, Schumann, Wolf, tutto ovviamente in tedesco per le cantanti; ed ancora molto Mozart, Beethoven e Brahms per i pianisti ed il quartetto.

Il Konzertmeister del quartetto fu il violinista e didatta triestino Avgust Jankovič (1878-1937). Durante la prima guerra mondiale Jankovič fu Konzertmeister a Vienna, dopo la guerra fu primo violinista al teatro Verdi e insegnante al conservatorio giuliano.

Un interessante testimone della vita musicale triestina all'inizio del XX° secolo è il compositore Antonio Smareglia. Smareglia è nato vicino a Pola nel 1854 da padre italiano e madre croata. Dopo aver deciso di studiare ingegneria, prima a Gorizia e dopo a Graz, Smareglia ebbe l'incontro fatale con la musica. Nella sua biografia ci sono tappe importanti da Milano a Vienna e Parigi, sino a Venezia. Anche se nel 1923 rifiutò di iscriversi al fascio, le sue opere furono messe in scena a Trieste. Una parte importante della sua attività fu l'insegnamento: infatti Smareglia fu insegnante di due capostipiti della musica triestina, cioè di Vito Levi ed Ivan Grbec, italiano il primo, sloveno il secondo.¹⁰ Ivano Cavallini ha così descritto Smareglia:

ai nostri occhi il dramma umano di Smareglia è tutto riposto nell'ambigua se non falsa italianità della sua musica, divisa tra romanticismo tedesco e temperamento italiano, nonché permeata di morbidezze slave come rilevarono all'epoca Max Kalbek e Richard Wallaschek, convinti della collocazione del compositore fuori dalla scuola verista.¹¹

Trieste slava

Alla fine degli anni Ottanta del XIX° secolo si attuano poi degli importanti cambiamenti che incidono nel tessuto cittadino. Cambiamenti che consen-

9 Vetta, "Passeggio Sant'Andrea 76", 70.

10 Paolo Petronio, *Le opere di Antonio Smareglia* (Trieste: Italo Svevo, 2004).

11 Ivano Cavallini, "L'Adriatico e la ricerca dell'identità nazionale in musica", *Musica e storia* XII, n. 3 (2004): 505.

tono agli slavi una più intensa partecipazione alla vita politica ed economica, grazie alla maggiore benevolenza dell'autorità centrale che offre il suo aiuto in funzione antiitaliana allo scopo di contrastare le spinte irredentistiche. Per cui non è affatto casuale che in questo periodo di tempo nascano istituti di credito con capitali slavi nell'intento di sostenere finanziariamente le imprese slovene e croate, onde rinsaldare il sentimento di appartenenza all'impero, sempre più debole.¹²

Nel 1848 nasce a Trieste la prima associazione slava, lo *Slavljansko društvo* [Associazione slava], salutata dalle *Novice* [Le notizie], il più importante giornale sloveno dell'epoca, con parole lapidarie: «a Trieste si è fondato lo Slavljansko društvo. Il celebre Jovan (Vesel) Koseski ne è il presidente. Viva!«.¹³ Nei locali della società, adibiti a sale di lettura, vengono organizzate manifestazioni di vario carattere: spettacoli con musiche, poesie, balli, ossia le cosiddette *bésede*, modellate sulle *bésedy* ceche.

Il secondo atto della complessa vicenda si situa nel 1861 con l'avvio a Trieste del vasto movimento delle čitalnice, non solo semplici sale di lettura, ma associazioni culturali nel senso più ampio del termine. La prima čitalnica slovena in assoluto è la *Slavjanska narodna čitalnica* [Sala nazionale slava di lettura], sorta appunto nel 1861 che in linea con lo spirito del tempo e del posto non è esclusivamente slovena, ma slava, avendo tra i suoi membri anche croati, serbi, cechi e polacchi.¹⁴ Per gli anni Sessanta si ha notizia di numerose *bésede*, incontri organizzati dai membri delle čitalnice, in cui di solito prevalgono le musiche corali. I programmi di queste manifestazioni annoverano i nomi dei direttori di coro, la più parte dei quali maestri di scuola elementare: Ivan Dolinar (1840–1886), Ivan Piano (1830–1880), Valentin Pižon (1867–1945), Hrabroslav Ražem (1863–1908), Ivan Mercina (1851–1940), Josip Valentič (1863–1919), Jakob Čencur (1837–1888), Anton Grbec (1878–1906). Tra questi si eleva per la forte personalità e per l'impegno politico prestato, il boe-

12 Cattaruzza, "Sloveni e italiani", 39 e 46. Un inquadramento storico-politico si legge negli articoli di Jože Pirjevec apparsi sulla rivista «La bora», nn. 1, 3, 5, 7 del 1979; cfr. anche Jože Pirjevec, a cura, *Introduzione alla storia culturale e politica slovena a Trieste nel '900* (Trieste: Provincia di Trieste, s.d). Nel 1901 e nel 1905 vengono fondate la Ljubljanska Banka, con la partecipazione della Žyvnostenská Banka di Praga, e la Jadranska Banka, con l'apporto di capitale croato. Milan Pahor, *Slovensko denarništvo v Trstu* (Trieste: BCTK, 1989).

13 «Novice», 1 novembre 1848. Il 6 dicembre 1848 Jovan Vesel Koseski, primo presidente della società, per l'apertura della nuova sede del circolo tenne il suo discorso inaugurale dopo un canto che inneggiava all'imperatore. Lo *Slavljansko društvo* sopravvisse formalmente fino al 1857. Koseski fu il nonno di Julius Kugy.

14 Lavo Čermelj, "Slavjanska čitalnica v Trstu v letih 1865–1876", *Jadranski koledar* (1959), 97–102.

mo Jan Lego (1832–1906) che dal 1860 al 1862 è a Trieste per dirigere un coro che collabora spesso alle manifestazioni della *Slavjanska čitalnica*.¹⁵

Naturalmente, l'associazionismo degli slavi a Trieste è legato ai cambiamenti politici ai vertici dell'impero. Cosicché, dopo il decennio in cui le čitalnice hanno avuto una forte diffusione, tra il 1860 e il 1870, segue un lento declino e solo nel 1878, quando il nuovo governo di coalizione mostra una maggior tolleranza, si fanno strada nuove forme associative e ricreative, quali ad esempio i circoli culturali.¹⁶ Nel contempo i cori laici si staccano definitivamente dalle čitalnice e nascono nuove formazioni corali, bandistiche, nonché i gruppi delle *tamburice*.

L'inizio del nuovo secolo è segnato da tre avvenimenti di grande importanza: la costruzione del *Narodni dom*, la costituzione ufficiale del *Dramatično društvo* [Società filodrammatica di Trieste] e la fondazione di una scuola di musica, la *Glasbena Matica*.

Il palazzo polifunzionale, di cui l'architetto fu Maks Fabiani, è stato costruito in cinque anni. Per motivi politici il *Narodni dom* non ebbe un'inaugurazione ufficiale, ma i singoli ospiti vi si insediarono progressivamente: il 21 agosto 1904 il *Delavsko in podporno društvo* (l'associazione che si occupava di aiutare i lavoratori), tre giorni dopo la *Tržška hranilnica in posojilnica* (l'istituto bancario), il 12 ottobre iniziarono a lavorare l'hotel con il ristorante e il caffè, il 10 dicembre la *Slavjanska čitalnica (Sala di lettura slava)*, il 15 dicembre la sala grande.¹⁷

Iniziano altresì ad affermarsi i primi compositori professionisti, in grado cioè di svolgere un'attività musicale mirata. Nel 1908 giunge a Trieste Emil Adamič (1877–1936), maestro, direttore di cori e insegnante presso la *Glasbena Matica*, che si fa portavoce, anche in veste di pubblicitista, della realtà musicale slovena.¹⁸ Altri professionisti degli stessi anni sono Viktor Šonc (1877–1964), allievo di Antonín Dvořák e di Vítězslav Novák presso il conservatorio di Praga, quindi preside della *Glasbena Matica* dal 1911 al 1927, e direttore del

15 Il ruolo avuto da Lego nell'evoluzione della vita musicale degli sloveni a Trieste andrebbe ulteriormente approfondito e precisato, cfr. Fran Rákuša, *Slovensko petje v preteklih dobah* (Ljubljana: samozal., 1890), 52–53 e Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, vol. III (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1960), 149–150.

16 Lejla Sancin Reharjeva, "Slovenske organizacije", *Prosvetni zbornik 1868–1968* (1970), 249–257, in cui si trova un elenco completo dei circoli culturali in regione con le date di fondazione e scioglimento.

17 Marko Kravos et alia, a cura di, *Narodni dom* (Trieste: Devin, 1995).

18 La vita e la produzione di Emil Adamič sono analizzate dettagliatamente da Lucijan Marija Škerjanc, *Emil Adamič: življenje in delo slovenskega skladatelja* (Ljubljana: Ivan Grohar, 1937) e nel più recente Edo Skulj, a cura di, *Adamičev zbornik* (Ljubljana: Akademija za glasbo, 2004).

coro della chiesa serbo-ortodossa di Trieste,¹⁹ e Vasilij Mirk (1884–1962) di professione docente di storia e geografia, ma anche direttore di coro, compositore e insegnante di musica.²⁰ Sia Mirk che Adamič furono iscritti al conservatorio giuliano.

In quegli stessi anni è attivo un vero e proprio *outsider*, il croato Josip Mandić (1883–1959). Di professione avvocato, Mandić è una personalità di spicco della vita politica e culturale di Trieste; dopo la guerra mondiale, con l'acquisizione all'Italia della Venezia Giulia, preferisce trasferirsi a Praga. Mandić però è anche compositore e musicista di vaglia, sebbene noto solo alla storiografia musicale croata.

Una parte importante dell'attività degli sloveni a Trieste riguarda il lavoro teatrale. Sin dagli anni Ottanta del XIX° secolo le commedie musicali e le operette erano il genere più amato e seguito dal pubblico sloveno di Trieste. Solo nella stagione 1910–1911 l'attività rappresentativa subisce una sostanziale trasformazione con l'ingaggio presso il *Narodni dom* del regista Leon Dragutinović (1874–1917), uomo di teatro molto sensibile e dotato. Dragutinović cura le rappresentazioni e lascia la direzione nelle mani del giovane Mirko Polić (Polič), artista di levatura eccezionale formatosi nell'ambiente slavo di Trieste. Dopo aver studiato piano e composizione presso il conservatorio di Trieste, diplomandosi nel 1913, Polić riscuote i primi importanti consensi nella stagione 1912–1913 con la rappresentazione delle opere *Nikola Šubić Zrinjski* di Ivan pl. Zajc e con la *Prodana nevesta* (La sposa venduta) di Bedřich Smetana: opere impegnative che testimoniano una più larga esigenza di affrontare il repertorio serio oltre a quello leggero delle operette. Nel 1914 però, nonostante il grande successo ottenuto, il direttore decide di accettare la proposta del teatro di Osijek e abbandona Trieste. Una decisione grave, dovuta probabilmente a una concomitanza di cause. Innanzi tutto la direzione del *Narodni dom* considera il peso finanziario dell'opera e dell'operetta eccessivo e le tensioni tra artisti e amministratori si acuiscono al punto da portare alla rescissione del contratto con Dragutinović. Successivamente la casa editrice Ricordi rifiuta di dare l'assenso alla messa in scena in lingua slovena di *Madame Butterfly* di Puccini, opera già in preparazione. Queste e forse anche altre difficoltà inducono Polić a intraprendere la carriera di direttore d'orche-

19 Come particolare interessante potremmo citare il fatto che la direzione del coro della chiesa serbo-ortodossa, dopo la direzione della famiglia Sinico, passò nelle mani degli sloveni, a Šonc succedettero Vasilij Mirk, Stane Malič, Vladimir Švara, per giungere a Zorko Harej.

20 Su Mirk confronta Edo Škulj, a cura di, *Mirkov zbornik* (Ljubljana, Družina, 2003).

stra nella neonata Jugoslavia, diventando dagli anni Venti in poi una figura di primo piano dell'opera slovena e jugoslava.²¹

Durante la prima guerra mondiale tutte le attività culturali subirono ovviamente l'influsso negativo degli eventi bellici. Nell'estate 1918 il Teatro Rossetti ospitò l'Opera di Zagabria. Il tenore gradiscano Josip Rijavec (1890-1959) mieté un grandissimo successo. Rijavec, formatosi prima alla scuola di Josip Michl e di Emil Komel a Gorizia, poi alla *Glasbena Matica* di Lubiana e infine alla *Hochschule* di Vienna, si esibisce anche al *Narodni dom* e collabora con il *Pevski zbor Zveze jugoslovanskih učiteljskih društev* [Coro dell'Unione delle associazioni jugoslave dei maestri] fondato e diretto da Srečko Kumar.²²

Dopo anni di continue minacce e pressioni antislave il 4 luglio 1920 il *Narodni dom* venne dato alle fiamme da squadre fasciste. Forse per la prima volta il fascismo mostrò qui il suo vero volto.

Non dimenticherò quel pomeriggio estivo del 1920 quando fu incendiato il Balkan, albergo e luogo di ritrovo degli slavi, la loro così detta "Casa nazionale".

Abitavo ancora nella casa dei miei genitori, che ci aveva visto crescere e dove mia madre e mia sorella avevano atteso durante la guerra il nostro ritorno ed ogni cosa era rimasta al suo posto. In casa tutto era tranquillo, lavoravo nella stanza d'angolo, vicino alla finestra che guarda il palazzo delle Poste: di là, oltre la piazza, coperto alla vista c'era il Balkan. Fuori, l'aria dolcissima in cui il sole si preparava a spegnersi. Mentre spalancavo le persiane a quell'aria e a quella luce, udii vicinissimi degli spari, poi tra urla di folla e fragore di bombe a mano un crepitare di fucili. Dopo qualche minuto un altro crepitio continuato e un odore acre nell'aria: dal fumo e dalle fiamme di sopra al palazzo delle Poste capii che si trattava di un incendio. Scesi e capitai sulla piazza, mentre arrivavano i pompieri e gruppi di squadristi (fascisti) impedivano loro di metter in azione le pompe. La piazza era per un tratto deserta, il calore delle fiamme e la caduta dei tizzoni tenendo in giro scostata la folla; il massiccio edificio di sei piani dell'Hotel Balkan non era più se non una vuota cornice di muri maestri alle fiamme spettacolose che da terra salivano ruggendo e serpeggiando verso il cielo. Tra la folla si parlava di latte di benzina con cui s'era dato fuoco al palazzo e si commentava il fatto di due poveri diavoli che, sorpresi dalle fiamme, s'erano gettati dal terzo piano, lui uccidendosi sul colpo, lei ferendosi gravemente.

21 Una ricostruzione puntuale della vita, delle opere e delle rappresentazioni curate da Polić è stata fatta da Ciril Cvetko, *Dirigent in skladatelj Mirko Polić* (Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1995).

22 Francka Slivnik et alia, a cura di, *Josip Rijavec, slovenski tenorist mednarodnega slovesa* (Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 2006).

*Nel tragico spettacolo di quel pomeriggio io avvertii qualche cosa di immane: i limiti della piazza mi si allargarono in una visione funesta di crolli e rovine, come se qualcosa di assai più feroce della stessa guerra passata minacciasse le fondamenta della nostra civiltà.*²³

Tra i tizzoni ardenti sono rimaste non solo vittime umane, ma anche artistiche: la scuola di musica Glasbena matica ha perso tutti suoi averi, gli archivi, gli strumenti, negli archivi c'erano anche composizioni di Anton Hajdrih, compositore sloveno che dopo gli studi a Praga era vissuto Trieste.

Negli anni Venti si incrementò ulteriormente l'esodo di sloveni e salvi verso Ljubljana, Maribor, ma anche verso la Croazia e, come abbiamo visto nel caso di Mandić, verso Praga.

Malgrado le tensioni ci fu un piccolo gruppo di coloro che tentarono di resistere. Si trattava di un gruppo di intellettuali e musicisti che si riunivano intorno a Ivan Grbec, compositore, cui ho già accennato come allievo di Smareglia. A casa sua si riunivano: i letterati Josip Ribičič, Albert e Karlo Širok, i pianisti Srečko Kumar – quest'ultimo si stava perfezionando a Lipsia con Joseph Pembauer - e Gita Bortolotti, i violinisti Mirko Logar e Karlo Sancin, la cantante Avrelja Sancin ed i compositori Breda Šček e Karol Pahor; di tanto in tanto da Tomaj arrivavano il letterato Stano Kosovel con la sorella Karmela, fratello e sorella del più conosciuto poeta Srečko Kosovel. Da Lubiana o da Gorizia arrivava Marij Kogoj che si esibiva per gli amici nella casa di Grbec. Kogoj fu tra le personalità più vulcaniche della musica slovena, collaborò con il gruppo futuristico goriziano con Černigoj, Pilon, Čargo ecc. Il 20 febbraio 1923 alla serata musicale letteraria collaborarono Ettore Desderi e Marij Kogoj, il 1° aprile Kogoj improvvisando fu uno dei protagonisti della famosa serata futurista goriziana, in cui alla presenza di Marinetti, si presentò la *Compagnia del teatro semifuturista* di Sofronio Pocarini.

Tra i 'resistenti' anche il padre di Pavle Merkù, Josip Merkù che fece una scelta ben consapevole anche se pagata a caro prezzo: i figli, cresciuti sotto il fascismo, non potevano né sapere né parlare lo sloveno. Molti anni dopo alla domanda del figlio del perché non avesse deciso di emigrare come avevano fatto molti, Josip rispose che in quel caso nel periodo della ricostruzione a Trieste non ci sarebbe stato più nessuno a ricostruire l'identità slovena.²⁴

23 Gianni Stuparich, *Trieste nei miei ricordi* (Milano: Garzanti, 1948), 66–67.

24 Luisa Antoni, "Ricordando Pavle Merkù", *Trieste artecultura*, n. 202 (2015), in corso di stampa.

Conclusione

Trieste è una città piena di problemi storiografici e musicologici aperti, in cui la creatività tedesca, slava ed italiana hanno convissuto e raggiunto interessanti picchi artistici. Slataper nel 1912 scrisse: »ogni cosa a Trieste è doppia o addirittura tripla, dalla flora sino ai gruppi nazionali«. Gli anni Venti sono stati per la città fatali. Nella loro furia devastatrice i fascisti - che cancellavano addirittura le scritte slovene nei cimiteri - non si sono resi conto di spingere la cultura e la civiltà verso un baratro. Coloro che se ne sono resi conto in tempo, si sono tirati indietro: ad esempio Benedetto Croce che dopo essere stato ministro, si era reso conto dell'impossibilità di collaborare; o anche Dallapiccola, pur condividendo una giusta ammirazione per la nobile tradizione umanistica italiana.

Trieste negli anni Venti ha effettivamente perso quella spinta interiore che ne aveva fatto una città unica a livello europeo e mondiale. Dopo la seconda guerra mondiale con l'arrivo degli esuli lo sviluppo ha ulteriormente rallentato. Alojz Rebula scrive che »per quel mezzo milione di slavi, soprattutto sloveni, che si sono ritrovati, dopo lo smembramento dell'Austria Ungheria sotto l'Italia, si è trattato di un periodo di genocidio culturale«,²⁵ non possiamo però non notare che contemporaneamente i circoli italiani triestini non si sono culturalmente sviluppati.

Come ho tentato di spiegare, mettendo in luce solo alcuni momenti chiave, l'effettiva descrizione della cultura e della musica a Trieste di ogni singola componente nazionale è impossibile. Quando riusciremo a farlo, ci si presenterà un quadro più completo e chiaro, in cui forse potremo realmente trovare le prospettive giuste per poter collocare Trieste in una storia della musica. Per poter fare ciò non dobbiamo dimenticare le parole di Claudio Magris: »forse dovremmo tentare non tanto di formare il quadro di una singola parte nazionale, ma bensì di trovare prima gli elementi comuni.«²⁶ Negli ultimi anni si sono fatti notevoli passi in avanti, ma il vero volto culturale e storico musicale di Trieste è ancora al di là dal essere pienamente disvelato.

25 Alojz Rebula, "Evropski moment v Gorici 1921, in memoriam Alojzij Res", in *La Mitteleuropa negli anni Venti: cultura e società*, a cura di Quirino Principe (Gorizia: Atti del Convegno, 1992), 245.

26 Sergio Tavano, "Omaggio a Claudio Magris", in *La Mitteleuropa negli anni Venti: cultura e società*, 272

Die national-kulturellen Beziehungen in Lviv (Lemberg) in der ersten Hälfte der 80-er Jahre des XIX. Jahrhunderts

Luba Kyvanovska, Lvov/Lviv

Es ist bekannt, daß der Klassiker der slovenischen Musik Fran Gerbič eine kurze Zeit (za. von 1881 oder 1882 – bis 1885) im Zentrum der Galizien, in der Stadt Lemberg (ukrainische Transkription – Lviv) verblieb. Hier wirkte er nicht nur als Sänger (Tenor) auf der Opernbühne, sondern auch wurde als Professor für das Gesang an das Lemberger Konservatorium am Galizischen Musikverein eingeladen. Man betont in slovenischen musik-biographischen Quellen, daß trotzdem erfolgreicher Karriere in der galizischen Stadt im 1885 kehrte er nach Zagreb zurück, um die heimische Musik weiter zu entwickeln, und bald übersiedelte nach Ljubljana, wo schon bis ans Lebensende blieb.¹ Diese allgemeine Information erlaubt vermuten, manche bemerkenswerte Spure des Komponisten in Lemberg auch später zu beobachten, doch wegen der zahlreichen Kriege und Katastrophen des XX. Jahrhunderts sind fast alle Dokumente dieser Zeit verloren gegangen. Besonders ruinierend in diesem Sinne war die sowjetische Periode, in welcher in jedem Jahr eine neue Revision der Bibliothek- und Archivenbeständen stattfand, folgerichtige Bücher, Materialien und Noten aus den »bürgerlichen«, »nationalistischen«, »ideologisch unerwünschten« Sammlungen und Institutionen gefunden und vernichtet sind².

1 Information über Gerbicz stammt aus: *Osebnosti, od A do L* (Ljubljana: Mladinska knjiga, 2008); wie auch: *Enciklopedija Slovenije, 3. zvezek* (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1989).

2 Dr. Irena Antoniuik, jetzige Direktorin der Bibliothek Lemberger Musikakademie »Mykola Lysenko« hat in ihrer Doktordissertation bestätigt, daß in der Zeitspanne 1948–1988 in jedem Jahr mindestens 20 bis 100 werten alten Dokumenten, Noten, Büchern, welche aus den Kollektionen des Galizischen Musikvereins (1838–1919), des polnischen Konservatoriums (1919 – 1939), wie auch aus den zahlreichen liebhaberischen Chören, Gesellschaften, bedeutenden privaten Personen stammten, ausgezogen und vernichtet wurden, davon zeugen auch die Listen der »verbotenen Literatur«, die noch heute in der Bibliothek der Akademie zugänglich sind.

Dadurch bewahrten sich nur unzählreichen Erwähnungen von der Tätigkeit nicht nur solcher »kurzfristigen« Pädagoge, wie Gerbič, sondern auch mancher ständig hier wirkenden ortansässigen Musiker. Trotz den allen Säuberungen wird doch in der Bibliothek Lemberger Musikakademie »Mykola Lyssenko« ein einziges Exemplar der Notenausgabe von Fran Gerbič gefunden. Man führt den Text auf dem Titelblatt völlig an:

Slovanska Jeka. Moški in ženski četverospevi in zbori. Slavnemu gospodu Dru. Janezu Bleiweisu. Učetu sluvenskega naroda posvetil skladatelj Fran Gerbič. Op. 15. Tiskala Klein in Kovač v Ljubljani.

Auf der Rückseite des Titelblattes befindet sich das Autograph des Autors – die Widmung dieses Exemplars: »Swojemu milemu prijatelju i vrlomu skladatelju Gospodu Vilhelmu Czerwinski-mu w znaminje iskorenego spoštovanja in prijatalystva Fran Gerbič«.

Leider steht entweder auf dem Titelblatt oder unter der Widmung kein Datum, deswegen könnte man nur vermuten, wann die Noten nach Lemberg »gewandert« sind. Es ist noch schwieriger zu bestimmen, weil diese Chorsammlung zur Zeit ein einziges materielles Zeugnis des Gerbičes Aufenthaltes in der Stadt bleibt. Auch – wie hat die Autorin in den repräsentierten im Portal Youtube Aufnahmen der Werke von Gerbič – genanntes Zyklus gehört nicht zu den populären Werken von Komponisten (viel mehr sind die Sololieder oder die Bearbeitungen der Volksweisen erwähnt und aufgenommen). Aber aufgrund der beiden Widmungen könnte man eine ungefähre Zeit des Entstehens und der Darstellung der Sammlung in Lemberg präzisieren. Diese Werke sollen bestimmt vor dem 1880 geschrieben sein, weil – so enzyklopädische Quellen – von 1880 wirkte er schon in Ulm als Opernsänger und es scheint wag, ob in demselben Jahr er auch manche neue Chorwerke in Ljubljana veröffentlichte. Im Jahr 1881 starb Bleiweis, denn die Widmung der lebendigen Person wäre unmöglich. Wilhelm Czerwinski kann Gerbič nicht früher als 1882 – 1883 kennenlernen, dazu brauchte er etwas Zeit, mit ihm zu befreunden und ihn den »lieben Freund« zu nennen. Außer der Widmung steht auf dem Titelblatt auch das Stempel (zweimal gelassen und dann nochmals – auf der Seite 29) des Galizischen Musikvereins in Lemberg (Galizyjskie Towarzystwo Muzyczne we Lwowie) mit der Nummer 21180, was könnte bedeuten, daß entweder Czerwinski selbst die Noten in die Bibliothek des Vereins überreichte, oder nach seinem Tod (1893) der Verein die Noten von der Czerwinskis Familie kaufte – die letzte Vermutung scheint zuverlässiger.

Es wandte auf sich auch die Aufmerksamkeit der Adressat der Sammlung – Janez Bleiweis (1808–1881), bekannter slovenischer Politiker und Ge-

lehrte (im Gebiet der Medizin und Tiermedizin), dabei bedeutender Kulturtäger, welcher wichtige Rolle während des »Völkerfrühlings« für sein Land spielte. Slovenische Quellen erwähnen, daß seine Leistungen, besonders in der Medizin und Tiermedizin, fanden große Anerkennung in mehreren Städten damaligers österreichischen Imperiums, darunter in Lemberg.³

Man sollte die Struktur und die Musiksprache der Sammlung kurz analysieren. Die Sammlung besteht aus 19 Chorlieder *a capella*, dabei bei den meisten Lieder nicht angewiesen wurde, für welche Zusammensetzung ist dieses oder jenes Lied: für Frauen-, Männer- oder gemischten Chor bestimmt. Das bedeutet, alle Lieder sind meistens für jede Zusammensetzung geeignet. Eine gewisse Ausnahme bilden die Lieder *Slavčeku* nach Worten Sl. Janžek und *Bčelar*, bei denen steht die Anmerkung von Autor: »für Frauenstimmen«. Die Faktur der Chöre zeugt eigentlich auch davon, daß der meiste Teil von Werken für jede Zusammensetzung verwendet sein könnte.

Thematisch könnte man die Lieder der Sammlung auf vier Hauptgruppen geteilt sein. Den größten Teil bilden die patriotischen Lieder, mit slovenischen Traditionen, der Geschichte, Kultur und Sprache auf irgendeine Weise verbunden, wie z. B.: *Pred slovesom* nach Worten von Iv. Resman, *Zdravljica* nach Worten von Fr. Prešeren und *Zdravica* nach Worten von L. Toman, *Želja Slovenca* nach Worten von V. Urbas, oder letztes Lied *Slovanski brod* nach eigenen Worten von Komponisten. Zweite Gruppe bildet Liebeslyrik, zu welcher gehören: *Naj lepši* nach Worten von V. Kurnik oder *Mila si mi* nach Worten von J. Sundečič. Dritte Gruppe repräsentieren dementsprechend *Bilder aus der Natur*, manchmal mit lyrischen Tönen, wie *Labko noč* oder *Na lipici zeleni* nach Worten von Iv. Resman, zu letzter Gruppe zählt man die Lieder im Volksstil zu, wie obengenannten Beispiele für den Frauenchor.

Also, thematisch sind diese Chorlieder ganz typisch für die Mehrheit ähnlicher »dydaktisch-patriotischen« Sammlungen im ganz Europa und verfolgen vor allem die erzieherischen Ziele, die Erweckung des nationalen Gefühls, welche Aufgaben in den meisten Statuten der liebhaberischen Chöre und Musikgesellschaften (bzw. Gesanggesellschaften) als die wichtigsten klar formuliert sind.

3 »Bleweisovo gospodarsko-zdravniško delovanje je našlo priznanja doma in pri kmetijskih družbah v Brnu, Celovcu, Črnicah, na Dunaju, v Gorici, Gradcu, Lvovu, Pragi in Zagrebu, kakor tudi med strokovnjaki izven avstrijske države.« Dragotin Lončar, »Bleweis vitez Trsteniški, Janez (1808–1881)«, *Slovenska biografija* (Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013), <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi143644/#slovenski-biografski-leksikon> (11. 12. 2014).

Damit ist auch die Spezifik der Musiksprache jener Lieder eng verbunden. Gerbič verfügte nur über einen eher begrenzten Intonationsvorrat und das klare traditionelle Ausdruckssystem, dementsprechend über solche Musiksprache, welche, erstens, für die Liebhaber gar nicht kompliziert wäre, zweitens, sich auf die bekannten und verständlichen Weisen und Gattungsmotive stützte (gesellige Lieder, Märsche, Tänze, lyrische Volksweisen etc.), drittens, patriotische Gefühle und die Besinnung auf die national-historischen Traditionen weckten. Die solcherart Chorlieder waren in mehreren damaligen nationalen Kulturen präsent, da sie allgemein beliebt und oft gar symbolisch in den breiteren Schichten verschiedener Völker empfunden sind.

Besonders oft ging diese demokratische Musikkultur als Nationalkunst der slavischen und balkanischen Völker ein, also solcher, welche um ihre staatliche Unabhängigkeit kämpfen begonnen und nationale Identität gestalteten. Deswegen sind einzelne von Gerbičs Lieder aus der analysierten Sammlung manchen verbreiteten polnischen und ukrainischen Liedern aus Galizien ähnlich. So, z. B. *Zdravljica* nach Worten von Fr. Prešeren scheint dem populären ruthenischen (galizisch-ukrainischen) *Lied Der Toast auf den Rus'* (die Musik von Mychajlo Werbyckyj, das Gedicht von Ivan Huschalewytch) mit der Intonation und dem Rhythmus verwandt sein. Eigentlich transformierten alle solche Lieder eine gemeinsame Quelle: die Liedertafel, die doch in jeder Nationalkultur eigenartige Schattierungen kriegte.

Außer der kurzer Skizzierung einziger in Lemberg erfundenen Chorsammlung von Gerbič mit dem Autorenautograph kann man im Allgemeinen die kultur-geistige Atmosphäre in dieser Stadt rekonstruieren, denn wird verständlich, warum genau solche Sammlung schenkte Gerbič den ortansässigen Freund und wie entsprach diese nationale Kulturbewegung in den musikalischen Formen seinen eigenen nationalen Strebungen und Werten. Es scheint für das Verständnis der Lebensumgebung von Gerbič in Lemberg auch ziemlich wesentlich, je mehr, aktives Lemberger Kulturleben mit seiner zahlreichen liebhaberischen Chöre, rasche Entwicklung verschiedener nationalen Musikgesellschaften als Zeichen der Nationalidentität prägte zweifellos den empfindlichen zu solchen Einflüssen slovenischen Komponisten und Sänger.

Die Entwicklungsetappe der Kultur in Galizien in der Zeitspanne 1867–1885 (von der Dezemberverfassung, welche den Ethnien im Österreich-Ungarn wesentliche Freiheitsrechte gewährte – bis Ende des Gerbičs Aufenthaltes in Lemberg) benötigt eine ausführliche Erklärung sowie die historisch-kulturologische Dimension. Wenn es noch vor dem »Völkerfrühling« und Jahrzehnte später mechanisch die romantische Auffassung

im Kontext der allgemein europäischen künstlerischen Weltanschauung als ganz normal erscheint, so ist in den folgenden Jahrzehnten zu merken, dass sich das Bild jeder nationalen Kultur in diesem mehrnationalen Milieu wesentlich ändert. In den führenden westeuropäischen Schulen betritt die Romantik ihre letzte Periode, sich dabei in den eigenartigen spätromantischen philosophisch-ethischen Egozentrismus (wie in Deutschland) verwandelt oder erlebt die Evolution, verbindet sich mit den anderen ästhetischen Stilorientierungen und lässt sich in diese (Verismus in Italien oder Naturalismus und später Impressionismus in Frankreich) verwandeln.

In Galizien blieben die romantischen Tendenzen sowohl in den zahlreichsten ukrainischen und polnischen Kreisen als auch in den anderen nationalen Minderheiten (in Galizien lebten damals die Vertreter über 20 verschiedener Nationalitäten, darunter die größten: jüdische, tschechische, hungarische, armenische, österreichische u.a. Gemeinden) nicht nur stark und wirksam, sondern inspirierten sie auch einige Entdeckungen in den Formen des Musiklebens und im kompositorischen Schaffen. Die postromantischen Visionen im Lande ebenso in der ukrainischen wie in der polnischen Kunst erreichten keine typische Widerspiegelung und werden der ästhetischen Transformation unterlegt.

In der Musik wie auch in den anderen Kunstarten geht die Entwicklung, vor allem in der qualitativen Hinsicht, ausreichend intensiv, bringt einige Entdeckungen mit herbei. In aller Wahrheit muss man zugeben, dass diese Entwicklungen auf keinen Fall zu den Ereignissen gehören dürfen, die im weltlichen Ausmass als »vorrangige« gelten, eher aber zum angewandten Bereich des Musizierens teilweise als Erbe der vorliegenden Periode d.h. der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts und in der Aufklärungstätigkeit von grosser Bedeutung weiterbleibt. Gleichzeitig kommen neue Akzente in der ethischen Richtung der Romantik vor, allererst in der Selbstbehauptung der Nationalideale. Aber die künstlerische Bedeutung des musikalischen Schaffens dieser Periode überschreitet nicht die Regionalgrenzen. Langsam bildet sich als herrschend der besondere Typ »vom Musiker-Kulturträger, Veranstalter des gesellschaftlich-künstlerischen Lebens«. Die wichtigsten Einheiten, die die neuen Tendenzen des musikalischen Lebens im Lande verkörpert haben und zugleich zu einem bedeutenden Anstoss der weiteren Evolution des Stils galten, sind die Chöre, sowohl liebhaberische als auch berufliche, geworden, dieses Ziel verfolgte auch der im Jahr 1838 gegründete »Verein zur Verbreitung der Musik in Galizien« (*Towarzystwo dla Upowszechniania Muzyki w Galicji*).

Besonders aktiv entwickelte sich dieser Verein, als Karol Mikuli (1821–1897) zum neuen künstlerischen Direktor des Galizischen Musikvereins im Jahre 1858 gewählt worden ist. Er war halb Armenier, halb Rumäne von der Nationalität, stammte aus einer reichen Familie aus Tschernowitz (Tscherniwzi) und dank der Möglichkeit in Paris zu studieren, wurde einer der unzähligen Schüler von Chopin, die sich mit der Musik auf einer fachlichen Ebene beschäftigt haben. Dank dem starken Einfluss seines Lehrers ist er in der polnischen Kultur bekannt geworden, hoch geschätzt als Komponist, Pädagoge, Musikwissenschaftler und Dirigent, aber besonders – dank seiner unermüdlichen Arbeit für die Redaktion, Herausgabe und Populärisierung der Werke von Chopin, wie auch dank der spezifischen Methodik der Klavierunterricht, welche er von seinem genialen Lehrer geerbt und seinen Schülern weitergeleitet hat.

Der polnische Forscher Leon Tadeusz Blaszczyk macht folgende Bemerkung »/S/eit dieser Zeit wurde die Tätigkeit des Vereins mehr intensiv und im Programm konnte man mehr polnische Musik finden«⁴. Im Jahre 1860 hat die Gesellschaft den alten Namen wieder zu benutzen begonnen »Der Galizische Musikalische Verein (Musikverein) in Lviv« (In polnischem Original: *Galicyjskie Towarzystwo muzyczne we Lwowie*). In dieser neuen Gestalt ist der Verein unter der Leitung von Karol Mikuli zu einem soliden bekannten Musikzentrum Galiziens geworden, dass im Laufe von etwa 30 Jahren unter musikalischen Gesellschaften-Amateuren in Lviv den Vorrang erreichte ... Die Tradition der regelmässigen Konzerte und Musikabende, vom Verein veranstaltet, beabsichtigt noch von der Ankunft Mikulis, hat sich durch die zweite Hälfte des XIX. Jahrhunderts hindurch bewahrt⁵. Vom Verein sind jährlich etwa zehn Musikabende, überwiegend der Kammermusik und dem Auftreten der Solisten gewidmet, veranstaltet worden, ausserdem sind noch von vier bis sieben Konzerte mit der Teilnahme von Solisten, Chor und Orchester stattgefunden. Der Verein besaß zu dieser Zeit ein gutes Sinfonieorchester, welches aus den Professoren und Studenten des Konservatoriums, Amateuren, Mitgliedern des Theaterorchesters zusammengestellt wurde. In den Aufführungen der größeren Werke wie Oratorien oder Messen nahmen auch verschiedene entweder amateurische oder professionelle Frauen-, Männer- und gemischte Chöre. Mit solchen erstrangigen Kräften konnte Mikuli das reiche Repertoire vorbereiten, darunter viele Ora-

4 Leon Tadeusz Blaszczyk, *Das Lembergers Musikleben im XIX Jahrhundert. Die östliche Übersicht*, Band 1, Heft 4 (Warszawa, 1991), 711. [L. T. Blaszczyk, *Zycie muzyczne Lwowia w XIX wieku. Przegląd Wschodni*, 1. T., z. 4. (Warszawa, 1991), 711].

5 *Ibid.*, 711–712.

torien und Sinfoniewerke aufführen, z. B. *Stabat Mater* von G. P. Pergolesi, zwei *Requiem* – von L. Cherubini und G. Verdi, Messe B-dur von W. A. Mozart, *Lauda Sion* von F. Mendelssohn-Bartholdy, wie auch andere Chorwerke der berühmtesten europäischen Komponisten (J. S. Bach, G. F. Händel, J. Haydn, W. A. Mozart, L. van Beethoven, F. Schubert, R. Schumann u.m.a.)

In den Jahren 1882/1883 hörte Mikuli seine Tätigkeit als Chordirigent bei dem Verein auf. Unter den unzählreichen Erwähnungen im Staatsarchivum über die Tätigkeit von Fran Gerbič in Lemberg scheint besonders bemerkenswert folgende Information: von 1882 bis 1883 übernahm diese Funktion (d.h. die Leitung der Chöre bei dem Galizischen Musikverein) Fran Gerbič, seinen Vertreter wurde polnischer Musiker Juzef Koronowicz nominiert. Mikuli selbst blieb nur als Kunstdirektor des Vereins und des Konservatoriums, dementsprechend leitete auch organisatorisch alle Veranstaltungen, von ihm organisiert. Nachdem, in den Jahren 1883/1884 als Chordirigent wurde schon anderer polnischer Musiker – der Komponist Jan Gall tätig. Es bedeutet, daß Gerbič mit dem Galizischen Musikverein ziemlich eng verbunden war, obwohl nur eine kurze Zeit aktiv nahm teil.⁶ Warum verließ er diese Stelle, könnte man zur Zeit nicht beurteilen, vermutlich wollte schon in die Heimat zurückkehren.

Außer seiner Tätigkeit als den Dirigenten, sollte man auch an die Gerbičes Vokalunterricht am Konservatorium des Galizischen Musikvereines erwähnen. Die Vokalschule am Konservatorium vom Anfang an (also, vom Ende der 50-er Jahre des XIX Jahrhunderts) war sorgfältig geführt, man kümmerte um die besten Kräfte für diese Richtung. Zuerst lehrten das Gesang die Opernsänger verschiedener Nationalitäten: Franzosen, Italiener, Deutsche; später meistens Polen, darunter: Österreicherin Henrietta La Roche, Schauspielerin-Sängerin (Sopran), die Primadonna mehrer Opernhäuser, darunter des österreichischen Theaters in Lemberg, Ehrenmitglied der Philharmonischen Gesellschaft in Graz, Venedig, Bologna; Pole Wojciech Szmaciżyński, Sänger (Tenor), Organist und Dirigent; Italiener Luigi Dallà Casa, der zuerst als Privatlehrer in polnischen Häusern die Unterricht erteilte, Polin Teodosia Fredericzi-Jakovicka, die Schülerin von F. Lamperti in Mailand.

Aber einen echten Aufstieg erreichte genannte Schule dann, wann im Jahr 1875 seine pädagogische Tätigkeit im Conservatorium am Galizischen Musikverein Valery Wysocki (1835–1907) begann. Er war, ähnlich wie Jakowicka, auch einen Zögling der Lampertis Schule, bekannter Baß, der in

6 Darüber berichtet *Der Bericht der Direktion des galizischen Musikvereins für 1859, angeboten der Vollversammlung*, Seite 1. Das Dokument befindet sich im Zentralen historischen staatlichen Archiv in Lviv/ Lemberg, das Fund 146, die Beschreibung 1, das Werk 665.

mehreren europäischen Ländern gastierte, der Begründer der wichtigsten im Land Vokalschule, in welcher in 80-er – 90-er Jahre des 19. und anfangs 20. Jahrhunderts die Mehrheit berühmter polnischen und ukrainischen Opernsängern gewachsen wurde. Denn arbeitete schon Gerbič als Vokalpädagoge gleichzeitig mit Wysocki, denn könnte man vermuten, seine eigene Vokalmethodik manche typische für Lemberger »Italiener« Gesangsprinzipien angeeignet hat.

Natürlich war der Galizische Musikverein, die den folgenden Zweck verfolgt hatte: «das Musikleben im Lande pflegen»,⁷ keine einzige Vereinigung der Musikliebhaber, welche ähnliche Ziele bestimmte und ähnliche Veranstaltungen in Lemberg und andern galizischen Städten (manchmal gar in Dörfern) organisierte. In der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts umfasste das Musizieren der Amateure immer breitere Kreise der Musikfreunde im Zusammenhang mit dem Prozess der Demokratisierung der Kultur. Es besteht der Bedarf an den Gesellschaften engerer Spezialisierung, die sich nur mit einem Bereich des Musizierens aber auf der höheren Ebene beschäftigen sollten.

Eine der ersten solchen spezialisierten Gesellschaften war die Musikgesellschaft »Harmonia« (im polnischen Original: «Towarzystwo dla muzyki instrumentalnej»), gegründet am 19. September 1875 in Lviv, die eigentlich zu einem städtischen Orchester geworden ist, existierte hauptsächlich auf die Subventionen des Magistrats. Das Ziel dieser Gesellschaft war: «a) die Entwicklung der Instrumentalmusik (die Streich- und Blasinstrumenten) in der Hauptstadt, wie auch im Land dank der Kunstbildung der Jugend; b) ständige Existenz der Musikkapelle in der Stadt Lemberg (polnisch: Lwów)»⁸. Für die Realisation solcher anspruchsvollen Aufgaben sollten die Gründung der neuen Schule und die Aufnahme der guten Musiker als Mitglieder der Gesellschaft dienen. Die ersten Kapellmeister waren Josef Schurer und Josef Pistl und der erste künstlerische Leitung führte Ludwik Marek – ein Schüler von Mikuli und danach von Franz Liszt. Nach ihm erfüllten die Funktionen eines Leiters Emanuel Kaczkowski, Jan Gall, Stanislaw Niewiadomski, Wladyslaw Wszelaczynski – alle gut geschulte polnische Musiker, meistens die Komponisten, Pädagoge und Dirigenten in einer Person. Aber die Blütezeit der Tätigkeit des Orchesters beginnt erst mit dem Maurycy Fall, der das Amt des Dirigenten Ende der 80-er Jahren des XIX. Jahrhunderts bestiegen

7 Das Zentrale historische staatliche Archiv in Lviv/Lemberg, das Fund 1, die Beschreibung 54, das Werk 1142, 8–33, Statut Galicyjskiego Towarzystwa muzycznego we Lwowie, § 1, 1.

8 Lviver Staatsarchiv, Fond 3, Beschreibung 1, Sache 2925, S. 6–12, Statut »Harmonii« Towarzystwa dla muzyki instrumentalnej, § 3, 3.

hat. Von der aktiven Tätigkeit zeugt die Tatsache, dass es im Laufe nur eines Jahres 1887 nicht weniger als 205 Orchesterkonzerte für Lemberger Öffentlichkeit gegeben hat⁹. 1893 verliess Fall die Stadt Lviv und dann *ging* die Tätigkeit des Orchesters immer steiler *abwärts*, obwohl es auch weiter als städtisches Orchester bis zum Ersten Weltkrieg wirkte.

In der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts wurde der Bedarf an die Entwicklung der Musikkultur noch mehr gewachsen, denn solcher Prozess hat nicht nur zur Entstehung der neuen engspezialisierten Gesellschaften gebracht, sondern auch die Veränderungen inmitten der Gesellschaften »im breiten Sinne« bewirkt.

Solche Veränderungen in Richtung gewisser Spezialisierung der Formen sind in den 80-er Jahren im Galizischen Musikverein aufgetreten. Der polnische Forscher Leon Blaszczyk schreibt »1880 kam es zur Spaltung im Chor, und danach fand die Sitzung einer Sängerguppe statt, die die Gesangsgesellschaft »Lutnia« (deutsch: die Laute) gegründet hat«¹⁰. Der erste Direktor und Dirigent war Musikant-Amateur, Sekretär des Lviver Magistrats, Stanislaw Cetwinski.

Die Gesangsgesellschaft »Lutnia« begann ihre Tätigkeit zuerst ganz bescheiden, als ein Männerquartett, aber bald hat guten Nachwuchs gehabt und bereichert durch die Frauenstimmen, zählte in kurzer Zeit 40–60 Sänger und so konnte die Meisterwerke von den bekannten Komponisten singen. Im Jahre 1886 entsteht im Rahmen der Gesellschaft eine Musikschule, in welcher Solo- und Chorgesang, Harmonie, Kontrapunkt und Musikgeschichte unterrichtet wird.

Gerade werden die Chorgesellschaften im Musikleben in Lviv und in ganz Galizien die bedeutendste Rolle spielen, weil nach ihrem Muster am Ende des XIX – anfangs des XX. Jahrhunderts die zahlreichen Abteilungen nicht nur der genannten Gesellschaft »Lutnia«, sondern auch die anderen kleineren selbstständigen Gesellschaften und Vereinen der kultur-aufklärerischen Richtung, oder die Filialen der größeren Institutionen in verschiedenen Städten Galiziens gegründet sind.

Ende der 80-er Jahren des XIX. Jahrhunderts entstand in Lemberg neben dem Galizischen Musikverein und der Gesellschaft »Lutnia« folgerichtige Sängergesellschaft »Echo«, derer Amateurenchor bzw. ein Männerchor zu den damals existierenden Chören des Galizischen Musikvereins, der Gesellschaft »Lutnia« u.a. eine ernste Konkurrenz bildet. Der Ideenträger

9 Blaszczyk, *Zycie muzyczne Lwowa w XIX wieku. Przegląd Wschodni* 1.1, z. 4 (Warszawa, 1991), 722.

10 Ibid.

und der Begründer des neuen Gesangvereines »Echo« im Jahre 1885 war der Lemberger Jurist und Sänger Julian Fontana. In den Jahren 1886-1888 ersetzte ihn als Leiter und Kapellmeister der Komponist und Dirigent Mieczysław Soltys, dann in Jahren 1888-1891 leitete den Gesangverein der Komponist und Dirigent Wilhelm Czerwinski. Als Freund von Gerbič, dem der Slovane seine Chorsammlung mit der schönen Anschrift schenkte, verdient er etwas mehr Platz in vorliegendem Artikel.

Wilhelm Czerwiński (1837-1893) – polnischer Komponist, Dirigent und Pädagoge, der viele Aktivitäten in galizischer Hauptstadt setzte, ähnlich wie Gerbič, nahm Interesse an mehrere Formen des Musiklebens. Als Komponist bevorzugte Czerwinski genauso wie Gerbič sog. »Volksstil« in der Musik, d.h. auf die populären Volksweisen gestützt, auf das demokratische Publikum gezielt. Sein Werk enthält die Oper (*Die Nixe*) und die Operette (*Die Nachtigall*), wie auch umfangreiche Chorkompositionen und Klavierstücke. Aber den größten Ruhm brachte ihm *Der Falkenmarsch* nach Worten von Jan Lam, der als Hymne der Polnischen Gymnastischen Gesellschaft »Der Falke« (Sokół) bald etabliert wurde¹¹.

Nach ihm, in der Zeitspanne 1891-1892 und 1895, leitete das »Echo« der Chormitglied, Lehrer für Gesang in den Lemberger Gymnasien, Franciszek Domiszewski, und dann seit 1896 – der Komponist Jan Gall. Die Gesellschaft veranstaltete die Konzerte nicht nur in Lemberg, sondern auch in anderen Städten Galiziens, was zur Entstehung der Filialen gebracht hat. »Echo« verursachte auch die Bereicherung der polnischen Choralliteratur durch die speziell geschriebene Chorwerke für den Komponisten-Wettbewerb und die Herausgabe der besten von ihnen¹².

Ende des XIX. Jahrhunderts entsteht außer den speziellen Musikvereinen auch eine große Zahl von Chören bei den verschiedenen Gesellschaften, die mit anderen Zwecken – Arbeitervereine, Studentengesellschaften, technischen und nationalen Vereinigungen, also gar nicht nur musikalischen, sondern mit bestimmten Interessen und Zwecken ausgerichtet sind. In dieser Reihe waren solche Gesellschaften wie der Verein der Handarbeiter »Das Stern« (*Gwiazda*), »Der akademische Chor« (*Chor Akademicki*) für Studenten und Professoren, »Der technische Chor« (*Chor Technicki*), der Studentenverein »Der Herd« (*Ognisko*), der Chor der Druckergesellschaft, »Der Arbeiterchor« (*Chor robotniczy*, Peremyschyl) u.a. bekannt.

11 Andrzej Chodkowski (ed.), *Encyklopedia muzyki* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2006), 225.

12 Błaszczuk, *Zycie muzyczne Lwowa w XIX wieku. Przegląd Wschodni* 1.1, z. 4 (Warszawa, 1991), 723.

Zur Zeit sind meistens polnische Musikgesellschaft beschrieben als solche, mit denen Gerbič unmittelbar mitwirkte. Aber in diesem Zusammenhang muß man auch ukrainische (ruthenische) Chorvereine als die Repräsentanten der autochthonen Bevölkerung in Betracht ziehen. Der erste bedeutende ruthenische Amateurenchor (kein Kirchenchor) entstand in Galizien nicht auf eigene Bedürfnisse, sondern im Zusammenhang mit der Tätigkeit des Theaters »Ruthenische Unterredung« (*Руська бесіда*) können die Erscheinung der Gesangsgesellschaft im Jahre 1863 diesem Theater verdanken. 1870 hat Anatol Wachnjanyn die erste Gesangsgesellschaft »Teorban«¹³ in Lemberg gegründet. Die Gesellschaft »organisiert

- 1) Musikschule für Instrumental- und Vokalmusik
- 2) Schule für Harmonie und Kontrapunkt u.s.w.
- 3) Konzerte
- 4) Musikreisen durch das Land«¹⁴

Wie man sieht, die Gründer der Gesellschaft, zu denen viele Vertreter der ukrainischen Intelligenz (darunter der bekannte Opernsänger Aleksander Myschuga, Julian Zakrewskyj u.a.) gehörten, stellten vor sich die umfangreichen Aufgaben, leider aber, für eine richtige Tätigkeit hat die Idee selbst wenig gereicht. Aus Mangel an Kosten begann die Gesellschaft schon ein Jahr später zerfallen und bald hat ihre Existenz aufgehört. Aber die Konzerte der Mitglieder der Gesellschaft »Teorban«, sowie der anderen Lemberger Sänger haben den Anstoss für die Gründung verschiedener Männerchöre gegeben, deren Mitglieder meistens Seminaristen und Schüler der Gymnasien waren.

Also Galizien besaß zu dieser Zeit recht intensives Musikleben, das vor allem viele liebhaberische Gesellschaften verschiedener nationalen Gemeinden repräsentierten, in erster Linie ukrainischen (ruthenischen) und polnischen, sowie österreichischen, jüdischen, tschechischen und ungarischen. Auch in der Vergleichung konnte man feststellen, dass der ethische Zweck und die Existenzformen der ukrainischen Chören und anderen Nationen einigermassen übereinstimmten, obwohl sich doch wesentlich voneinander unterscheideten. Die ruthenischen Chöre sind in ihrer nationalen Umgebung viel mehr polifunktionierend gewesen und nach den Aufgaben, die sie sich vorgenommen hatten, getrennt.

13 Teorban – das altukrainische Saiteninstrument.

14 Das Zentrale historische staatliche Archiv in Lviv/ Lemberg, Fond. 362, Beschreibung 1, Sache 196, 7–8, »Satzung der Gesellschaft »Torban«, §§ 13, Handschrift in Ukrainisch (siehe Anhang).

Auf Grund der detaillierten Analyse der Tätigkeit von Chorgemeinschaften in Galizien in bestimmter Periode können wir folgende Schlussfolgerung ziehen:

- 1) Als herrschende Institutionen für die Entwicklung der Musikkultur im Land blieben die liebhaberische Vereine bzw. Gesellschaften, die hauptsächlich national-kulturelle und aufklärerische Ziele verfolgten, die die breiteren Kreisen der Bevölkerung verschiedener Nationalitäten umfassen. Auf ihrem Grund entstanden bald die professionellen Organisationen und Lehranstalten, wie das Konservatorium am Galizischen Musikverein.
- 2) Diese Ziele ändern sich wesentlich im Vergleich zu voriger Periode vor dem Völkerfrühling, wann die Musikkultur meistens in den adeligen Salons oder in den Kirchen sich entwickelte, was auch die erste öffentliche Institutionen, wie etwa der Cäcilienverein, von F. X. Mozart im Jahr 1826 gegründet, klar zeigt, als die Entstehung der Gesellschaften meistens der Obhut der Adeligen zu verdanken war, wobei auch einige von der Intelligenz behilflich wurden, oder in rein kirchlichen Kreisen).
- 3) Solche Demokratisierung verursachte den Aufbruch im künstlerischen Geschmack und auch im Schaffen der Komponisten. Mehr Aufmerksamkeit schenkt man dem Schaffen der Amateuren, darum findet man auch ganz einfache, zur Ausführung geeignete Opera mit dem national-patriotischen Inhalt, also im Musikwerk entwickelten sich deutlich die gesellschaftlichen Funktionen. Diese Tendenz bewahrte sich als führende Grundlage des Musiklebens entweder in polnischer, oder in ukrainischer Umgebung, wie auch in anderen nationalen Gemeinden.

Am Ende des Artikels sieht zweckmäßig aus, die wichtigsten Vertreten der galizischen Komponistenschule jener Periode kurz nennen. Ukrainische Komponistenschule Galiziens bildeten nach wie vor die griechisch-katholischen (uniatischen) Priester Viktor Matjuk (1852–1912) und Ostap Nyshankiwskyj (1861–1919), aber auch schon die weltliche Personen: der Botschafter und Begründer mehrerer ukrainischen aufklärerischen Gesellschaften in Galizien und in Wien Anatol Wachnjany (1841–1908), und der erste professionelle Musiker in diesem Milieu Denys Sitschynskyj (1864–1909). Polnische Komponistenschule bestand schon zu dieser Zeit ausschließlich aus den professionellen Musiker mit der guten Ausbildung. Außer dem obengenannten

Schüler von Chopin Karol Mikuli sie repräsentierten Henryk Jarecki (1848–1918), Wladyslaw Rzepko (1854–1932), Mieczysław Sołtys (1863–1929) Jan Gall (1856–1912)¹⁵. Also, die Idee »der nationalen Musikschule« wird von ihren Anhängern nach der ersten Etappe der Romantik weitergetragen, doch auf eine mehr demokratische Ebene transportiert.

Nicht vergebens sind die Hauptgattungen im Werk der Komponisten Chorwerke (inklusive Kantaten und Oratorien) und Sololieder gewesen, ausserdem jeder von ihnen war aktiv engagiert als Organisator der Chöre, liebhaberischer Gesellschaften, der zahlreichen kulturellen aufklärerischen Veranstaltungen, wie auch der verschiedenen musikalischen Lehranstalten, beschäftigte sich mit der pädagogischen und kritischen Tätigkeit, das bedeutet: schenkte mehr Aufmerksamkeit der gesellschaftlichen Arbeit eines Künstlers als ausschliesslich der schöpferischen Selbstrealisierung. Die kulturell-gesellschaftlichen Parallelprozesse sowohl in polnischer, als auch in ukrainischer Gesellschaft und ihre enge Zusammenarbeit miteinander und mit den Vertretern anderer Nationalkreise zeugt von der Selbstverständlichkeit gerade dieser Art Evolution der fachlichen Musikkunst in Galizien, was den historischen Umständen und politischen Beziehungen im Land völlig entspricht.

Von anderem Standpunkt ausgehend, scheint der Vergleich mit den anderen Kunstarten nicht ganz zugunsten der Qualität dieser Musik, wenn in der Literatur und bildender Kunst die intensive Suche nach den neuen Ausdrucksmitteln lebendig bleibt, das ständige Streben nach der »tiefsten Wesentlichkeit« spürbar ist, die Werke des philosophisch-symbolischen Sinnes entstehen, und die neuen künstlerischen Tendenzen bedeutsam intensiver auf der nationalen Basis transformiert werden, so muss festgestellt sein, dass die Musik trotzdem sich mehr an der Tradition hält, an die breiten Kreisen der Zuhörer gerichtet ist. Das sei der wichtigste Grund, warum sie mit dem Widerstand auf die neusten Entdeckungen anderer europäischer Schulen und ästhetischen Tendenzen reagiert. Von daher ist auch die »angewandte Bedeutung« des regionalen Musikschaffens verständlich, das sowohl vorher als auch nach dieser Etappe die Grenze des Galizischen Umfangs kaum überschreitet.

Die Kultur der 80-er Jahre des vorigen Jahrhunderts bringt unterschiedliche und widersprüchliche Meinungen und Beurteilungen zum Aus-

15 Musik-historische Prozesse in analysierter Periode sind im Buch der Autorin ausführlich dargestellt: Lubov Kyyanovska, *Die Evolution der galizischen Musikkultur des XIX–XX Jahrhunderts*, 2. Aufl. (Tschernowitz: Кпуна-XXI, 2008) [Любов Кияновська, *Еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст.* (Чернівці: Книга-XXI, 2008)].

druck. Von einer Seite wird dadurch das Fundament für den späteren künstlerischen Schwung in der Musikkultur des Landes gelegt, der erst mit den ersten Jahrzehnten des neuen Jahrhunderts aufbricht. Anderen aber müssen wir zugestehen, dass neben den anerkannten Persönlichkeiten auch die anderen Künstler, deren Namen oft in den historischen Studien über die Kultur nicht erwähnt worden sind.. Erinnern wir uns an manche erwähnte und hier nicht erwähnte Namen von Komponisten, die durch ihren schöpferischen Nachlass zu seiner Zeit eine gewisse Verehrung in damaliger Gesellschaft verdient haben, sind leider aber in mehreren wissenschaftlichen und kritischen Werken halbverächtlich als »Komponisten-Amateure« bezeichnet und dementsprechend nur als »historische Tatsache« betrachtet. Diese Bezeichnung lässt ausserhalb der Grenzen der kritischen und wissenschaftlichen Bewertung die vielen Kennwerte ihres Schaffens, in erster Linie das Kriterium der objektiven künstlerischen Werte für die Gesellschaft auf der gewissen Stufe ihrer Entwicklung, sowie der Entsprechung den geistlichen Ansprüchen eigener Nationalumgebung. Bei der Bewertung der künstlerischen Werte und dem Ausmass der Originalität dieses Nachlasses müssen die dem breiten Kreis der Galizischen Intellektuellen, vor allem der Künstler, charakteristischen Tendenzen des geistlichen Lebens beachtet werden.

Man hat schon auf die unfreundliche Einstellung der breiten Massen von Zuhörern hinsichtlich der zu sehr radikalen, ungewöhnten, die festgelegten Kanone der Nationaltraditionen störenden Elemente hingewiesen. Aber auch die vielen ernstesten progressiv denkenden Künstler, stark beeinflusst von dieser Meinung, hatten Befürchtungen im Blick auf das kommende Neue. Die galizischen Intellektuellen, nicht nur die ruthenischen aber auch die polnischen, bildeten zu dieser Zeit keine Ausnahme, im Gegenteil, sie werden als typische Quelle der konservativen Geschmacks betrachtet, als das Feindliche und Unfreundliche gegenüber dem neuen und ungewöhnlichen Kunststil. In diesem Sinne betrachtete die Ziele seines Werkes zu dieser Zeit auch Fran Gerbič, wovon dargelegte Chorsammlung klar zeugt. Dadurch hat er so positiv in Lemberger Milieu eingewurzelt und hier solche Freunde wie Czerwinski gefunden hat, daß in diesem Moment verstand die national-aufklärerische Aufgaben des Musikwerkes als primäre in seiner schöpferischen Tätigkeit.

Doch diese Situation im Musikleben und Schaffen der galizischen Komponisten konnte sich nicht mehr lange behalten, weil sie grade ein wesentliches Hindernis den künstlerischen Prozessen gegenüber bildete, die sich in den europäischen Zentren vollzogen haben. Auch die galizische Kultur – wie auch slovenische Musikschule – ergriff schnell die neue Richtung

der geistlichen Evolution und selbstverständlich lässt sich auf das gemeinsame Flussbett der künstlerischen Experimente und radikalen Erneuerung des Ausdrucksystems ziehen.

Musik als Maßstab soziokultureller Evolution

Ein grundlegendes Problem regionaler Musikkultur und Musikgeschichtsschreibung

Helmut Loos, Leipzig

Großes Unbehagen am Mainstream der deutschen Musikwissenschaft hat mich seit meinem Studium in den 1970er Jahren begleitet. Die Prämissen einer „emphatischen Kunstwissenschaft“, die sich das Urteil über ästhetische Wertigkeit historischer Kunstwerke vorbehält, stimmen nicht mit den Grundsätzen der historisch-kritischen Methode überein, da sie die Pluralität geschichtlicher Fakten nach zumeist weltanschaulichen Aspekten beschneiden. Dabei geht es mehr um Sinnggebung,¹ nicht um nüchterne Bestandsaufnahme als Basis eigener, freier Meinungsbildung. Ein traditionsreicher Zweig deutscher Musikwissenschaft beschäftigt sich mit sorgfältiger Faktenerhebung, die Musikphilologie, doch ist sie derartig auf die Großmeister der deutschen Musikgeschichte eingeschworen, dass sie letztendlich doch als Teil der emphatischen Kunstwissenschaft gesehen werden muss. Daneben schrumpft eine musikalische Stadt- oder Regionalgeschichtsforschung zu einer bedeutungslosen Marginalie. Allerdings: So zugespitzt, wie ich die Situation hier schildere, ist sie bereits Geschichte, viele personenbezogene Forschungseinrichtungen haben sich einer breiteren Perspektive geöffnet, das Bach-Archiv beispielsweise beschäftigt sich längst mit der gesamten Bach-Familie. Breiter angelegte Initiativen wie die 1994 gegründete „Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik e.V.“ haben allerdings schon wieder mit finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen, da die kulturpolitische Förderung in Deutschland gerade eine Konzentration auf die Leuchttürme Bach, Beethoven und Wagner vorgenommen hat. Die „emphatische Kunstwissenschaft“ feiert also noch immer fröhliche Urständ, umso wichtiger ist es, sie auf ihre Grundlagen und Implikationen hin kritisch zu befragen.

1 Wie sie auch an angloamerikanischen Universitäten in den „Humanities and Arts“ angeboten wird.

Die „emphatische Kunstwissenschaft“ basiert auf der Vorstellung von der Musik als einer progressiven Kraft und ist nicht zu trennen von der vollständigen Neuverortung der Musik in der bürgerlichen Gesellschaft seit dem 18. Jahrhundert. Sie ist vollständig abhängig von dem „Projekt der Moderne“ zur „Selbstvergewisserung“ und „Selbstbegründung“ des Menschen, das Jürgen Habermas noch 1980 als unvollendet zu retten beabsichtigte, und stand ausgehend von der Aufklärung bei allen Varianten, die einschließlich von verfallstheoretischen Geschichtsdeutungen bis hin zu ihrer dialektischen Aufhebung formuliert wurden, unter den Prämissen der Säkularisierung, des Fortschrittsglaubens, der Rationalität und der Autonomie. Der Fortschrittsglaube hat sich im Weltbild der westlichen Moderne besonders prägend ausgewirkt und die Musikgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert maßgeblich geprägt. Gegenüber der Vorstellung von einer „Weltliteratur“ sank städtische oder regionale Kultur zu einem provinziellen Phänomen herab, das der Aufmerksamkeit fortschrittlicher, gebildeter, höherer Geister nicht würdig erschien. Selten werden die negativen Konsequenzen dieser Einstellung thematisiert, hier interessiert vor allem der geistige Weltkrieg der Nationalmusiken, der bis heute vielerorts tobt. Er bedient sich theoretischer und ästhetischer Konstruktionen, die ihren Geltungsanspruch aus einer „emphatischen Kunstwissenschaft“ ziehen.

Der sich fortschreitend enthüllende Weltgeist Friedrich Hegels hat im deutschen Musikschrifttum deutliche Spuren hinterlassen.² Adolf Bernhard Marx und Franz Brendel sind zwei frühe Vertreter dieser Richtung, die das national-liberale Bürgertum geprägt hat. Marx nennt „*Fortschritt[.] Wahrhaftigkeit und Eigenthümlichkeit*“ als „*Bedingungen ächten Künstlerthums*“.³ Sie stehen in direktem Zusammenhang mit ihrem sozialen Umfeld:

*Soll also die Kunst einen Fortschritt erleben, so kann das nicht anders als durch den Fortschritt im Leben der Zeit und des Volks geschehn. Die Frage nach dem Standpunkt und Fortschritte der Kunst ist eins mit der Frage nach dem Standpunkt und Fortschritte des Volks und der Zeit.*⁴

Damit wird die Musik zum Maßstab gesellschaftlichen Fortschritts. Ähnliche soziale Zusammenhänge stellt Franz Brendel her, ein Vertreter der Zukunftsmusik Franz Liszts und Richard Wagners, wenn er mit Bezug auf letz-

2 Vladimir Karbusicky, *Wie deutsch ist das Abendland? Geschichtliches Sendungsbewußtsein im Spiegel der Musik* (Hamburg: von Bockel, 1995).

3 Adolf Bernhard Marx, *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege* (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1855), 108.

4 Op. cit., 179f.

teren schreibt: „Die Einsicht ferner ist nothwendig, dass es sich nicht bloß um einen künstlerischen, sondern zugleich allgemein menschlichen Fortschritt handelt, dass die Erneuerung der Kunst von einer sittlichen Wiedergeburt ausgehen muss.“⁵ Eine nochmalige Überhöhung der Musik erreichte Arthur Schopenhauer, der sie als direkte Manifestation des Weltwillens und als höchste Welterkenntnis installierte. Sie verband sogar idealistische und materialistische Weltanschauungen. Derart philosophisch untermauert, besaß die Musik im Weltbild der bürgerlichen Gesellschaft eine extraordinäre Position, garantierte sie ihren Vertretern, insbesondere den Komponisten (mit Richard Wagner als erfolgreichstem Vertreter) doch höchsten sozialen Status. Daran änderten auch kulturkritische Stimmen mit pessimistischen Verfallsszenarien nichts, da sie nur allzu gerne auf die Musik als Mittel der Heilung und Erlösung rekurrierten.

Die Weiterentwicklung des Evolutionismus hin zur Rassenlehre, wie sie nicht nur durch Arthur de Gobineau betrieben wurde, fand große Resonanz im Bayreuther Kreis um Cosima Wagner insbesondere durch Ludwig Schemann und Houston Stewart Chamberlain.⁶ Die gesamte Bewegung gehört in den vielgestaltigen Komplex des Sozialdarwinismus,⁷ dessen kulturelle Dimension Elvin Hatch so umrissen hat,

daß im 19. Jahrhundert die populärste Auffassung von den Ursprüngen des Menschen auf der Annahme einer Feedback-Schleife zwischen kultureller und geistiger Evolution als Resultat des lamarkschen Effekts basierte: Eine avanciertere Kultur stimulierte das menschliche Gehirn zu geistiger Aktivität auf höherem Niveau, was wiederum noch höhere Ebenen der Kulturentwicklung ermöglichte.⁸

Eine Variante zu der Vorstellung von einem derartigen Rückkopplungseffekt findet sich bei August Weismann (1834-1914), dem bedeutenden Vordenker des Neodarwinismus, in einem Vortrag „über Musik bei Thieren und beim

5 Franz Brendel, *Die Musik der Gegenwart und die Gesamtkunst der Zukunft* (Leipzig: B. Hinze, 1854), 247.

6 Wanda Kampmann, *Deutsche und Juden. Studien zur Geschichte des deutschen Judentums* (Heidelberg: L. Schneider, 1963) 319: „Die Konventikler und Pamphletisten des primitiven Antisemitismus erhielten eine unerwartete Bestätigung aus dem Bereich der hohen Bildung. Mit der Theorie des Sozialdarwinismus ließen sich Chamberlains Lehren leicht verbinden, das geschah alsbald in alldutschen Kreisen, die ihn verehrten.“

7 Kurt Bayertz, „Sozialdarwinismus in Deutschland 1860-1900“, in *Charles Darwin und seine Wirkung*, hrsg. Eve-Marie Engels (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2009), 178-202.

8 Peter J. Bowler, „Herbert Spencers Idee der Evolution und ihre Rezeption“, in *Die Rezeption von Evolutionstheorien im 19. Jahrhundert*, hrsg. Eve-Marie Engels (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995), 309-325, hier 321 mit Bezug auf Elvin Hatch, *Theories of Man and Culture* (New York: Columbia University Press, 1973).

Menschen“ aus dem Jahre 1889.⁹ Musik ist für ihn Teil der geistigen Entwicklung, „eine Steigerung der geistigen Eigenschaften der Menschheit als eines Ganzen [...], die Entstehung von Cultur im weitestens Sinne und nach allen denkbaren Richtungen.“¹⁰ So wie „der Urmensch niederere seelische Vermögen, vor allem geringere Intelligenz besessen haben muss als der Culturmensch“, so habe sich „die Empfänglichkeit des Menschen für Musik im Laufe seiner intellektuellen Entwicklung gesteigert“. Von der „Eigenthümlichkeit und dem Reichtum der musikalischen Formen, wie dies Hanslik [sic] in seiner berühmten Schrift über das ‚Musikalisch-Schöne‘ in so vortrefflicher Weise dargelegt hat“, könne nur ein Kulturmensch eine Ahnung haben, hier geht Weismann von „verschiedenen Entwicklungsstufen der Menschenseele“ aus. Zu einem „stark entwickelte[n] Musiksin[n]“ gehöre „auch eine reiche, grosse, tieferregbare Seele, wie sie erfahrungsgemäss erst der höher entwickelte Intellect mit sich bringt.“¹¹ Die Musik sozialdarwinistisch als Maßstab menschlicher Entwicklung zu verstehen, ist damit von maßgeblicher Seite aus legitimiert. Wenn auch eine Steigerung der physischen Anlagen kaum mehr zu erwarten sei, so dürfen wir nach Weismann aufgrund unserer tradierten Kultur doch „auf einen beinahe unbegrenzten Fortschritt der Menschheit hoffen“.¹²

Dieses evolutionistische Denken erfasste auch die sich als universitäres Fach neu formierende Musikwissenschaft. Leipzig, spätestens seit 1800 wichtiges Zentrum bürgerlicher Musikkultur, bot günstige Voraussetzungen für die europaweite Verbreitung der neuen Ideen. Hatte schon die *Allgemeine musikalische Zeitung* höchst erfolgreich zündende Artikel von Autoren wie E. T. A. Hoffmann, Friedrich Michaelis und Amadeus Wendt veröffentlicht, so wurden Hermann Kretzschmar (1848-1924) und Hugo Riemann (1849-1919) um 1900 zu wichtigen Gründungsfiguren der universitären Musikwissenschaft, unterstützt von Leipziger Kollegen wie Arnold Schering (1877-1941) und Arthur Prüfer (1860-1944). Ungeachtet der spezifischen Ausprägungen einte die neue Zunft der Musikwissenschaft das Bewusstsein um die deutsche Musik als gesellschaftlich bedeutsame Größe. Dieses Bewusstsein drückte sich in stereotypen Wendungen von der Hegemonie oder

9 August Weismann, „Gedanken über Musik bei Thieren und beim Menschen,“ in *Deutsche Rundschau*, Bd. 61 (Berlin, 1889), 50–79, hier zitiert nach ders., *Gedanken über Musik bei Thieren und beim Menschen*, in Ders., *Aufsätze über Vererbung und verwandte biologischen Fragen* (Jena: G. Fischer, 1892), 587–637. http://caliban.mpiz-koeln.mpg.de/weismann/weismann_vererbung.pdf (19. 09. 2013).

10 Op. cit., 613.

11 Op. cit., 633f.

12 Op. cit., 636.

der Weltherrschaft deutscher Musik aus, die über gesellschaftliche oder politische Unterschiede hinaus reichten.¹³

Der ausdrückliche Hinweis auf die Evolutionstheorie als Grundlage der Musikwissenschaft findet sich bei Arthur Prüfer (1860-1944). Bereits 1895 in einem Vortrag über „*Die gegenwärtigen Aufgaben der Musikgeschichte*“¹⁴ spricht er davon, dass die Wissenschaft „*das Grundgesetz von der organischen Entwicklung auf allen Gebieten natürlichen, wie geistigen Lebens aufgestellt und nachgewiesen hat*“.¹⁵ Das Evolutionsdenken, das die „*Culturvölker*“ an die Spitze des geistigen Fortschritts stellt, ist hier unverkennbar. In seiner Antrittsvorlesung als nichtplanmäßiger außerordentlicher Professor am 10. Mai 1902 in der Aula der Universität zu Leipzig verweist Prüfer auf „*die Darwinische Selektionstheorie, [und] die Evolutionstheorie Herbert Spencers*“, um zu behaupten, dass „*die Musik eines Volkes in noch höherem Grade, als die Sprache, wahrhaftigster Ausdruck seiner jeweiligen Kulturstufe*“ sei.¹⁶ Damit ist die Musik als maßgebliche Instanz des Sozialdarwinismus zugunsten einer umfassenden deutschen Hegemonie installiert.

Das musikhistorisch angewandte „*Grundgesetz von der organischen Entwicklung*“ konnte Prüfer 1901 auch in dem Beitrag von Oswald Koller über „*Die Musik im Lichte der Darwinschen Theorie*“ im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters ausformuliert finden.¹⁷ Ungerührt wendet Koller die „*Gesetze des organischen Lebens auf das geistige Gebiet*“ an, er war sogar der Meinung, dass dem Kunsthistoriker ein viel lückenloseres Material zur Verfügung stehe als dem Naturhistoriker und „*dank der Freiheit und Beweglichkeit des menschlichen Geistes dieser Umwandlungsprozess viel rascher vor sich*“

13 Oskar Fleischer, *Mozart* (Berlin, 1900), sieht in Mozart den ersten Vertreter deutscher „Weltherrschaft“ (S. 132). Er beginnt sein Buch mit dem Namen Darwins: „*Darwins Lehre von der Verehrung läßt sich für den Menscheng Geist scheinbar am besten in der Kunst der Töne nachweisen.*“ (S. VII) Das Buch ist erschienen in der Reihe: Geisteshelden. (Führende Geister.) Eine Sammlung von Biographien, Bd. 33. Damit ist es geradezu ein Musterbeispiel für die Verbindung von Geniekult, Evolutionsdenken und deutschem Herrschaftsanspruch und die gesellschaftliche Dominanz dieser Vorstellung. Für den freundlichen Hinweis danke ich Wolfgang Ruf.

14 Arthur Prüfer, *Die gegenwärtigen Aufgaben der Musikgeschichte. Vortrag, gehalten in Leipzig, am 29. April 1895* (Leipzig, 1896).

15 Op. cit., 2. Arthur Prüfer, *Die gegenwärtigen Aufgaben der Musikgeschichte. Vortrag, gehalten in Leipzig, am 29. April 1895* (Leipzig, 1896).

16 Op. cit., 7f. Arthur Prüfer, *Johann Sebastian Bach und die Tonkunst des neunzehnten Jahrhunderts. Antrittsvorlesung gehalten am 10. Mai 1902 in der Aula der Universität zu Leipzig. Für den Druck an einigen Stellen geändert und erweitert* (Leipzig, 1902).

17 Oswald Koller, „Die Musik im Lichte der Darwinschen Theorie,“ in *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1900*, 7 (1901): 35-50.

gehe, also viel übersichtlicher sei.¹⁸ Ernst Haeckels biogenetisches Grundgesetz von der Entsprechung von Ontogenese und Phylogenese bewähre sich auch in der Musik als erhaltende Vererbung, wie an jedem rationellen Musikunterricht abzulesen sei.

So zeigt es sich, dass die Gesetze, die die organische Welt beherrschen, auch für die Welt der Kunst Geltung haben: die Erbllichkeit, die Variabilität, die Überproduktion, die zum Kampfunts Dasein und dadurch zur Divergenz der Charaktere und zum Erlöschen der minder verbesserten Formen führt. Empfindsamen Seelen mag es ein schrecklicher Gedanke sein, dass auch in dem heitern Reich der Kunst nur Kampf, Tod und Zerstörung die herrschenden Mächte sein sollen. Aber aus diesem Widerstreit der Kräfte geht stets das Bessere und Vollkommene als Sieger hervor; und es ist ein grossartiger Gedanke, dass alles, was auf der Welt lebt, einem und demselben Gesetze folgt, dass unter der Wirkung dieses Gesetzes sich aufnatürliche Weise aus einfachen und unscheinbaren Anfängen alles das Herrliche und Grosse in immer steigender Fülle und Mannigfaltigkeit entwickelt hat, und dass auch in Zukunft nach diesem Gesetze sich immer Schöneres, Besseres und Vollkommeneres entwickeln wird.¹⁹

Die Unmittelbarkeit, mit der Koller evolutionäre Denkmuster auf die Musikgeschichte anwendet, erscheint zunächst als sehr schlicht und als unzulässige Schematisierung der Musikgeschichte. Doch prüft man die einzelnen Gedankengänge einmal unvoreingenommen, so wird sehr deutlich, wie viele gängige Auffassungen Koller hier formuliert und evolutionistisch begründet, die wie selbstverständlich in unser Bild von und unseren Umgang mit der Musikgeschichte Eingang gefunden haben. Vor der Folie einer scheinbar wissenschaftlich begründeten Evolutionstheorie ist die unerschütterliche Sicherheit zu verstehen, mit der das Fortschrittsprinzip musikalisches Denken beherrschte und die deutsche Musik mit dem Anspruch auf Universalität, Hegemonie und Weltherrschaft ausstattete, ohne dass dies vehementen Widerspruch oder Kritik hervorgerufen hätte. Sie verschuldet anscheinend auch den „Eigensinn“ der musikalischen Avantgarde im 20. Jahrhundert über die Darmstädter Schule hinaus, die aufgrund ihrer intellektuellen Selbstvergewisserung auch soziales Verhängnis nicht scheut.²⁰ Zweifel daran sind 1976 sogar von Carl Dahlhaus geäußert worden: „*Von Fortschritt redet nie-*

18 Op. cit., 38.

19 Oswald Koller, „Die Musik im Lichte der Darwinschen Theorie,“ in *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1900*, 7 (1901): 35–50, hier 49.

20 Martin Thrun, *Eigensinn und soziales Verhängnis. Erfahrungen und Kultur „anderer Musik“ im 20. Jahrhundert* (Leipzig: Schröder, 2009).

mand mehr. Die emphatische Vokabel, in Adornos, *Philosophie der neuen Musik* 'noch mit einer Unbefangenheit gebraucht, die an das 19. Jahrhundert erinnert, ist aus dem Bewußtsein der später Geborenen wie ausgelöscht'.²¹ Trotzdem hat Dahlhaus 1990 an einem Sammelband zur „Verteidigung des Fortschritts“ mitgearbeitet,²² was wohl nur durch angestrengte Dialektik zu vermitteln ist.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts tauchen vermehrt fortschrittskritische und pessimistische Stimmen auf. Sie verbinden sich mit den Namen eher als konservativ eingeschätzter Komponisten wie Felix Draeseke, Max Reger und Richard Strauss. Heinz Tiessen befürchtet 1913 einen „Rückschritt auf niedere Gestaltungsstufen“.²³ Mit dem Ersten Weltkrieg und der schmachvollen Niederlage wird einerseits die Kultur, vor allem die ‚große deutsche Musik‘ als Rettung vor dem völligen Untergang apostrophiert, andererseits erhält die Kulturkritik mächtigen Auftrieb. Sogar der Schönberg-Schüler Egon Wellesz meldet 1919 Zweifel an:

*Im Sinne einer Entwicklungslehre, die im späteren Werke immer einen höheren Grad von Vollkommenheit anzunehmen gewohnt ist, die gedankenlos Neues auf das Alte türmt, ohne die Fundamente zu prüfen, ist das, was wir jetzt schaffen, kein Fortschritt, sondern beklagenswerte Barbarei, da unendlich vieles, an dem Gewöhnung haftet, zerstört, vergessen werden muß, um den neuen Ideen Platz zu machen.*²⁴

Selbst in den fortschrittskritischen Stimmen blieb evolutionäres Denken virulent. In Deutschland besaß es ein einflussreiches Zentrum. Spott hat der teutonische Ernst vor allem in Frankreich provoziert, aber er blieb fast wirkungslos. Bis heute ist unsere Musikgeschichteschreibung von zahlreichen, durch evolutionäres Fortschrittsdenken bestimmte Interpretationen geprägt. Ihre Provenienz und ihre Partizipation an dem im 20. Jahrhundert grassierenden Weltkrieg der Nationalkulturen wird erschreckend deutlich an einer unter dem Namen von Wilhelm Tappert veröffentlichten, scheinbar beiläufigen Bemerkung in der Ausnahmesituation des Oktobers 1914. Unter dem Titel „Feinde ringsum!“ wird ein angeblicher „Krieg gegen die deutsche

21 Carl Dahlhaus, *Vom Mißbrauch der Wissenschaft* [1976], zitiert nach Thrun, op. cit., 650.

22 Carl Dahlhaus, „Brahms und die Idee der Kammermusik,“ in *Verteidigung des musikalischen Fortschritts. Brahms und Schönberg*, hrsg. Albrecht Dümling (Hamburg: Argument, 1990), 57-68. Freundlicher Hinweis von Martin Thrun.

23 Heinz Tiessen, „Fortschritt und schöpferische Funktion,“ *Allgemeine Musikzeitung* 40 (1913): 776, zitiert nach Thrun, op. cit., 624.

24 Egon Wellesz, „Gedanken über die neue Musik,“ *Die neue Rundschau* 30, 1 (1919): 506, zitiert nach Thrun, op. cit., 625.

Musikwissenschaft“ zum Anlass genommen, alles Ausländische zu verdammen. Mit deutlich sozialdarwinistischer Begründung wird eine Konzentration allein auf die deutsche Musik gefordert und mit einer Apotheose überwölbt:

*Wenn nun die Deutsche Gesellschaft für Musikforschung uns die langverschütteten Quellen zu der Kunst der Gegenwart aufschließt, wenn sie uns [...] die Entwicklungsstufen verschollener Musikpflege aufzeigt, so erweitert sie unsern Gesichtskreis ebenso wie der Naturforscher, der den Fortschritt von untergeordneten Lebewesen zu den höchsten Entwicklungsstufen der belebten Welt darstellt.*²⁵

Als nach dem Zweiten Weltkrieg das Grauen und die Vernichtung in seinem ganzen Ausmaß offenbar wurden, die vom „Dritten Reich“ zu verantworten waren, wurden wieder Stimmen laut, die „*das Wunder der Musik*“ beschworen, „*daß sie noch da ist unzerstört und unberührt, wo so unendliches Große und Schöne in Trümmer sank.*“²⁶ Doch sie verhalten ohne erkennbare Resonanz, vielmehr gewann die Kritische Theorie Theodor W. Adornos in der deutschen Musikanschauung eine nahezu uneingeschränkte Dominanz. Zentral war für Adorno der Wahrheitsanspruch der Kunst, und so blieb er bei aller kulturkritischen Distanz dem „*Projekt der Moderne*“ in einer ganz verzwickten Weise verhaftet. Seit einiger Zeit ist eine entschiedene Abkehr von Adorno zu beobachten, zu seinen jüngeren Kritikern gehört Dirk von Petersdorff, der von literaturwissenschaftlicher Warte aus die ästhetische Moderne analysiert und ihre Zeit, „*200 Jahre deutscher Kunstreligion*“, als der offenen Gesellschaft feindlich gegenüberstehend anprangert. Seine Vorwürfe treffen zentrale Prämissen des „*Projekts der Moderne*“. Er spricht von „*ästhetischer Egomanie*“ (Bertold Brecht),²⁷ von der „*Nähe von utopistischen Kunstkonzepten und politischer Gleichschaltung*“ (Gottfried Benn),²⁸ von dem elitären Selbstbewusstsein und der Verachtung der „*Dämokratie*“ durch eine „*befugte Minderheit*“, indem er Peter Rühmkorf zitiert: „*Vier Wahlstimmen*

25 Wilhelm Tappert, „Feinde ringsum! Krieg gegen die deutsche Musikwissenschaft.“ *Neue Zeitschrift für Musik* 81 (1914): 517f., hier 517. Der Artikel ist unter dem Namen des bekannten Berliner Musikschriftstellers Wilhelm Tappert erschienen, der 1907 gestorben war. Mitte im zweiten Weltkrieg findet sich die Formulierung von der „*Höchstbegabung unseres Volkes für Musik*“ bei Hans Joachim Moser, „Von der Steuerung des deutschen Musiklebens.“ in *Jahrbuch der deutschen Musik 1943* [*Jahrbuch der deutschen Musik 1943, im Auftrage der Abteilung Musik des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda*], hrsg. Hellmuth von Hase (Leipzig/Berlin, 1943), 22-26, hier 23. Freundlicher Hinweis von Martin Thrun.

26 Richard Benz, *Beethovens geistige Weltbotschaft* (Heidelberg: Carl Pfeffer Verlag, 1948), 5.

27 Dirk von Petersdorff, *Verlorene Kämpfe. Essays* (Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 2001), 17.

28 Op. cit., 18.

für vier Nobelpreise, vier für ein Kaffeekränzchen, wo solche Rechnung aufgeht, ist etwas faul im Staat Democracy.“²⁹ Und gerade Adornos Schriften erklärt er durch die „Macht der Tradition“ in

pessimistisch eingefärbte[r] Restform: „Adorno schrieb mit veränderten Begriffen auf, was schon Schiller aufgeschrieben hatte.“³⁰ „Und alles, was der ästhetische Modernismus [...] hervorgebracht hat, ist in der Zeit um 1800 schon gedacht worden, danach kommen, bis hin zu Adorno, die Variationen. Mit ihnen leben wir noch.“³¹

Damit ist Adorno einer der letzten bedeutenden Vertreter des „Projekts der Moderne“ mit besonderem Schwerpunkt auf der Musik. Die Auseinandersetzung mit seinen Schriften betrifft somit über 200 Jahre deutscher Geistesgeschichte. Die Kategorie des Fortschritts und das evolutionäre Denken spielen auch bei Adorno eine große Rolle, letzteres wendet er in erster Linie auf das musikalische Material an und spricht von „der innertechnischen Evolution“,³² von „*evolution of techniques*“³³ oder „der Evolution der ästhetischen Formen“,³⁴ insgesamt ist ihm die „*musikalische Evolution*“ ein besonderes Anliegen.³⁵ Adorno glaubt daran als einen geschichtlich notwendigen Prozess, der sich durch die „*Evolution der neuen Musik in der Wiener Schule insgesamt*“ verwirkliche,³⁶ insbesondere im „*Evolutionsprozess*“ bei Schönberg,³⁷ denn „*kein anderer Lebender verfügt über solche Fülle; bei keinem anderen hat die musikalische Evolution so vollständig alle Elemente des kompositorischen Materials, Melos und Harmonik, Kontrapunkt und Formkonstruktion, Satzweise und Instrumentalklang ergriffen wie bei Schönberg.*“³⁸ Er beginne bereits mit der „*Evolution des frühen Schönberg*“.³⁹ In der Kammermusik, in der Abkehr „*vom Pomp der symphonischen Dichtungen seiner Zeit*“ und der Hinwendung zum „*verpflichtenden Brahmsischen Quartett-*

29 Op. cit., 19.

30 Op. cit., 8.

31 Op. cit., 23.

32 Theodor W. Adorno, „Ästhetische Theorie,“ in Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 7 (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970), 12. Im Folgenden *Gesammelte Schriften* zitiert GS.

33 Theodor W. Adorno u. a., „Studies in the Authoritarian Personality. Introduction,“ in GS 9/1, 173.

34 Theodor W. Adorno, „Noten zur Literatur. Engagement,“ in GS 11, 414.

35 „Musikalische Schriften V. Schönberg: Von heute auf morgen, op. 32 (II),“ in GS 18, 383. – „Musikalische Schriften V. Zum Rundfunkkonzert vom 22. Januar 1931,“ in GS 18, 566. – „Musikalische Schriften VI. Mai 1929,“ in GS 19, 157.

36 „Musikalische Schriften V. Über einige Arbeiten von Anton Webern,“ in GS 18, 674.

37 „Musikalische Schriften VI. Exposé zu einer Monographie über Arnold Schönberg,“ in GS 19, 610.

38 „Musikalische Schriften V. Berg und Webern,“ in GS 20/2, 782.

39 „Musikalische Schriften V. Zum Rundfunkkonzert vom 22. Januar 1931,“ in GS 18, 568.

satz“ sieht Adorno den Beginn der „*Evolution der neuen Musik*“.⁴⁰ Schönberg bildet die zentrale Persönlichkeit dieser Entwicklung: „*Ist es doch konstitutiv für alle Musik Schönbergs, daß sie, obzwar enger an die materiale Evolution geknüpft als jede andere, dennoch nie als bloßer Vollzug materialer Notwendigkeiten verstanden werden kann, sondern daß sie ihr Material empfängt in geschichtlicher Dialektik*“.⁴¹ Denn „*bei keinem anderen hat die musikalische Evolution so vollständig alle Elemente des kompositorischen Materials, Melos und Harmonik, Kontrapunkt und Formkonstruktion, Satzweise und Instrumentalklang ergriffen wie bei Schönberg*“.⁴² In der „*Evolution der neuen Musik in der Wiener Schule*“⁴³ enthüllt sich für Adorno objektive Wahrheit, eine „*objektiv stilsetzende Instanz, als welche sie in Wahrheit seit ihrer Evolution legitimiert war: keine esoterische Sekte mit privatem Idiom und verschworener Gesinnung, sondern fortgeschrittenes Vollzugsorgan musikalischer Erkenntnis*“.⁴⁴ Dass dabei immer noch die alten Ideen von der Weltherrschaft der deutschen Musik eine Rolle spielen, wenn Adorno von der „*deutschen Evolution des musikalischen Materials*“ spricht, die „*mit dem Ideal umfassender motivisch-thematischer Arbeit tief in die deutsche Tradition zurückreicht*“,⁴⁵ muss als tragisch bezeichnet werden. Aber auf diese Weise hat es Adorno geschafft, die „Wiener Schule“ in der deutschen Musikgeschichtsschreibung als gleichberechtigte Größe neben der „Wiener Klassik“ zu etablieren.⁴⁶ Allerdings beschränkt sich die Gleichsetzung auf den theoretischen Anspruch der „*Ein-geweihten*“, im Musikleben oder im allgemeinen öffentlichen Bewusstsein ist sie auch nicht ansatzweise gegeben. Allerdings haben die Rationalität der Argumentation und die Begründung in scheinbar gesicherten Erkenntnissen wie der Evolutionstheorie dazu geführt, dass Adornos Philosophie der Neuen Musik zu einem einflussreichen Leitbild der deutschen Musikwissenschaft werden konnte. Ungerührt werden dabei Vorstellungen von der Hegemonie der deutschen Musik und der Minderwertigkeit ausländischer Musik mitgenommen. Adorno demonstriert dies in seinen vernichtenden „*Waren-*

40 „Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie,“ in GS 14, 278f.

41 Theodor W. Adorno, „Musikalische Schriften V. Zur Zwölftontechnik,“ in GS 18, 364.

42 Theodor W. Adorno, „Musikalische Schriften V. Berg und Webern,“ in GS 20/2, 782.

43 Theodor W. Adorno, „Musikalische Schriften V. Über einige Arbeiten von Anton Webern,“ in GS 18, 674.

44 Theodor W. Adorno, „Die musikalischen Monographien. Zu Werken,“ in GS 13, 415.

45 Theodor W. Adorno, „Musikalische Schriften V. Zum Stand des Komponierens in Deutschland,“ in GS 18, 134f.

46 Helmut Loos, „Zur Rezeption von „Wiener Klassik“ und „Wiener Schule“ als Schule,“ in *Mozart und Schönberg. Wiener Klassik und Wiener Schule*, eds. Hartmut Krones, Christian Meyer (Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 2012), 17-28.

analysen“ an einem französischen (Gounod) und drei osteuropäischen Komponisten (Rachmaninoff, Dvořak, Tschaikowsky).⁴⁷

Biologische Evolutionstheorien spielen bei Adorno keine Rolle, sie gehören aber bis 1945 untrennbar zum Fortschrittsglauben des „*Projekts der Moderne*“ dazu. Vernichtungskrieg und Völkermord des Dritten Reiches waren mitgetragen von Vorstellungen des „*survival of the fittest*“, des Herrschafts- und Überlebensanspruchs der am höchsten entwickelten Rasse, die ihre Stellung kulturell, durch die Hegemonie der deutschen Musik scheinbar bewiesen habe. Bedeutende Komponisten galten als Originalgenies, als Vorbilder des „*Herrenmenschen*“ mit seiner vornehmen „*Herrenmoral*“ gegenüber der verächtlichen „*Sklavenmoral*“ (Nietzsche). Das giftige Gebräu, das die Nationalsozialisten aus derartigen Gedanken deutscher Geistesgeschichte wahllos zusammenmischten, verfehlte seine Wirkung auch aufgrund seiner scheinbar wissenschaftlichen Grundlagen nicht. Die Apologie des Genies als „*Führer der Menschheit*“ (Johann Georg Sulzer, 1757) und totalitäre Vorstellungen vom Gesamtkunstwerk, wie sie über 200 Jahre deutscher Kunstreligion zelebriert und entwickelt hatten, ebneten Adolf Hitler und möglicherweise auch anderen europäischen Diktatoren des 20. Jahrhunderts den Weg. Die Allgemeine Erklärung der Menschenrechte, wie sie in der Charta der Vereinten Nationen 1948 formuliert worden ist, war jedenfalls eine Reaktion auf Vorstellungen von der unterschiedlichen Wertigkeit menschlicher Existenz, sei es aufgrund von Herkunft oder aufgrund von Bildung, und eine klare Absage an evolutionäre Wertvorstellungen.

Umso erstaunlicher ist die Hartnäckigkeit, mit der das „*Projekt der Moderne*“ bis in jüngste Zeit unreflektiert tradiert wird. Kritiker wie Dirk von Petersdorff sind selten und in der öffentlichen Wahrnehmung kaum vertreten. In der Musikwissenschaft wirkt sich das evolutionäre Denken bis heute ungestört aus (eine jüngere Generation hat sich teilweise stillschweigend davon verabschiedet, meidet aber die offene Auseinandersetzung). Nur zögerlich und partiell löst sich das Fach von seiner Fixierung auf die sogenannte E-Musik und die Avantgarde, bedient damit weiter den Anspruch des Bildungsbürgertums auf gesellschaftliche Führung in kunstreligiösem Sinne. Handelt es sich dabei um einen gesellschaftspolitisch hochbrisanten Machtanspruch (Deutungshoheit), so lässt sich in europäischer Dimension die Fortführung eines geistigen Weltkriegs der Nationalstaaten erkennen. Die Konstruktion von Nationalmusik und ihre wissenschaftliche Begründung gehen

47 Theodor W. Adorno, „Musikalische Schriften I-III. Musikalische Warenanalysen,“ in GS 16, 284-296.

nur allzu häufig mit Konkurrenzdenken und Abqualifizierung anderer einher. Offenbar ist dieser Wettstreit immer noch von Vorstellungen soziokultureller Evolution geprägt, die kulturelle Standards mit Wertigkeit verknüpfen. Es scheint mir an der Zeit zu sein, diesen als Bildungsprozess verkleideten Wettstreit um geistige Vorherrschaft, um Teilhabe an der „*Erwählung*“ und um Zugehörigkeit zu den „*Höchstentwickelten*“ aufzugeben und abzulösen durch ein Konzept der Koexistenz und gegenseitigen Bereicherung verschiedenartiger Kulturen, wie es in Mitteleuropa bis weit ins 20. Jahrhundert hinein zwar keineswegs konfliktlos, aber gelebte Realität war.⁴⁸

48 Vorliegender Beitrag fasst die Grundgedanken dreier früherer Vorträge zusammen: Spurensuche – Kulturdarwinistische Tendenzen in der deutschen Musikgeschichtsschreibung (Halle, 23. 11. 2013), Sociocultural Evolution. Musical Progress as a Darwinian Instrument of Domination (Vilnius, 10. 04. 2014) und Musica Migrans. Institutions as Starting Points for Research on Musical Interchanges between Eastern and Western Europe (Mainz, 24. 04. 2014).

Med kulturno in glasbeno zgodovino

Igor Grdina, Ljubljana

History is the record and the memory of mankind.

John Lukacs

Zgodovina je poseben način dojetja sveta in vednosti o njem. Kar je v določeni situaciji stvarnost, je za druge vede izhodišče, zanjo pa iztek oziroma rezultat. V njej nič obstoječega ni samoumevnost. Ni zgolj podatkov/dejstev; v vseh danostih so zmerom tudi že problemi. Sleherna situacija je le eno od potencialnih prihodnjih stanj poprejšnjega teka stvarnosti. Marsikdo to razume kot nepotrebno kompliciranje, saj so možnosti, ki se niso zgodile, le zamišljene. Toda: mnogi ljudje so ravnali tako, da bi postale stvarnost določene situacije. Slednja potemtakem nikakor ni le rezultat dejavnosti tistih, ki so se poprej zmagovito zavzemali za to, da je prišlo do takšnega in ne drugačnega izteka preteklih dogajanj, temveč tudi onih, katerih volja ni prevladala.

Zgodovina ni monolitna, marveč zelo razplastena: konstituira jo najrazličnejša dejanja in misli ljudi, ki si lahko nasprotujejo, se ne ovirajo v nesodelovanju ali pa so v medsebojnem soglasju. Pričuje sama o sebi, vendar ne celovito, saj se ohranja v obliki virov. Kot takšna je poliloški, a nujno fragmentarni »zapis in spomin človeštva«. ¹ Nikakor ne drži, da zmerom prevladajo najboljše, najobetavnejše ali kako drugače optimalne ideje/zamisli: pogosto uspeh spremlja najbolj povprečne, saj zlahka prevzamejo največje število ljudi. Slednji pa so bitja in ne po železnih zakon(itost)ih delujoči aparati: njihova identiteta je dinamična in sestojča iz mnogih pramenov. Dojetje stvarnosti, ki je povezano z osebnim temperamentom, asimilativno in razumevanjsko močjo ter izkušnjami, je za to, kar želijo ali storijo, vsaj tako pomembno kot vse, čemur se pravi dejstva – in iz česar izhajajo mnogi drugi načini vednosti. Tako dojeta zgodovina, ki je izjemno kompleksna in po tem presega katero

1 John Lukacs, *A Short History of the Twentieth Century* (Cambridge (Mass.), London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2013), 66.

koli vejo znanosti, nikakor ni odvečno humanistično zapletanje, temveč varovalo pred usodnimi poenostavitvami, kakršne je mogoče zagrešiti pri nekritičnem sprejemanju vsega, kar je, za samoumevnost.

Prav tako ne gre spregledovati, da danosti/vsiljenosti z imenom dejstva niso statična, saj nobena trenutna konstelacija stvarnosti ni poslednja, njeno razumevanje pa je prevod v posameznikov osebni slovar in umestitev v koordinate skupinskih opisov, ki slonijo na konvencijah. Dinamični potemtakem niso zgolj videzi, temveč tudi vse oprijemljivosti. Ne sicer za nazaj – čeprav zgodovinarji šegavo zatrjujejo, da s svojimi interpretacijami zmorejo celo to, kar samemu Vsemogočnemu, ki lahko oblikuje stvarnost po lastni presoji samo za sedanjost in prihodnost, ne pa tudi za preteklost, ni dano storiti –, temveč za čase še nevidenih prihajajočih zarij. Nobena preteklost ne določa ne sedanjosti ne prihodnosti, vsaka od njih pa na obe vpliva. Ne zmerom z enako težo, marveč enkrat grobo in drugič spet komaj zaznavno subtilno.

Za zgodovino kot zabeleženje nenehnih sprememb in hkrati spominjanje je potemtakem vprašanje kavzalnosti – tako načina kot obsega le-te – ključnega pomena. Humanistično razumevanjsko pogledovanje tako v sinhronijo kot diahronijo je sinonim za nepoenostavljanje. Upoštevanje zgolj imaginarijev in idearijev ljudi, katerih volja je prevladala, daje povsem drugačno podobo nekdanje stvarnosti kakor uvidenje celovite minulosti, v kateri so se srečevale jasno diferencirane – marsikdaj konfrontirane – vizije prihodnosti oziroma raznolike možnosti zgodovine. Čisto gotovo je, da so sedanjost oblikovali vsi ljudje preteklosti s svojimi mislimi in delovanji, ki so bile/a v različnih merah interaktivne/a, toda pri tem se poraja vprašanje, katere/a so bile/a takšne/a, da bi bila stvarnost brez njih danes bistveno drugačna, kot je, katere/a pa so imele/a marginalen vpliv. V zgodovinopisju to vodi k vprašanju: kaj se dá v pripovedi o poti iz preteklosti v današnjost in prihodnost zanemari, le mimogrede omeniti ali postaviti v shematsko tematizirano ozadje, kaj pa je nepogrešljivo in mora biti zato skrbno izcizelirano v vednostnem ospredju? Pri tem je kajpak komaj kaj lahko zmerom bistvenega. Titanski Richard Wagner je, denimo, nespregljivega in vsestranskega pomena za ustvarjalce pozne romantike, za modernistično avantgardo, ki se začinja s futurizmom in teži k ukinitvi človeka – zato humanistično angažirani ekspresionizem vanjo v globinskem smislu ne sodi² –, pa je važen le kot brezkompromisni sledi-

2 Ekspresionizem modernističnemu avantgardizmu približuje radikalnost v rabitehničnih sredstev, medtem ko je v duhovnem smislu – tj. v ustvarjalnih vzgibih – povsem drugačen. Schönbergove sodbe o Stravinskem so značilen izraz teh razlik, ki jih je sicer na Slovenskem nemara najbolj tenkočutno tematiziral Pavle Merkù, ko je pisal o Kogoju in Ostercu. Prim. Pavle Merkù, *Poslušam* (Trst: ZTT, 1983), 43, 44. Ekspresionizem je uveljavil estetiko, ki je za pozitivnost štela intenziv-

lec lastnim ciljem. In še dalje: za avtorje, ki so prisegli na načela neoklasicizma, je Wagner le presežena zgodovinska postavka, katere funkcija je biti večna preteklost in simbol vsega, čemur gre nasprotovati. V letu 1900 je imel njegov opus povsem drugačno vlogo kakor med prvo in drugo svetovno vojno. Za nobeno od njiju pa ni mogoče reči, da je bodisi prava bodisi napačna – ker sta obe na svoj način za ustvarjalnost drugih mojstrov optimalni.

Čisto drugačna je slika Franza Josepha Haydna: če je bil v drugi polovici 19. stoletja zanimiv predvsem kot oblikovalec sonatne forme – in je bil njegov pomen s tem tudi že potisnjen v kanonizirano zgodovino –, je bil mojstrom neoklasicizma vznemirljiv mnogo širše. Slednji so se mogli z njim zaplesti v vsestranski ustvarjalni dialog, ki je bil mnogo bolj tipološki kakor historiciističen. Podobno velja še za mnoge druge ustvarjalce: generacijske menjave so zelo spreminjale njihovo vlogo. Pri tem je očitno, da zgodovina kot zabeležnje in spomin človeštva nikakor ni nujno vsebinsko kontinuirana in definirana razvojno: bolj kot na laboratorij, v katerem kraljujejo jutrišnjost oblikujoče hipoteze in načrti, spominja na zakladnico, ki se marsikomu na prvi pogled zdi celo ropotarnica. Oblikujejo jo bitja, ne mehani(cisti)čni algoritmi. Zato njeno poznavanje ne more voditi k napovedovanju prihodnosti, temveč le k nepoenostavljenemu razumevanju, ki je eno temeljnih vodil humanizma. Poznavanje zgodovine omogoča nenaivno mišljenje stvarnosti. To velja tudi tedaj, ko je slednje usmerjeno v še neobstoječo vnaprejšnjost. Preteklost je vedno izhodišče sedanjosti, ta pa prihodnosti – četudi zveze med njimi niso zmerom razvojne v smislu stopnjevanja. Ker se zgodovina še nikoli ni končala, se je tudi zmerom pisala na novo. To izhaja iz preliminaristične narave humanističnega doumevanja.

Zgodovina, ki je vredna svojega imena, ne more biti ne preprosta ne samoumevna. Takšna je lahko samo tista, ki zgreši lasten smisel – kar se zmerom zgodi pri poenostavljanju. Simplifikacija tlači zapisano in (za)pomnjeno dogajanje v obče obrazce in modele, vendar je sleherni zgodovina zaradi svoje neponovljive konkretnosti unikatna. V ljudeh se nič ne more perpetuirati, saj izkušnja spreminja vse. To velja tako za osebno oziroma biografsko kakor za nacionalno, gospodarsko, mentalitetno itd. zgodovino. Edinstvenost je lastna vsaki od njih. Navsezadnje so bili celo zagovorniki modelov ob nekaterih primerih prisiljeni ugotoviti »posebne poti«. Tako je pri njih kar splošno znano, da je premik Nemčije v moderno »Sonderweg«. Toda dogajanja v največji srednjeevropski državi so pomembno vplivala na njene sosede, zlas-

nost izraza, za modernistični avantgardizem pa je bila pomembna privrženost inovaciji; slednja je postala vrednota zase.

ti na narode v habsburški monarhiji. To pomeni, da so tudi ti zaznamovani s »posebnimi potmi«.³

Zgodovina se prav pri zavezanosti preučevanja unikatnosti bistveno ločuje od znanosti, ki sloni na modelih, do katerih večinoma vodijo generalizacije. Tvorba obrazcev je v svetu enkratnosti oziroma nenehnega spreminjanja nesmiselna: dejansko ima predvsem pedagoški ali navezovalni pomen, ne pa tudi neposrednega spoznavnega. A kakor je na načelni ravni vse to jasno in preprosto, je v praksi močno zapleteno, saj je za vsako raziskovanje preteklosti pomembno poznavanje širšega zaledja slehernega pojava, ki dobiva svoje tematizacijske opredeljitve šele v primerjavah. Razmerja in odnosi dajejo vsemu značilnosti: razdalje in bližine pomenijo ne samo orientacijo v prostoru in v zaporedjih situacij, ki jim pravimo čas, marveč definirajo tudi lastnosti in njihovo intenzivnost. Celo neprimerljivi pojavi dobijo svojo veljavo oziroma izrazljivo opisljivost le ob sopostavitvah.

Prav to pa odpira nekaj prostora za modele v zgodovini – a vedno zgolj v komparativni perspektivi.⁴ Določene enkratnosti so si bolj podobne kot druge. Nekatere neponovljivosti sodijo v okvir takšnega ali drugačnega standarda, preostale pa so zunaj njegovih meja ali privlačnosti. Prav tako imajo nasprotja marsikdaj značaj sorodnosti v negativu: zanikanja so odvisna od izhodišč, katerim nasprotujejo. Zlasti v umetnosti med prevlado avantgardističnega modernizma je to pomembno, saj je vsa pretekla ustvarjalnost tedanjim glasnikom zadnje izmene pomenila množico nesprejemljivega – ne glede na svoje lastnosti in značilnosti. So pa menjave okusa in predstav o artizmu na ravni epohe že poprej poznale dinamiko kontrastov, ki so lahko bili tako konfrontacijski kot stopnjevalni ali razvezovalni. Barok in klasicizem sta oznaki za oblikovalne ideale, ki se v večini elementov ne stikajo, kar pa ne pomeni, da gre med njima za splošen prelom podobnega tipa, kot je domač v eri modernistične avantgarde. Navsezadnje se je Mozart zaposlil s predelavo Händlovega *Mesije*: čeprav se je dela lotil po zunanji vzpodbudi, po naročilu barona Gottfrieda van Swietna in Gesellschaft der Associirten, ga je opravil tako, da se je znameniti oratorij lahko izvajal tudi v povsem drugačnem okolju od tistega, ki mu je bil namenjen izvirnik. Šlo je za to, da se partituri omogoči življenje v

3 Prav zato »algoritmi«, ki so se izoblikovali ob zahodnoevropski zgodovini, za opis preteklosti na Slovenskem niso uporabni. Pri tem ne gre za problem faznega zamika, marveč za drugačnost poti skozi epohe sveta.

4 Marc Bloch je sodil, da obstaja zgolj obča zgodovina. Da to ne bi ostala le krilatica, ki zaradi idealnosti stvarnemu raziskovanju ne more biti zvezda vodnica, je zagovarjal približek k njej, tj. komparativno preučevanje preteklosti. Predstava o celoti nekdanjosti je zagotovo globlja, če jo skušamo uzreti skozi primerjave, kot pa, če se jo trudimo zajeti v panoramskem pogledu.

okoliščinah in razmerah, ki se bistveno razlikujejo od praižvedbenih.⁵ Kljub veliki spremembi v pojmovanju lepega med sredo in drugo polovico 18. stoletja je vrhunsko delo preteklosti ljudem še vedno pomenilo veliko vrednoto ... Po drugi strani sta romantika in nova romantika v razmerju stopnjevanja, barok in rokoko pa antiklimaksa – vendar ne v vsem, saj je bila kontrastnost izraz kontinuuma v posameznih oblikovalnih tendencah in ne totalnega diskontinuitetnega zeva. Ideja prazne mize se je porodila šele s futurizmom kot kronološko prvim avantgardističnim modernizmom; njegove stvaritve niso hotele imeti nobenih predhodnikov niti za ozadje, saj je bilo jasno, da so primerjave v svojem jedru svojevrstne navezave (v negativu). Dejansko je šlo za ukinitev ne le koncepta razvoja, temveč tudi tradicije. Prav zato bi bilo treba porušiti vse, še zlasti emblematične spomenike preteklosti (npr. mesti Benetke ali Firence). Avantgardistični modernizem je poznal zgodovino samo kot potencialno razmerje med prihodnostjo in sodobnostjo: zanj je pomenila izpolnjevanje zamisli oziroma rast dejanskosti iz vizije, ne iz dojemanja stvarnosti. To je bil radikalen preobrat, ki bi mu našli primerjavo kvečjemu v času starodavnih bojev proti knjigam in podobam.

V obdobju, ki ga zaznamuje radikalna in k situaciji prazne mize vodeča antitradicionalnost avantgardističnega modernizma, je nemara mogoče najbolj jasno zaznati, kaj pomenita besedni zvezi *dub* oziroma *zob časa*. Nova miselnost je tedaj vplivala tudi na artikulacijo idej ustvarjalcev, ki se niso prištevali k njej. V obdobju, ko je bil na sceni avantgardistični modernizem, se ti niso izražali nič manj radikalno kakor zagovorniki inovativnosti, čeprav so imeli povsem drugačne nazore. Pri tem ne mislimo le na ekspresioniste, ki so v svet korenite spremembe vstopili skozi vrata stopnjevanja nekaterih elementov nove romantike, temveč tudi na ustvarjalce »pasatističnih« nazorov. Na Slovenskem je, denimo, Anton Lajovic po prvi svetovni vojni definiral ostro nasprotovanje na svoje rojake vplivajoči tradiciji nemške glasbe enako brezobzirno kot Marinetti vsej obstoječi umetnosti. Da je bil podobno napočez-en in površno posploševalen, ni nič presenetljivega. Pri argumentaciji svojih misli je prišel celo do blagovanja analfabetizma, kar je primerljivo z zahtevami po porušenju Benetk in Firenc. Leta 1926 je zapisal:

5 Mozartova priredba *Mesije* je bila prvič izvedena v palači Pálffy nasproti dunajskega Hofburga. Z delom se je salzburški mojster seznanil v svojem »ljubljenem« Mannheimu leta 1777. Mozart je nekaj Händlovih oratorijev leta 1765 še spoznal v izvedbah, ki so se opirale na tradicijo iz časa njihove ustvaritve, zato je imel zelo jasno predstavo o teži svojih spreminjivalnih posegov. Prim. Hermann Abert, *W. A. Mozart* (New Haven: Yale University Press, 2007), 401; Stanley Sadie, *Mozart. The Early Years 1756–1781* (New York, London: W. W. Norton & Co., 2006), 67; 482.

Kakor lahko koristno vplivajo tuje kulture na mlad narod, tako lahko ob danih prilikah škodujeta mlademu narodu, če se še ni zavedel samega sebe, tuja kultura in z njo zvezana civilizacija, pod katero [...] razumem zlasti vsa tehnična sredstva kulture. V nekem pogledu blagrujem Srbe, da jim je do danes ostalo toliko procentov analfabetov. Ravno analfabetizem jim je preprečil dotok tujih kultur in s tem obrnil v narodu nedotaknjeno staro njegovo kulturno tradicijo do danes, ko se vé ceni ti vrednost te stare avtohtone kulture, ki se bo mogla v čim večji meri konservirati in podstaviti kot temelj nadaljnjemu razvitku. V istem zmislu [...] ne vidim prevelikega vzroka za naš ponos, če imamo malo analfabetov. Tega stanja samega na sebi ne morem smatrati za visoko kulturno stanje, temveč samo za neko civilizacijsko stanje. In mi je žal, da nas je preplavila tuja kultura in civilizacija, preden smo sami v sebi dozoreli. Imeli bomo nemalo težavo otresti se prevalence tujega vpliva in najti [pot] do samih sebe.⁶

V 19. stoletju se je sicer dalo srečati mnogo umetnostnega nacionalizma – tako v okviru mednarodno že vplivnih kultur (tu je bil najradikalnejši Richard Wagner, ki se je podal celo na pot rasizma) kot v tistih, ki so se emancipirale –, toda analfabetizem tedaj nikakor ni mogel biti razumljen za pozitivnost. Okolja, ki se še niso povzpela do velikih in širše upoštevanih del, so se trudila povzdigniti na raven tistih, ki jim je to že uspelo – vendar na svoj način. Nekultura ni bila vrednota. Ljudska ustvarjalnost je lahko služila za vir navdiha in je bila zato razumljena kot dragocenost oziroma vrednota, ni pa mogla nadomeščati avtorske umetnosti. Primitivnost je v okviru slednje postala izrazni prijem, vendar ne tudi standard. V emancipirajočih se kulturah so uveljavljeni tuji umetniki pomenili nekakšno mero vrednosti, ki jo je treba doseči. Značilno je Modest Petrovič Musorgski, ki je brez dvoma sodil med najradikalnejše emancipatorje ruskosti v glasbi, vseskozi globoko spoštoval Beethovnovе, Schumannovе, Berliozovе in Lisztovе stvaritve.⁷ Claude Debussy pri odporu do nemškega in internacionalnega wagnerjanstva prav tako ni zagovarjal vrnitve v barbarstvo – temveč le k naravi. Tako k tisti, ki jo je najdeval v sebi, kakor k oni, ki je prihajala z Jave ali iz Rusije. Zato je tudi poudaril, da kot zagovornik svobode ni nasprotnik Richarda Wagnerja, genija, ki se očitno moti, saj je vzpostavljajl pravila – zlasti harmonije⁸ – in na tej podlagi tudi oblikoval lastno šolo. V intervjuju, ki ga je dal leta 1911 Louisu Schneiderju, je ob prime-

6 Primož Kuret, *Umetnik in družba. Slovenska glasbena misel po prvi vojni (Lajovic, Kogoj, Vurnik)* (Ljubljana: Državna Založba Slovenije, 1988), 180.

7 Vladimir/Wladimir Stasov/Stassow, *Meine Freunde Alexander Borodin und Modest Mussorgski. Die Biographien* (Berlin: Verlag Ernst Kuhn, 1993), 112.

8 Claude Debussy, *Monsieur Croche. Sämtliche Schriften und Interviews* (Stuttgart: Reclam, 1974), 258.

ru italijanskih veristov, katerih dela mu nikakor niso bila po srcu, izrecno zavrnil kakršno koli »policijsko« prakso v sferi glasbenega okusa.⁹ Prav tako je zelo jasno izrazil svoje spoštovanje do Mozarta in Beethovna.¹⁰

Podobno je bilo tudi v slovenskem mikrokozmosu. Značilno se zdi, da je Benjamin Ipavec svojemu neformalnemu (dopisnemu) učencu Antonu Schwabu priporočil, naj se vokalnega stavka uči s študijem zborov Felixa Mendelssohna,¹¹ se pravi eminentnega predstavnika tradicije, od katere se je razlikovanje rodoljubom zdelo najpotrebnejše. Ne glede na to, da so se z germanskih odrov neredko razlegale zelo netolerantne misli o tujcih – denimo iz ust junakov Wagnerjevih *Mojstrov pevcev iz Nürnberga* –, slovenski ustvarjalci 19. stoletja niso čutili potrebe po distanciranju od dosežkov umetnosti drugih narodov.¹² Zadosti jim je bilo, da so stali na lastnih nogah. Bili so sredi realnega življenja, ne na odru: niso se izenačevali z liki, ki jih je oblikovala ustvarjalna domišljija. Lajovic pa je storil prav to – in je zato v svojem pisanju tudi evociral Wagnerjevo zabavljanje čez »*laško sapo in laški ništrc*«. ¹³ Še več: proti tujim vplivom je nastopal enako energično in radikalno kakor Marinetti proti muzejem in njihovi privlačni moči. Zato tudi ni čudno, da je dobil tako od tradicionalističnih kot modernističnih oponentov, ki so poudarjali prežemanje evropskih kultur, odgovor, kakršnega so futuristi na svoje tirade: dočakan je bil z ironijo. Kapelnik Josip Čerin, ki je bil že v začetku marca 1924 ena prvih tarč zaostrojuče se Lajovčeve ksenofobne gonje, saj je bil

9 Op. cit., 261.

10 Op. cit., 258

11 Prim. Edvard Goršič, *Dr. Anton Schwab 1868–1938* (Celje: Zavod za kulturne prireditve, 1995), 24.

12 Lajovic je, denimo, še posebej ostro nastopal proti slovenskoštajerski inteligenci, »*katera sicer z intelektom čuti [narodno],*« vendar »*pa ima nasproti nemški kulturi le slabotno čustveno odpornost.*« Prim. Kuret, *Umetnik in družba. Slovenska glasbena misel po prvi vojni (Lajovic, Kogoj, Vurnik)*, 114. Vneti muzikalni ideolog ni opazil, da se je npr. Benjamin Ipavec, ki kljub rodoljubju ni čutil potrebe po zapiranju proti Nemcem, v svojih samospevih kljub temu prebil do samosvojega elementa, tj. nekakšnega glasbenega povzetka. O tem je Marij Kogoj zapisal: »*Njegova posebnost je zapopadena v težnji, spraviti muzikalen domislek v sklepane akorde svojih samospevov. Medtem ko drugi komponisti čisto navadno končavajo, Ipavec tik pred koncem postane in pomembno pokaže s prstom: Gospoda, prosim, še nekaj! Tako neposredno pred zadnjim akordom. Tega svojstva ni imel noben skladatelj ne pred njim ne za njim.*« Prim. Kuret, *Umetnik in družba. Slovenska glasbena misel po prvi vojni (Lajovic, Kogoj, Vurnik)*, 323. Slovenskoštajerski mojster se je zmožog povzpeli do docela osebne značilnosti, ki je jasneje posebna od vsega, do česar se je v svojem ustvarjanju prebil Lajovic. Slednji je spregledal, da bi bilo prav na podlagi takšnih potez brez zapiranja pred komer koli mogoče ustvarjati kulturno samoniklost. A za Lajovca to ni moglo biti zanimivo, saj mu ni – kot Ipavcu – šlo za emancipacijo slovenske glasbe, marveč za njeno ideološkost (vključno z eliminacionističnimi elementi).

13 Kuret, *Umetnik in družba. Slovenska glasbena misel po prvi vojni (Lajovic, Kogoj, Vurnik)*, 134. Izraz »*wälsch*«, ki ga v originalu rabi Wagner, v nemščini označuje romanskega soseda, bodisi Italijana (v Vzhodnih Alpah) bodisi Francoza (na Švabskem).

obtožen, da skozi koncerte orkestra Dravske divizije razširja nemški kulturni strup,¹⁴ je tako zapisal:

Ko mi je prinesel včeraj v kavarni 'Evropa' pikolo kapucinca kakor po navadi, je dejal s posebnim nasmehom: 'Zdaj mu boste pa dali fejest kontra.' Sprva sem se prestrašil pri teh besedah, videč da je prišel strup mojih koncertov že do kavarniških nastavljenecv, ko sem pa videl devetdeset nemških časopisov pred seboj na mizi, so se mi živci takoj pomirili, in obljubil sem mu najnovejše Lajovčeve simfonije in še pristni kranjski orkester (moj simf[onični] orkester je namreč tudi nemškega postanka) v obliki harmonike – bitte echt Littaiier Fabrikat – zapovrh, ker se tako živo zanima za moje nemške koncerte.¹⁵

Lajovic je ob soočenju z učinkovito kritiko svojih bojevitih stališč pozneje precej revidiral poglede; leta 1927 je na vprašanje v anketi liberalnega dnevnika *Jutro*, ali je Slovencem potrebna nemška ali francoska kulturna orientacija, med drugim že dejal:

Principijelno [...] nisem ne za izključno nemško, niti za izključno francosko orijentacijo[,] temveč za orijentacijo francosko in nemško. Toda ker se mi zdi vsaka enostranost škodljiva in ker na vse zadnje francoski in nemški duh tvorita nek skupni tip z istimi potezami, kulturni tip zapadnoevropski, smatram, da je za nas Slovence, ki smo itak preveč pozapadnjačeni, potreben močen protiutež orientalskih kultur: močan stik s hrvatsko, srbsko in zlasti rusko kulturo je v ekvilibriranje zapadnjaškega našega duha nam Slovencem absolutno nujen.

Če sem v principu za internacionalen kulturni ekviliber, nastane v praksi vprašanje[,] po kateri poti pridem do njega, če zame stoji, da do danes v nas Slovencih takega ekvilibra ni, [ker] smo [...] prežeti in preplavljeni z nemško kulturo.

14 A. Lajovic, »Misli o kulturnem tipu germaniziranega Slovenca«, v Kuret, *Umetnik in družba. Slovenska glasbena misel po prvi vojni (Lajovic, Kogoj, Vurnik)*, 112–116. Skladatelj, ki je po prvi svetovni vojni začel v javnosti nastopati kot sociološki mislec in nacionalistični ideolog, je med drugim zapisal: »Naša stvar je, da zatremo nemški kulturni strup, kjerkoli se hoče uveljavljati. Zato mi je bila srčna potreba opozoriti na osnovno črto Čerinovih programov, ki so pod lažno krinko internacionalne kulture zmožni škodovati razvoju naše narodne individualnosti.«

15 J. Čerin, »Moji programi«, *Slovenec* (6. marec 1924): 5. Čerin je »s pristnim litijskim fabrikatom« sarkastično meril na pokrajino Lajovčevega rojstva. Kapelnik je ironijo uporabil tudi ob sklepu svojega odgovora srditemu grajavcu, ko je govoril o njegovih »čistih namenih« in hkratnem tendencioznem navajanju podatkov. Bojeviti skladatelj, ki se je za svojo radikalno miselnost simptomatično opajal v metaforah o strupu in antitoksinih (prim. Kuret, *Umetnik in družba. Slovenska glasbena misel po prvi vojni (Lajovic, Kogoj, Vurnik)*, 114), je namreč povsem zamolčal tiste, ki ne potrjujejo teze o Čerinovi »obolelosti« od nemške kulture.

Praktično do ekvilibra po mojih mislih ni druge poti, kot da se energično zadrži pre-valentni vpliv nemške kulture, vse do tačas, dokler ga ne zekvilibriramo s kulturnim vplivom [...] onih narodov[,] s katerim smo dosedaj stali v nedostatnih stikih. V praksi bi torej vsaj za dobo 10 let potisnil nemščino in vse[,] kar je ž njo v zvezi, energično na drugo mesto in se iz taktičnih pogledov in začasno odločil za francosko orijentacijo. (Seveda v kolikor mi je izbirati samo med nemško in francosko orijen-tacijo).¹⁶

Valove radikalnega pogledovanja v svet je v tistem času pač že zamenjevala zaznamovanost z novo stvarnostjo. Niti obdobje 1920–1930, ki ga John Lukacs šteje ne le za prvo, temveč tudi za edino zares moderno dekada 20. stoletja,¹⁷ ni vzdržalo v poziciji popolnega reza s preteklostjo. Zasuk k novi stvarnosti, ki je prišla za konstruktivizmom, katerega zagovorniki so – kakor Vladimir Jefgrafovič Tatlin – že spet snovali spomenike,¹⁸ sicer ni bil zamišljen kot vrnitev na stara pota, je pa vsekakor pomenil izstop iz primarnosti vizije v oprijemljivost zgodovine (čeprav se je tudi po njem sedanost jasno ločevala od preteklosti).

Lajovčeva vzporednost radikalnosti avantgardističnih modernistov, ki je dejansko bila zelo kratkotrajna – njena razpolovna doba je bila podobna času preobrazbe katerega od idejno-stilnih izmov v bilizem –, pa opozarja na zgolj relativno pomembnost sloga. Prav na tem primeru vidimo, da se ljudje zelo različnih stilnih opredelitev izražajo na tipološko podoben način. Prebivanje v istem času – torej že samo sodobniškost, ne nujno generacijska vrstniškost – jih povezuje prek nazorskih opredelitev. Prek soočanja z določenimi problemi so umeščeni v konkreten referenčni prostor, in čeprav najdevajo vsebinsko različne odgovore na izzive dobe, so si njihove (re)akcije tipološko sorodnejše, kot bi si nemara sami želeli. To pa pomeni, da stil ni nekakšen eter, ki učinkuje v tej ali oni dobi oziroma deželi, temveč le svojevrstna mentalitetna formacija, ki vpija vplive sugestivnih ustvarjajočih posameznikov in jih izžareva k bolj sprejemajočim duhovom. Kot tak/a je hkrati stvar vzgoje in mode ter obrazcev in prilagodljivosti. Vedno je prostor oziroma ponud-

16 »Nemška ali francoska kulturna orijentacija«, *Jutro* (13. februar 1927): 10.

17 Lukacs, *A Short History of the Twentieth Century*, 59, 60.

18 Tatlinov načrt *Stolpa* oziroma *Spomenika III. internacionali*, ki je emblem konstruktivizma, nakazuje odvrnitev od načel avantgardističnega modernizma, kakršna je vzpostavil futurizem. Res je bil monument sodobnosti zamišljen drugače kot pomniki, ki so v preteklosti slavili prejšnje sedanjosti in nekdanjosti, toda ponovno je šlo za to, da nekaj obstane oziroma se dvigne nad tek časa. Od tod do nove stvarnosti je dejansko le korak, saj rušenje že obstoječega ni več bistveno načelo. Staro lahko obstaja, pridružuje pa se mu v sodobnosti ustvarjeno, ki v svojih zasnovah in izvedbah ni determinirano z minulostjo.

ba, ki ji je mogoče bodisi pritrditi bodisi jo zavreči ali samo deloma vzeti na znanje. Prav tako se da razumeti kar precej različno. Stroga sistematika stila, ki je bila za mišljenje umetnosti v prvi polovici 20. stoletja zelo pomembna – na Slovenskem je kar učinkovito služila za zavračanje Lajovčevih idej, izražanih v okviru paradigme prazne mize, saj so različne evropske nacionalne kulture kazale sorodne spremembe in tendence skozi več stoletij¹⁹ –, je dejansko zelo abstraktna konstrukcija oziroma metaforično ime za številne vsaj približno vzporedne pramene ustvarjanja, sevanja in srkanja vplivov. Včasih se slogovne mentalne formacije raztezajo čez stoletja, drugič pa le med generacijskimi sodobniki ali celo pripadniki skupin (kakor v primeru po temperamentih in sposobnostih zelo različnih članov ruske Peterice in pariške Šesterice). Dejansko gre tako pri historičnih kot pri tipoloških stilih predvsem za sredstvo, s katerim je zgodovinarju mogoče izpeljati kompariranje ter potem ugotoviti (ne)primerljivost med analitično obravnavanim ospredjem in širšim zaledjem, ki deluje kot ozadje oziroma okolje edinstvenega človeka in njegovih stvaritev.

Zato tudi ni čudno, da z argumenti iz arzenala sistematike stila ni bilo mogoče brez preostanka in enkrat za vselej dokazati prežemanja evropskih kultur ter zavrniti Lajovčevega toka misli. Po drugi svetovni vojni je v Sloveniji dejansko prišlo do še ostrejšega odpora proti tujstvu kot po prvi – vendar je bila ksenofobija v komunistični dobi definirana nekoliko drugače kot poprej. Ker je marksistična ideologija, na katero se je skliceval in opiral režim maršala Tita, internacionalistična, je bilo izganjanje del samo zaradi narodnosti ustvarjalcev načeloma nesprejemljivo. Zato je bila zapora razglašena nad posamezni žanri – po eni strani nad tistimi, ki so bili razširjeni v »gnilem kapitalizmu« na dekadentnem Zahodu (zabavna glasba s posameznimi jazzovski prvinami,²⁰ modernistični avantgardizem), po drugi pa nad onimi, katerih

19 V tem smislu je Lajovčeve misli zavračal predvsem Stanko Vurnik. Za polemično vnetost in temeljitost se zdi značilno, da se je debata o nemškem kulturnem strupu kmalu prenesla na eksaktno opredeljivo raven kompozicijske tehnike in ni ostajala na ravni splošnih vtisov, psihologije ter repertoarne statistike.

20 Prim. Aleš Gabrič, »Izganjanje jaza iz slovenske glasbene scene po drugi svetovni vojni«, *Prispevki za novejšo zgodovino* XLVIX [sic!], št. 1 (2009): 293–304. Treba pa je opozoriti, da glasba, ki so jo komunistični ideologi šteli za jazzovsko, še zdaleč ni bila zmerom takšna. S to etiketo so že pred drugo svetovno vojno označevali prvenstveno zabavi namenjene skladbe, ki so se oddaljevale od dunajske tradicije. Tako je, denimo, Marjan Kozina leta 1934 napisal »jazzovsko« opereto *Majda*, v kateri pa ni zaznati močnih vplivov bluesa. Najmarkantnejše točke so v ritmu tanga, foxtrota in slowfoxa. Brez poudarka na blue notah pa si pravega jaza seveda ni mogoče misliti. Dejansko je šlo po letu 1945 za nasprotovanje zabavni glasbi. Med zgodnejšimi profesorji ljubljanske Akademije za glasbo po drugi svetovni vojni edino Marjan Kozina tej ni bil načelno nenaklonjen, saj je poleg *Majde* zasnoval še eno opereto – *Dekle z Jadrana* –, ki pa je ni končal.

razcvet je bil povezan s kulturo dobe meščanov (opereta, sprva tudi klasika) ali Cerkve.²¹ V obeh primerih je šlo za poskus aplikacije razredne teorije. Vendar je bil tak pristop izrazito voluntarističen, saj so v posameznih komunističnih deželah in celo v različnih republikah Titove federacije vladale opazno divergentne predstave o sprejemljivosti. Medtem ko v provincialni Sloveniji ni bilo razumevanja za opereto, je v mnogo bolj svetovljanskem Zagrebu njena tradicija cvetela. Podobno je bilo v Stalinovi in Hruščovovi Sovjetski zvezi. Tam je odrska in filmska opereta ostala celo ustvarjalno živa, na kar sta še posebej jasno opozarjala opusa Isaaka Osipoviča Dunajevskega in Dmitrija Dmitrijeviča Šostakoviča.²² Verjetno je na to vplivala zaznamovanost njenega žanrskega naslednika musicala z ameriško zabavno industrijo, ki je bila ena od simbolov moči »kralja kapitala«.

Friziranje recepcije glasbenih del prek žanrskih prepovedi ali omejevanj, ki ima tudi nezanimljiv povraten vpliv na ustvarjalnost – za predal je smiselno pisati samo v okoljih z razvito zgodovinsko kulturo ter arhivsko-muzejsko infrastrukturo –, opozarja na krhko umetniško avtonomnost glasbenostilne sistematike. Prav poudarjanje veljave zgolj artizmu imanentnih kriterijev pa je najmočnejši argument za mišljenje v njenih koordinatah. Drugi pogledi na umetnost namreč v večji ali manjši meri poudarjajo odvisnost ustvarjalnosti od splošnih življenjskih dejavnikov. Generacijski pristop, denimo, nespregledljivo upošteva biografsko logiko, ki jo v obliki delitve na posamezne dobe razpenja čez celotno zgodovino. Umetnost se v okviru te paradigme giba v bolj ali manj zapletenem konkordančnem razmerju z drugimi področji človeškega sveta. Iskanje regionalnih konstant, ki je aktualno predvsem v starejših epohah – pri anonimnim mojstrih ima tudi atributizacijsko funkcijo –, po drugi strani poudarja pomen prostora in njegove kulture, ki je povezana z oblikami življenja na določenem območju. V imenu takšnih načel, ki so zaradi političnih razlogov delovala tudi po drugi svetovni vojni, so bili slovenski glasbeni ustvarjalci, ki so delali na Hrvaškem ali v Srbiji, precej zanemarjeni v zavesti svojih rojakov.²³ To ni veljalo samo za sodobnost, temveč

21 Prim. Srdan Cvetković, *Između srpa i čekića III. Oblici otpora komunističkom režimu u Srbiji 1944–1991* (Beograd: Institut za savremenu istoriju, 2013), 379–381. Partijski ideologi so imeli pri svojem nasprotovanju določenim vrstam glasbe polno podporo vodje režima; tako je maršal Tito svaril: »Pogledajte muziku, džezovi [sic!] trube na sve strane i našu muziku često više ne čuješ... [L]judi mogu postati deformisani a to u sudbonosnim časovima historije može biti fatalno.«

22 Richard Traubner, *Operetta. A Theatrical History* (Oxford, New York: Oxford University Press, 1989), 432, 433; Igor Grdina, »Opereta ali peklenski nesmisel«, v Moritz Csaky, *Ideologija operete in dunajska moderna* (Ljubljana: Inštitut za civilizacijo in kulturo, 2001), 254, 255; 269–271.

23 To še posebej velja za tisti del opusov slovenskih skladateljev, ki so jih ustvarili v Srbiji in na Hrvaškem. Pri tem ne igra nobene vloge niti navezanost na njihov prvotni duhovni prostor.

tudi za zgodovino (npr. v primerih Davorina Jenka, Frana Serafina Vilharja Kalskega ali Ivana Ocvirka). A po takšni – lahko bi rekli teritorialni – logiki bi se v slovenski glasbeni zgodovini ne bilo treba skoraj nič muditi niti z Iacobusom Gallusom ali Vinkom Globokarjem (le na skrajno omejen način pa z Emilom Hochreiterjem).²⁴ Delovanje zunajumetnostnih principov je opazno tudi pri zanemarjanju ali celo izključevanju cerkvene glasbe iz splošnih opisov opusov skladateljev 19. in 20. stoletja. Pri pretresih generacij slovenskih mojstrov, ki so delovali pred tem časom, podobnih zadržkov do sakralni rabi namenjenih skladb značilno ni (bilo). Najbrž zato, ker bi brez njihove tematizacije ne bilo mogoče pisati skoraj o ničemer.

Je potemtakem sistematika stila fantomska predstava, ki samostojne izraze artizma izloča iz siceršnjega valovanja življenja? Ja in ne. Likovna umetnina brez dvoma lahko kaže in izraža le samo sebe. Njena odprtost v svet zunajartističnih referenc more biti povsem fakultativna. Zato tudi ni prese- netljivo, da je likovnost zmogla poroditi abstraktno umetnost. V besedni in glasbeni ustvarjalnosti, v katerih preučevanje je bila sistematika stila »uvože- na« iz umetnostne zgodovine,²⁵ pa bi bilo absolutiziranje analognega pristopa huda redukcioniistična poenostavitev. Res je, da teksti načeloma niso bolj dialoške/poliloške stvaritve kakor slike ali kipi, so pa kot nosilci pomena do- jemljivi samo skozi sprejemalčevo osebno interpretacijo, ki je ni mogoče pred- pisati. To pomeni, da v njih ni popolne avtoreferencialnosti. Značilno ni ab- straktnega besedila. Celo sredi absurda prve svetovne vojne porojeni dada, ki je radikalno razgrajeval jezik in klasične predstave o njegovi logiki, se je mogel prikopati zgolj do za- oziroma predumnosti, ne pa tudi do avtoreferencialne identitetne osvobojenosti od pomena. Recipient je njegov »slovar« še vedno mogel razumeti v okviru obstoječega sveta. Dada je bil protest, ne oblikovanje nove in v sebi zaključene vseobsežnosti. Še jasnejša je nemožnost čiste identi- tetne avtoreferencialnosti v glasbi. Skladbe ne skrivajo potrebe po izvajalcu, se pravi interpretu, ki jih dojame in predstavi kot posebna instanca. Celo ustvar- jalec kot posredovalec svojega dela ni več (samo) avtor. To velja tudi v najskraj-

Mihovil Logar se je npr. v Beogradu pri svojem opernem ustvarjanju naslanjal tudi na slovensko literarno klasiko – na Ivana Cankarja in njegovo *Pobujšanje v dolini Šentflorjanski*.

- 24 Zdaj gre preprosto za to, da se neizključnost uveljavi povsod. V nobenem primeru ni ustrezno za- nikovati prispevka slovenskih ustvarjalcev različnim kulturam, se je pa treba zavedati, da te niso v konkurenčnem, temveč v medsebojno vplivajočem in prežemajočem se razmerju. Slovenski du- hovni prostor ni samo sprejemal vplivov, marveč jih je tudi izžareval. Njegova zgodovina in sodob- nost morata upoštevati oboje.
- 25 Na Slovenskem se to kaže z Žigonovo vpeljavo kompozicijskih vprašanj v preučevanje Prešerno- vega opusa, ki je imela povsem jasno stilno ozadje (klasika : romantika), ter z Vurnikovo naslonit- vijo razmišljanj o glasbi na tipološko definirane sloge Izidorja Cankarja.

nejših primerih, denimo pri Cageovi kompoziciji 4'33'', ki terja izvajanje tišine na instrumentih, torej pomensko polno zapolnitev praznega mesta. Značilno pa se zdi, da bi to delo – ali Zagoričnikov literarni *Opus nič* – z lahkoto opisali v jeziku teorije likovne umetnosti, tj. kot konceptualno, se pravi v vsakem primeru ne le nase pomensko nanašajočo se stvaritev.

Opozorilo na neizogibno odprtost besednih in glasbenih umetnin v najširšo referencialno stvarnost pa obojim na široko odpira vrata v zgodovino brez meja, o kakršni je že pred drugo svetovno vojno v komparativni perspektivi razmišljal Marc Bloch. Zabeležena in zapomnjena preteklost ni na noben način razdeljiva brez svojevoljnosti. Dogodki, ki so le opazni valovi številnih globinskih tokov, so samostojno opisljivi, vendar nikoli ne izčrpajo do njih vodečih in iz njih rastočih kavzalnih nizov. Zato tudi ni čudno, da se v opusih posebej senzibilnih zgodovinarjev – tako tistih, ki so se zaposlili s posameznimi področji življenja, kot onih, ki so se definirali kot paradoksalni specialisti splošne prakse – znajdejo tematizacije življenjske celote. Samo opisujejo jo na moč različno. Hobsbawmova *Jazzovska scena*²⁶ izreka svet nemara še bolj prepričljivo kot zelo slavljene sinteze istega avtorskega peresa, saj je utemeljena na piščevih najosebnejših razumevanjih (paradoksalno je mogla biti takšna, ker je izšla pod psevdonimom). Parcialni pogledi, ki so tako ali tako izhodišče za razumevanje vsega, saj vseobsežne panoramske podobe zaradi omejenosti človekovega bivanja niso mogoče, pa so tudi izhodišče specialnih zgodovin – od političnih do glasbenih. A v njihovem očesu je lahko ravno tako zaznana celovitost sveta. Poseben je bolj slovar, ki ga uporabljajo, kakor pa to, kar je z njim zaobseženo. Tako se polagoma prikopljemo do sklepa, ki ga je najlapidarneje izrekel Oscar Wilde: »*Kdor koli lahko dela zgodovino. Le velikan pa jo zmore pisati.*«²⁷ To pomeni harmonično obvladovanje razmerja med unikatnim in nepoenostavljenim ospredjem ter ozadjem, ki je to tudi zaradi vsaj delne uporabe razumevanjskih modelov.

Ne gre pa spregledovati, da pisanje zgodovine ni ločeno od življenja. Ravno nasprotno: na vse strani je referencialno. Človekov pogled je s stališča razbiranja kavzalnosti pojavov in celote sveta vedno parcialen. Prav tu pa se vedno znova najde prostor za nedokončljivost onstran vsake meje in dogme, ki sta sinonima za konvencionalistične interpretativne poenostavitve. Vsakdo vanj ne zmore. Zato ima prav Edward Hallet Carr s svojo maksimo: »*Študiraj zgo-*

26 Eric Hobsbawm (psevdonim: Francis Newton), *The Jazz Scene* (London: Weidenfeld & Nicolson, 1959).

27 *The Complete Works of Oscar Wilde* (London, Glasgow: Blitz Editions, 1990), 1023.

dovinarja, preden začneš študirati dejstva [kar koli že ta oznaka pomeni].²⁸ Cilj historikove veščine je nepredrugečevanje včerajšnjega sveta z razumevanjem. To pa je neznansko težka naloga, saj vednost zmerom spreminja vse. A zgodovinarjevo razumevanje mora slehernega človeka oziroma stvar postaviti tja, kjer je bil/a nekoč. Dejansko najgloblji zapis oziroma spomin človeštva ni preprosta deskripcija tega, kar je bilo, temveč nepoenostavljajoča re-konstrukcija nekdanjosti po tem, ko smo dojeli, kako se je kaj zgodilo in spremenilo. In vsega tega je vsak hip več. Kakor tudi zgodovine.

28 Edward Hallet Carr, *What is History?* (London: Macmillan & Co., New York: St. Martin's Press, 1961), 26.

Monografija Primoža Kureta o Filharmonični družbi v kontekstu nacionalno koncipiranega pogleda na preteklost

Aleš Gabrič, Ljubljana

Začetki nacionalizacije znanstvenega delovanja v 19. stoletju

Teza o slovenskih kulturnikih, ki so »ustvarili« slovenski narod, je del vsakdanje slovenske samopodobe. V slovensko zavest je začela prodirati od oblikovanja slovenskega političnega programa, ki je izhajal iz posebnosti, ki Slovence loči od sosedov, tj. slovenskega jezika, dalje. Tako kot ločevalen nasproti sosedom je postal za Slovence hkrati povezovalen, oblikovalec slovenske identitete in dokaz njene kulturne razvitosti. Jezik sicer ni bil edini identifikacijski element naroda, ki je začel samozavestneje postavljati svoje narodne zahteve v drugi polovici 19. stoletja, toda kot narodu lastnega in svojskega so ga povzeli različni sloji slovenskega naroda. Za izobražensko in politično elito je postal jezik, v katerem so začeli ustvarjati in javno nastopati. Nižji sloji so ga posvojili kot enotni jezik v času hitrega naraščanja pismenosti po šolski reformi. Slovenska nacionalna mitologija oz. slovenski kulturni sindrom je bil v zadnjih desetletjih večkrat postavljen pod lupo vnovičnega preučevanja in postavljanja nekaterih preveč preprostih vzorcev pod vprašaj, toda v zavesti povprečnega Slovenca samoumevnost prevlade »slovenskosti« na Slovenskem v preteklosti dejansko nikoli ni bila ogrožena kot eden od temeljnih identifikacijskih simbolov slovenstva.¹

1 O sorodni problematiki več glej: Jernej Kosi, *Kako je nastal slovenski narod: začetki slovenskega nacionalnega gibanja v prvi polovici 19. stoletja* (Ljubljana: Sophia, 2013); Peter Vodopivec, »Začarani krog nacionalne zgodovine« v *Mitsko in stereotipno v slovenskem pogledu na zgodovino*, ur. Mitja Ferenc, Branka Petkovšek (Ljubljana: Zveza zgodovinskih društev Slovenije, 2006); Marijan Dovič, »Zgodnje literarne reprezentacije nacionalne zgodovine in „slovenski kulturni sindrom« = Early literary representations of national history and the »Slovene cultural syndrome«, *Primerjalna književnost* 30, posebna št. (2007).

Pri tem ne gre za nikakršno slovensko posebnost, saj je šla skozi podoben razvoj celotna srednja Evropa. Kot ugotavljata urednika zbornika o nacionalizaciji znanstvenih spoznanj v Habsburški monarhiji od revolucije 1848 dalje, zgodovinarja znanosti Mitchell Ash in Jan Surman, so vladajoči v državi nekoliko podcenjevali moč centrifugalnih sil. Priznavanje večje vloge drugih jezikov v državi je spodbudilo tudi kulturno in znanstveno ustvarjanje v različnih jezikih, saj nemščina, ki naj bi dobila osrednjo vlogo v državi, v znanosti nikakor ni mogla nadomestiti nekdanje vloge latinščine. V odnosu med »kulturnation« in »staatsnation« je prvi dobival premoč, pri čemer sta se med slovanskimi jeziki tudi v znanosti najhitreje uveljavila poljščina in češčina. Med znanstveniki se je začela hitro uveljavljati navada, da so znanstvena spoznanja začeli objavljati v dveh jezikih. Z objavljanjem v maternem jeziku so krepili znanstveno terminologijo lastnega jezika, z objavami v jeziku večjih narodov (angleščini, francoščini, nemščini) pa so spodbujali znanstveno razpravo z raziskovalci podobnega profila po celotnem akademskem svetu. Nemščina je sicer obdržala vlogo osrednjega jezika znanosti v državi, a je bila njena premoč večja na področjih, kjer je bilo potrebno koordinirano delo vseh sorodnih znanstvenikov na državnem nivoju. Slovenski del države je npr. pri tem večjo vlogo »prispeval« z ljubljanskim potresom 1895, ki je spodbudil vzpostavitev enotno organizirane seizmološke službe, kjer je bila prevlada nemškega jezika nekako samoumevna. Toda že med pripadniki naravoslovnih strok se je uveljavljalo načelo, da so znanstveniki nosili dvojno vlogo in v svoji stroki ohranjali stik tudi z drugojezičnim akademskim svetom, a so s krepitvijo strokovne terminologije v maternem jeziku posegali tudi na področje lingvistike in (posredno ali neposredno) sodelovali pri oblikovanju narodnega programa in krepitvi narodne zavesti.² Dvojnost se je pokazala tudi v znanstvenem časopisju univerz in znanstvenih društev, ki so delovale v češkem in poljskem jeziku. Še največ objav v drugih jezikih so pred 1. svetovno vojno ohranili v medicinskih vedah, sledile so naravoslovne vede, medtem ko je delež objavljenih člankov v domačem jeziku pri humanistiki v nekaterih primerih že dosegel štiri petine vseh objav.³

Slovenska znanost je zaostajala za razvojem pri večjih narodih v avstrijskem delu monarhije. Slovenščina ni bila učni jezik univerzitetnega študija,

2 Mitchell G. Ash in Jan Surman, »The Nationalization of Scientific Knowledge in Nineteenth-Century Central Europe: An Introduction«, v *The Nationalization of Scientific Knowledge in the Habsburg Empire, 1848–1918*, ur. Mitchell G. Ash in Jan Surman (Houndmills: Palgrave Macmillan, 2012).

3 Jan Surman, »Science and Its Publics: Internationality and National Languages in Central Europe«, v *The Nationalization of Scientific Knowledge in the Habsburg Empire, 1848–1918*, ur. Mitchell G. Ash in Jan Surman (Houndmills: Palgrave Macmillan, 2012), 46–47.

znanstvena društva so bila ustanovljena z nekajdesetletno zamudo za češkimi ali poljskimi vzori. Slovenci tudi niso imeli državne tradicije kot Češka ali Poljska, ravno zato pa je že v habsburškem obdobju med Slovenci prevladal model oblikovanja naroda, ki je temeljil na posebnosti lastnega jezika (»kulturation«). Po 1. svetovni vojni in oblikovanju novih slovanskih držav v osrednji Evropi je krepitev vloge lastnega jezika v znanosti pomenila, da so domače znanstvene revije praviloma objavljale le še v nacionalnem jeziku, za ohranjanje stika z akademskim svetom pa so morali znanstveniki objavljati v tujem jeziku v tujini.

Razvoj slovenskega jezika na akademskem nivoju je dobil zagon po avstrijski reformi visokošolskega študija leta 1849. Oblast je hotela z ustanovitvijo slovanskih stolic za jezike, ki dotlej še niso bili povzdignjeni na to raven, na univerzi na Dunaju okrepiti moč osrednje državne oblasti in utrditi pripadnost drugih narodov monarhiji. Za prva profesorja na univerzi na Dunaju sta bila zato imenovana državni lojalna Franc Miklošič in Jan Kollár. Toda to, kar je država ocenjevala kot nujno potrebno za uravnovežen državni razvoj, je hodilo z roko v roki s cilji ustvarjalcev narodnih programov. Miklošič in Kollár sta tako za državno oblast postala osrednji osebnosti pri določanju državne pravne terminologije v teh jezikih, za slovensko in slovaško narodno gibanje pa pomembni in vsega spoštovanja vredni osebnosti. Terminološko poenotenje in jezikoslovna unifikacija, ki ju je podpirala državna oblast, sta dolgoročno prispevala k temu, da so se začele po šolski reformi oblikovati na temelju enotnega jezika enovitejše skupnosti.⁴ Znanstveniki pa so začeli že tedaj jezikovno-kulturne oznake, ki so jih ločevale od drugih, pripisovati tudi pomembnim osebnostim iz preteklosti od renesanse dalje.

Sobivanje slovenskega in nemškega na kulturni sceni do leta 1918

Slovenci so v kulturnem razvoju delili usodo z drugimi narodi Avstrije in možnosti, ki so se ponujale, še kar uspešno izkoriščali. Kot je bilo že omenjeno, se pri utemeljevanju zahtev za svoje pravice niso mogli sklicevati na politično preteklost in so zato tem bolj močno izpostavljali narodne pravice, izhajajoče (tudi) iz želje po enakopravnosti slovenščine z drugimi jeziki. Ko je ta po reformi srednjega šolstva postala izbirni predmet na gimnazijah, so se vsi bodoči slovenski izobraženci učili po istem učnem načrtu. Po osnovnošol-

4 Johannes Feichtinger, »'Staatsnation', 'Kulturation', 'Nationalstaat': The Role of National Politics in the Advancement of Science and Scholarship in Austria from 1848 to 1938«, v *The Nationalization of Scientific Knowledge in the Habsburg Empire, 1848–1918*, ur. Mitchell G. Ash in Jan Surman (Houndmills: Palgrave Macmillan, 2012), 67–68.

ski reformi leta 1869 se je naglo dvigal delež pismenih Slovencev, potencialnih bralcev knjig. Po ustanavljanju slovenskih kulturnih in znanstvenih društev pa je začelo naraščati tudi število slovenskih znanstvenih knjig, ki so sicer dostikrat bolehale zaradi pomanjkanja kritičnosti. Zlasti v humanističnih vedah so kulturno ustvarjalnost na tleh današnje Slovenije ocenjevali izrazito skozi spekter nacionalnoemancipacijskega dejavnika in dokazovanja zrelosti slovenskega naroda, manj pa z vidika muzam ustrežnejših kriterijev, ki upoštevajo tudi druge dejavnike. Toda mitsko poseganje v preteklost in ocenjevanje »našega« skozi oči slovenstva ni bila nikakršna slovenska posebnost, temveč otrok svoje dobe, ki se bori, da bi ga starejši priznali za enakovrednega.

Slovenski izobraženci so bili sredi 19. stoletja še izrazito vpeti v dvoje kulturnih prostorov, v slovenskega in nemškega. Šolali so se v nemškem jeziku, brali večinoma nemške časopise in knjige v nemščini ter največkrat obiskovali gledališke predstave v nemškem jeziku. Toda ob tem se jih je velik del kot dodaten predmet na gimnazijah učil tudi slovenščino, začel prebirati slovenske časopise, ki so začeli redneje izhajati od sedemdesetih let dalje, in po ustanovitvi čitalnic in osrednjih slovenskih kulturnih društev (Društva sv. Mohorja leta 1853, Slovenske matice leta 1864, Dramatičnega društva leta 1866, Glasbene matice leta 1872 itd.) vse bolj posegati po slovenskih knjigah in redno zahajati na kulturne prireditve v slovenskem jeziku.

Eden prvih slovenskih humoristov Jakob Alešovec je gimnazijske klopi žulil desetletje pred ustanovitvijo pomembnejših slovenskih kulturnih društev (rojen je bil leta 1842). Njegov prvi stik s slovensko kulturno ustvarjalnostjo je bil precej šokanten, saj se z njo v času šolanja skorajda ni srečal in je, kot številni Slovenci njegove generacije, v družbi izobražencev uporabljal nemščino. Ko je bil nekega poletja na obisku pri župniku Lovru Pintarju, ga je ta vprašal: »*Ali govorite nemški rajši in lažje kot slovenski?*« Alešovcu je bilo zelo nerodno, ker ni poznal dotedanje sicer skromne bere slovenske literature, in šele na obisku pri Lovru Pintarju se je seznanil z drugačno literaturo od tiste, ki se jo je učil v šoli. »*Kaj pa sem prej vedel o Slovanih, kaj celo o slovenskih pesnikih in pisateljih! Kar sram me je bilo, ko me je povpraševal gospod župnik, če že kaj vem o tem in onem, pa mu nisem mogel nič povedati,*« je kasneje zapisal Alešovec.⁵

V naslednjih desetletjih, v obdobju hudih nacionalnih trenj med Slovenci in Nemci, so postajale meje med nacionalno (slovensko) in nenacionalno (predvsem nemško) kulturo vse bolj ostre. Odločno in že na daleč vidno

5 Jakob Alešovec, *Kako sem se jaz likal: povest slovenskega trpina* (Ljubljana: Prešernova družba, 1973), 201–202.

manifestiranje pripadnosti zgolj enemu kulturnemu krogu se je zahtevalo kot znak pripadnosti enemu narodu, to pa je hkrati izključevalo vse drugačno, zlasti kulturo političnih nasprotnikov. Prostora za izražanje pripadnosti kulturnim vrednotam različnih narodov je bilo bolj malo, takšna osebnost, tako na slovenski kot na nemški strani, pa je tvegala, da bo označena za narodnega renegata oziroma odpadnika.⁶ Slovenci naj bi v Ljubljani obiskovali predvsem predstave slovenskega gledališča, hodili na koncerte v organizaciji Glasbene matice, Nemci pa naj bi obiskovali predstave nemškega gledališča, hodili na prireditve Filharmonične družbe, pri prebiranju knjig pa ostajali omejeni na nemški jezik. Toda tako izrazite dvojnosti je bilo dejansko bolj malo.

Ernestina Jelovškova, hči velikega slovenskega pesnika in avtorja slovenske himne Franceta Prešerna, je v letih 1875 in 1876 pisala spomine na očeta in jih sprva napisala v nemščini.

Da sem pisala takrat po nemški, temu, mislim, se pač ne bode čudil noben rojak, če pomisli, da sem hodila v nemške šole, s štirinajstimi leti ostavila rojstno mesto in odsihdob občevala z ljudmi samo po nemški. Poleg tega sem živela le med Nemci ter mi je bilo nemško čtivo v obilici na razpolago, dočim nisem imela, žal, dvajset let slovenske knjige v rokah. Danes pišem labko tudi v svojem materinem jeziku,

se je leta 1903, ko je izšel slovenski prevod Spominov na Prešerna, opravičevala Ernestina Jelovškova.⁷

Založniška dejavnost oziroma publikacije v slovenskem jeziku so najboljši pokazatelj hitrega razvoja slovenske kulturne ustvarjalnosti. Ker je delež nepismenih med Slovenci pred 1. svetovno vojno padel na dobro desetino prebivalstva, je povpraševanje po knjigi naglo naraščalo. Za širše množice je največ tiskala Družba sv. Mohorja, ki je pred vojno dosegla neponovljivo število 90.000 članov oziroma naročnikov letne zbirke knjig. Slovenska matica je poskušala zadovoljiti okus zahtevnejših bralcev, revija Ljubljanski zvon pa je postala ogledalo slovenskih kulturnih uspehov na vseh področjih. Mreža knjižnic je že dosegla tudi manjše slovenske kraje in tako kot Ernestini Jelovškovi tudi drugim Slovincem dostopnost do slovenskih knjig ni več predstavljala težave. Založbe so skušale izdati čim več izvirnih slovenskih del, a imele tudi že zasnovane zbirke prevodnih del. Slovensko gledališče oziroma Dramatično društvo si je zadalo nalogo izvajati gledališke predstave v slovenskem jeziku in izdajati zbirko dramskih del, s katerimi naj bi spodbudili razvoj slovenske dramatike. Toda sprva so prevladovali prevodi nemških in čeških veseloiger

6 Igor Grdina, »Doživljanje Nemcev in nemške kulture pri slovenskih razumnikih od prosvetljenstva do moderne«, *Zgodovinski časopis* 47, št. 1 (1993): 66.

7 Ernestina Jelovškova, *Spomini na Prešerna* (Ljubljana: L. Schwentner, 1903), V.

in lahkotnih operet, delež izvorno slovenskih del pa je le počasi naraščal. Po zahtevnejšem programu je začelo slovensko gledališče posegati od selitve v novo stavbo deželnega gledališča leta 1892 dalje, toda še vedno so prevladovala dela, v izvorniku pisana v drugih jezikih. Še očitnejša naslonitev na tuje moči je bila vidna v delovanju Glasbene matice, kjer so dolgo igrali pomembne vloge v Ljubljani živeči češki umetniki.

Opredelevec za eno kulturo je bila pred 1. svetovno vojno za izobražence na Slovenskem samoumevna. Vse izrazitejše ločevanje na nemško in slovensko se je zaostrovalo ob približevanju vojne, z začetkom vojne pa je doseglo najvišjo točko. Nekatere pomembnejše slovenske kulturne ustanove so zamrle zaradi idejno-političnih sporov med slovenskimi klerikalci in liberalci že pred vojno, nekatere druge je kot »slovanofilske« začasno ukinila avstrijska oblast na začetku vojne. Toda čeprav se je velik del Slovencev poistovetil s slovenskim jezikom in kulturnimi ustanovami, ki so delovale v tem jeziku, to ne pomeni, da ni vedel, kaj se dogaja ali da ni imel stika s kulturno ustvarjalnostjo v drugih jezikih, zlasti z »osovraženo« nemško kulturo.

Ob slovenskih so namreč kulturno podobo Ljubljane in nekaterih drugih večjih mest na Slovenskem oblikovala zlasti nemška kulturna društva, v obalnih mestih pa seveda predvsem italijanska. V Ljubljani je poleg slovenskega delovalo še nemško gledališče, v širši evropski glasbeni svet pa je glas Ljubljane in Kranjske ponesla zlasti Filharmonična družba. Prevlada nemščine je bila izrazita v šolskem sistemu od srednje stopnje dalje, kamor se je slovenščina le s težavo prebijala in si ob glasnih zahtevah večine slovenskih intelektualcev izborila le nekaj koncesij. Tudi tistim pomembnim osebam, ki niso imele predsodkov do slovenske kulture, le-ta ni bila ravno znana. Cesar Franc Jožef je npr. aprila 1902 ob sprejemu novoimenovanega profesorja za slovenski jezik na univerzi v Gradcu Matija Murka neprijetno presenetil z oceno, ki jo je pobral iz Slovencev nenaklonjenih oblastnih krogov, da naj bi bila slovenščina še dokaj zaostal jezik. Verjetno pa je bil enako presenečen tudi cesar sam, ko je slišal Murkov odgovor, »*da ima slovenščina célo biblijo in prvo slovnico iz istega stoletja kot nemščina*«. ⁸

Izganjanje nemškega iz kulturne scene po letu 1918

Spori med Slovenci in Nemci ter med njihovimi kulturnimi ustanovami so se nadaljevali tudi po 1. svetovni vojni, le da so v novi Kraljevini Srbov, Hrvatov in Slovencev odločilno besedo prevzeli Slovenci. Slovenizacija šolstva, v katerem sta nemščina in slovenščina zamenjali vloge, ter prevzem nemških kultur-

8 Matija Murko, *Spomini* (Ljubljana: Slovenska matica, 1951), 130.

nih ustanov v slovenske roke (nemških gledališč, Filharmonične družbe, kazinskih društev itd.) je zaznamovala kulturno sceno prvih povojnih let.⁹

Tudi izbor programa naj bi pokazal, kdo je novi gospodar v hiši. Bivše nemško gledališče so po vojni februarja 1919 odprli z dramo Josipa Jurčiča *Tugomer*, ki prikazuje usodo polabskih Slovanov v 10. stoletju, ko so si jih podjarmili Germani. Režiser predstave Hinko Nučič je zapisal, da ga je pri delu, ki ga je bilo v Avstriji prepovedano uprizarjati, »*tembolj mikala njena prva uprizoritev ravno v tem gledališču, ki je doslej služilo Tugomerjevim preganjalcem in germanizaciji Slovencev*«. ¹⁰ Zadnji glasbeni ravnatelj Filharmonične družbe Hans Gerstner pa je o ukinjanju družbe v prvem povojnem letu zapisal, da je bilo njeno delovanje onemogočeno tudi z argumentacijo, »*da družba samo deli isto usodo z Glasbeno matico, ki jo je pred časom razpustila avstrijska vlada*«. ¹¹ Pri zavračanju vsega, kar ima opraviti z nemško kulturo, je eno najbolj netolerantnih izjav izrekel Anton Lajovic, ki je bil zadolžen ravno za likvidacijo Filharmonične družbe. Takšna ustanova naj bi bila nepotrebna, saj sta bili po njegovem mnenju »*Beethovnova in Bachova glasba za Slovence strup*«. ¹²

Kljub vsemu pa obračun z nemškimi kulturnimi ustanovami ni vodil v popolno izolacijo slovenske kulturne scene od tujih kulturnih vplivov. Pri oblikovanju nove kulturne podobe se ni bilo mogoče zateči predvsem k izvirnim slovenskim delom, saj teh enostavno ni bilo dovolj, da bi prevladale v knjižni produkciji, v gledališkem ali glasbenem repertoarju. Kulturna izmenjava se je usmerila v iskanje stikov z drugimi v novi državi in h kulturi drugih narodov, zlasti k francoski in angleški. Vendar se nemškim vplivom Slovenci nikor niso mogli izogniti. Ko je prosvetno ministrstvo iz Beograda v gimnazijskih učnih načrtih zamenjalo nemščino s francoščino, so imeli v slovenskem delu države do tega precejšnje pomisleke. Dejstvo, da je bila večina strokovne literature v slovenskih knjižnicah v nemškem jeziku, vsekakor ni moglo biti vzrok za navdušenje nad tovrstnim ukrepom. Pa tudi prva temeljita statistična analiza branosti knjig na Slovenskem, ki jo je leta 1931 naredila Knjižnica Delavske zbornice v Ljubljani, je pokazala, da se sobivanje skozi stoletja oblikovanih kulturnih vplivov ne da izničiti s političnimi dejanji. Analiza branih

9 Več o tem: Ervin Dolenc, »Deavstrizacija v politiki, upravi in kulturi v Sloveniji«, v *Slovensko-avstrijski odnosi v 20. stoletju = Slowenisch-österreichische Beziehungen in 20. Jahrhundert*, ur. Dušan Nečak in dr., (Ljubljana: Oddelek za zgodovino Filozofske fakultete, 2004).

10 Hinko Nučič, *Igralčeva kronika III* (Ljubljana: Mesto gledališče ljubljansko, 1964), 74.

11 Primož Kuret, *Ljubljanska filharmonična družba: 1794–1919: kronika ljubljanskega glasbenega življenja v stoletju meščanov in revolucij* (Ljubljana: Nova revija, 2005), 446.

12 Op. cit., 451.

del je pokazala, da je še vedno prevladovalo prebiranje del v nemškem jeziku, da pa mu je slovenščina – zaradi vse več domačih izvirnih del, pa tudi zaradi vse večjega števila prevodov svetovnih uspešnic v slovenščino – že uspešno sledila in nakazovala, da je le še vprašanje časa, ko bodo Slovenke in Slovenci večino tistega, kar bi želeli brati, prebirali v maternem jeziku. Malo pa so Slovenci posegali po srbohrvaških delih, k čemur je precej pripomogla drugačna in večini bralcev nerazumljiva pisava cirilica. Najbolj brani tuji avtorji so bili Edgar Wallace, Zane Grey, Jack London, Karl May, Knut Hamsun, John Galsworthy itd. – večino njihovih del pa so Slovenci brali v nemškem jeziku!¹³

Zapiranja kulturne ustvarjalnosti zgolj v nacionalne okvire tako dejansko nikoli ni bilo. Le v izrazito politično zaostrenih razmerah je prihajalo do enostranskih naslonitev na te ali one vplive, nikakor pa ne do izoliranja od vseh zunanjih vplivov. Do ponovnega zaostrovanja stališča do kulturnega sodelovanja z nemškim svetom je npr. vnovič prišlo pred 2. svetovno vojno, ko so Slovenci že čutili pritisk nacistične Nemčije in fašistične Italije. France Koblar, eden od urednikov Radia Ljubljana (ki je začel oddajati leta 1928), je npr. v spominih zapisal, da so iz oddajanja na radijskih valovih izključili vso nemško in italijansko glasbo ter oddajali zgolj slovansko, francosko in angleško glasbo.¹⁴

Izganjanje nemškega iz znanstvene literature

Poudarjanje lastnega jezika in kulture v preteklosti se je, kot je bilo že omenjeno, začelo že v avstrijski dobi. Še izraziteje je postalo po ustanovitvi novih slovanskih držav v srednji Evropi po 1. svetovni vojni. Znanstvene revije so se začele večinoma omejevati na nacionalne jezike, za komuniciranje z akademsko javnostjo v tujini pa so znanstveniki objavljali v drugih državah v drugih jezikih. Pomen nacionalnega je bil vse pomembnejši že pri večjih narodih, pri manjših, kot so Slovenci, pa še posebej. Časopis za slovenski jezik, književnost in zgodovino, ki je začel izhajati leta 1919, je že s svojim imenom poudaril, v katero smer naj bi šlo raziskovanje preteklosti v znanstveni reviji, katere osrednji sodelavci so postali profesorji s Filozofske fakultete istega leta ustanovljene Univerze v Ljubljani.

Raziskovanje kulturne preteklosti na tleh današnje Slovenije se je tako že vnaprej zavestno omejilo le na del preteklosti. Za starejša obdobja, ko slovenščina še ni bila pomemben jezik kulturne ustvarjalnosti, je bil kriterij le nekoliko širši, a se je velikemu delu za nazaj pripisala oznaka »slovenskosti«.

13 *Poročilo prosvetnega odseka Delavske zbornice v Ljubljani za leta 1926–1931* (Ljubljana: Delavska zbornica, 1931), 14–18.

14 France Koblar, *Moj obračun* (Ljubljana: Slovenska matica, 1976), 162.

Za obdobje nacionalnih nasprotij od sredine 19. stoletja pa se je raziskovalna dejavnost vse bolj omejevala le na njen slovenski del in pri tem (bolj ali manj zavestno) zapostavila ali zamolčala vse tisto, kar je potekalo v drugih jezikih in bilo konkurenca slovenskim kulturnim ustvarjalcem. Takšno usmerjanje raziskovalne dejavnosti se je nato vleklo še daleč v naslednja desetletja, saj mu je nov zanos dala 2. svetovna vojna, ki je le še okrepila nasprotovanje omenjanju nemške prisotnosti na slovenskih tleh v preteklosti.

Omejevanje zgolj na slovensko plat medalje je bilo izrazito pri raziskovanju gledališke preteklosti. Najplodovitejši raziskovalec te dejavnosti Dušan Moravec se je že vnaprej zavestno omejil le na slovensko gledališče in to zapisal tudi v naslovu knjige *Slovensko gledališče Cankarjeve dobe (1892–1918)*.¹⁵ Tudi pri manj ambicioznih delih, kot je bil npr. katalog ob razstavi Pokrajinskega muzeja Ptuj *Ptujsko gledališče 1786–1958*, so bile začetnim letom, ko je v mestu delovalo le nemško gledališče, odmerjene le tri uvodne strani, vse ostalo pa je bilo namenjeno slovenskim predstavam na Ptujju. Tudi v seznamu predstav pred 1. svetovno vojno na koncu kataloga, ko so na Ptujju pripravljali tako slovenske kot nemške predstave, lahko najdemo le uprizorjena slovenska dela.¹⁶ S tem je avtorica le sledila modelu, ki so ga ob izdaji *Repertoarja slovenskih gledališč* leta 1967 vzpostavili že sodelavci Slovenskega gledališkega muzeja. Kakor je razvidno že iz naslova, zajema obsežen seznam za čas do leta 1918, ko so v večjih mestih na Slovenskem poleg slovenskih delovala še nemška gledališča, le podatke o predstavah v slovenskem jeziku.¹⁷

Pisci, ki so se lotevali pisanja preglednih del o gledališki preteklosti na Slovenskem, so tako imeli na voljo le literaturo, ki se je omejevala na orise slovenske gledališke preteklosti, preostala pa je bila omenjena zgolj mimogrede. Zato se ne gre čuditi zapisom, da so obdobja, ko je v Ljubljani delovalo zgolj gledališče v nemškem jeziku, denimo v času, ko je v gledališče hodil France Prešeren, v tovrstnih delih označena kot desetletja zastoja.¹⁸

Enak vzorec lahko najdemo tudi pri orisu razvoja nekaterih drugih kulturnih dejavnosti na Slovenskem. Pri orisu časnikarstva se je Fran Vatovec zavestno odločil le za *Slovenski časnik 1557–1843*. Zato je pač na Slovenskem najdlje izhajajočemu časopisu Laibacher Zeitungu v monografiji posvečen en odstavek, prvemu slovenskemu časopisu, nekaj več kot dve leti izhajajočim

15 Dušan Moravec, *Slovensko gledališče Cankarjeve dobe (1892–1918)* (Ljubljana: Cankarjeva založba, 1974).

16 Irena Mavrič, *Ptujsko gledališče: 1786–1958* (Ptuj: Pokrajinski muzej, 1988).

17 *Repertoar slovenskih gledališč* (Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1967).

18 Glej npr.: Vasja Predan, *Slovenska dramska gledališča: kratak oris* (Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1996); Štefan Vevar, *Slovenska gledališka pot* (Ljubljana: DZS, 1998).

Vodnikovim Lublanskim novicam, pa skorajda sto strani. Poglavlje, ko ni v Ljubljani redno izhajal noben časopis v slovenskem jeziku, nosi naslov *V tujem zavetju* in že s tem nakazuje, da naj nekdanji ljubljanski časopisi ne bi bili »naši«, ker so izhajali v »napačnem« jeziku.¹⁹

Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem Dragotina Cvetka v treh zvezkih ne odstopa od orisane sheme. V drugem zvezku odmerja dosti prostora delovanju Filharmonične družbe v prvi polovici 19. stoletja. V tretjem zvezku, v katerem opisuje glasbeno dogajanje od revolucije 1848 do 1. svetovne vojne, pa je stopil oris delovanja filharmonične družba v senco veliko obsežnejšim opisom glasbenega delovanja čitalnic, Dramatičnega društva, Glasbene matice in drugih slovenskih društev. Filharmonična družba je bila omenjena večinoma le še v kontekstu slovensko-nemške ločnice v glasbeni dejavnosti, kot ustanova, ki ovira še hitrejši razvoj slovenske glasbene ustvarjalnosti. Nacionalna nasprotja so bila npr. izpostavljena tudi pri primerjavi koncertnih programov Glasbene matice in Filharmonične družbe, pri čemer naj bi bil »poudarek slovenskih koncertov na slovenskih in slovanskih, nemških pa na nemških avtorjih«. ²⁰

Podobno sporočilo, da je bilo vse, kar ni potekalo v slovenskem jeziku, Slovincem tuje, so bralcu sporočale tudi pregledne zgodovine slovenskega naroda ali zgodovine slovenskega slovstva in s tem miselnim vzorcem so se Slovenci srečevali v letih svojega šolanja. Prevladujoči pogled na kulturno preteklost na Slovenskem nam morda najnazorneje pokaže obsežna *Zgodovina Slovencev*, izdana leta 1979. Povzela je vzorec iz prevladujoče literature in ga v naslednjih desetletjih presajala med svoje številne bralce. V poglavjih o kulturi v opisih za čas do 19. stoletja najdemo jasne zapise, da je dejavnost večinoma potekala v nemškem jeziku, nato pa sledi rez in za drugo polovico 19. stoletja najdemo le orise slovenskega kulturnega razvoja, ²¹ dotlej prevladujoče nemško pa kot da se je izgubilo neznano kam.

Monografija o Filharmonični družbi v Ljubljani odpira drugačne poglede

Bolj uravnotežen pogled na politično, gospodarsko in kulturno preteklost na slovenskih tleh je spodbudilo večje zanimanje za srednjeevropski prostor po padcu železne zavese in komunističnih režimov v vzhodni Evropi. Po osamosvojitvi Slovenije in njenem iskanju poti v evropske integracijske procese so

19 Fran Vatovec, *Slovenski časnik 1557–1843* (Maribor: Založba Obzorja, 1961).

20 Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem III* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1960), 334.

21 Zdenko Čepič et al., ur., *Zgodovina Slovencev* (Ljubljana: Cankarjeva založba, 1979), 522–526.

postali aktualnejši premisleki o tem, kaj smo s tem prostorom že od nekdaj imeli skupnega. Napačno bi bilo trditi, da je odstiranje drugačnih pogledov na preteklost zgolj posledica političnih pretresov v tem delu Evrope, saj so si raziskovalci ta vprašanja zastavljali že prej. Prva dela Janeza Cvirna o nemški politiki na slovenskem Štajerskem ali prve objave Primoža Kureta o Filharmonični družbi so bila npr. objavljena/e že pred političnim prevratom v začetku devetdesetih let 20. stoletja, a se je po prevratu za tovrstne raziskave pokazalo večje zanimanje. Med iskanjem tistih osebnosti, dogodkov in procesov, ki so nakazovali duhovno povezanost Evropejcev, so se na Slovenskem raziskave raztegnile tudi na dotlej zapostavljene tematike, pri tem pa se seveda ni dalo izogniti reinterpretaciji dotedanjih vzorcev. Nekateri so ta vprašanja začeli raziskovati na novo, nekateri pa so le še poglobili že pred političnim prelomom začeto znanstveno delo.

Med slednje sodi tudi Primož Kuret, ki je dolgoletno raziskovanje najstarejšega glasbenega društva v Avstriji kronal leta 2005 z monumentalno monografijo o Filharmonični družbi. Nikakor ni šlo sicer za prvo delo, ki bi tej glasbeni ustanovi namenjalo več prostora, saj jo je v svoji *Zgodovini glasbene umetnosti na Slovenskem* opisoval že Dragotin Cvetko. Kuretova monografija tudi ni bila prva o filharmoniji na slovenskih tleh, toda prejšnje so bile bolj ali manj pisane z vidika »nacionaliziranega« poglobila na preteklost. To nam npr. ponazori že naslov leta 1988 izdane monografije Ivana Klemenčiča *Slovenska filharmonija in njene predhodnice*. Filharmonična družba je bila torej v tem kontekstu postavljena kot ena od tistih ustanov, ki vodijo h končnemu cilju, ustanovitvi Slovenske filharmonije.

Pristop v Kuretovi knjigi je povsem drugačen. Njegovo prvotno vprašanje nikakor ni slovensko ali nemško, čeprav se tem odnosom ne izogiba. Pravzaprav nam poudarek pri obravnavi ljubljanske Filharmonične družbe v podnaslovu nakaže že avtor sam: *kronika ljubljanskega glasbenega življenja v stoletju meščanov in revolucij*. Gre torej za glasbeno življenje v Ljubljani, za opis ustanove, prvenstveno namenjene meščanskemu sloju, in gre za opis delovanja ustanove, ki je morala nešteto krat prilagajati delovanje naglo se spreminjajočim družbeno-političnim spremembam, dokler niso le-te pripeljale do njene ukinitve po 1. svetovni vojni.

Kuretov temeljni cilj je bil prikaz delovanja Filharmonične družbe. Ostali vzporedni dejavniki, družbeni, politični, nacionalni, so bili opisani toliko, kolikor so vplivali na delovanje Filharmonične družbe. V odnosu nacionalnega, tj. nemško-slovenskega, ustanovitev Glasbene matice kot slovenskega glasbenega društva ni vplivala na spremembo načina opisovanja družbe, ki so jo Slovenci odtlej večinsko označevali kot nemško in kasneje v literaturi izpo-

stavljali zlasti to plat. V nasprotju s tem je Kuret zapisal, da so se v času, ko je filharmonijo vodil Anton Nedvěd (1856–1883), na spored uvrščala tudi dela slovanskih avtorjev. Nedvěda so tako posvojili oboji – za »svojega« sta ga štela oba naroda, čeprav je bil po rodu Čeh.

Vprašanje »nacionalnega« vsekakor ni tista točka, na kateri bi se avtor ustavil, tako kot je bila pogosto navada pri opisovanju kulturne dejavnosti v predhodnih obdobjih. Kuret je opisal delovanje Filharmonične družbe kot društva ljubljanskega meščanstva od njegovih skromnih amaterskih začetkov do razvoja v eno najuglednejših kulturnih ustanov na Kranjskem. Skozi prebiranje dela se srečujemo s problematiko resnosti glasbene kritike, uveljavljanja umetniških kriterijev pri izboru repertoarja in sodelavcev, vprašanjem vključevanja žensk v javno življenje in vloge družbe v kulturnem vsakdanu meščanskega miljeja. Kulturni pomen kulturne ustanove iz preteklosti tako nikakor ni omejen le na ocenjevanje iz zornega kota »nacionalnega«, temveč so vzporedno s tem v ospredje stopili vsi drugi dejavniki, ki vplivajo na delovanje tovrstnih ustanov, npr. njihov pravni položaj ali posledice politične in gospodarske krize na njihovo delovanje. Predvsem pa je bilo po pomembnosti pred »nacionalno« postavljeno ocenjevanje delovanja glasbenega društva z njemu lastnimi umetniškimi kriteriji.

Pri vključevanju tiste kulturne dejavnosti, ki je v 19. stoletju na Slovenskem potekala v nemškem jeziku, v našo skupno kulturno zgodovino ima Kuretovo delo vsekakor posebno mesto. Gre za najcelovitejšo, najboljšežnejšo in najnatančnejšo analizo delovanja, vloge in pomena nemške (oz. kranjske, ki je delovala v nemškem jeziku) kulturne ustanove v času hudih nacionalnih nasprotij 19. stoletja. Delo je svojevrsten kažipot, kako je treba preučevati umetniško dejavnost kulturne ustanove v meščanski dobi na nacionalno mešanem ozemlju. Pred tem prevladujočim (ali skorajda ekskluzivnim) nacionalnim notam se seveda ni možno odpovedati, toda dodeliti jim je treba ustrezno mesto v vrsti številnih dejavnikov, med katerimi morajo posebno težo dobiti zlasti strokovne ocene umetniškega področja na podlagi lastnih kriterijev. Takšna zasnova seveda omogoča številne nadaljnje primerjave s sorodnimi ustanovami v domačem in tujem okolju.

Monografija Primoža Kureta na srečo nikakor ni bila izjema na tem področju, saj se je odkrivanje preteklosti brez bremena »nacionalnega« razširilo na različnih področjih. Precej vidno je bilo npr. v odkrivanju zgodovine časnikarstva na Slovenskem, kjer se je pozornost razširila tudi na podrobnejše analiziranje nemških časopisov in je v prvem desetletju novega tisočletja iz-

šlo več tovrstnih monografij.²² Odkrivanje kulturne ustvarjalnosti na ozemlju današnje Slovenije v stoletju meščanov se je od slovenskih razširilo tudi na tiste znanstvenike ali umetnike, ki so pisali in ustvarjali v nemškem jeziku. Nekaj let za knjigo o Filharmonični družbi je izšla še znanstvena monografija o drugi pomembni nemški kulturni ustanovi v Ljubljani pred 1. svetovno vojno, Jubilejnem gledališču Franca Jožefa, ki je delovalo v letih 1911 do 1918.²³ Objave novih znanstvenih del nam omogočajo, da se lahko dosti bolj kot poprej vživimo v kulturni milje ljubljanskega meščanstva v času, ko je bilo (vsaj) dvojezično in se ni tako dosledno ločevalo po jezikovnih barierah, kot bi to lahko sklepali po slovenski humanistični produkciji preteklega stoletja. Pa čeprav v slovenskem jeziku (zaenkrat?) še nimamo orisane dejavnosti, ki bi dopolnila rezultate raziskav slovenske gledališke dejavnosti v Ljubljani v drugi polovici 19. stoletja z gledališkim udejstvovanjem v nemškem jeziku.

Kljub številnim belim lisam postaja pogled na kulturno življenje na naših tleh pestrejši in vse manj pod vplivom enostranskih izhodišč in ocen. Pogoj za ekskluzivizem je tlakovalo 19. stoletje, ki je prineslo razdor med pripadniki dveh narodov, ki nista uživala enakih pravic in sta začela izpostavljati medsebojne kulturne razlike. Nastalo razpoko je 20. stoletje le še poglobilo, v znanstveno politiko pa vneslo izrazito spodbujanje raziskovanja »našega« in zapostavljanja ali izločanja »vašega«. Raziskovalni rezultati z začetka 21. stoletja, med katerimi ima pomembno mesto monografija Primoža Kureta o Filharmonični družbi, očitno odpirajo nova obzorja, v katera naj bi bili enakopravneje vključeni vsi, ki sta jih stoletji nasprotij odrinili na rob spomina.

22 Glej npr.: Tanja Žigon, *Nemško časopisje na Slovenskem* (Ljubljana: Studentska založba, 2001); Tanja Žigon, *Nemški časnik za slovenske interese – Triglav (1865–1870)* (Ljubljana: Zveza zgodovinskih društev Slovenije, 2004); Marija Mojca Peternel, *Cillier Wochenblatt (Zeitung): celjski nemški časopis iz leta 1848* (Celje: Zgodovinsko društvo, 2006).

23 Sandra Jenko, *Jubilejno gledališče Cesarja Franca Jožefa v Ljubljani: zgodovina nastanka in razvoj nemškega odra med 1911 in 1918* (Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2014).

Med ljubiteljstvom in profesionalizmom

Ljubljanska Glasbena matica po prvi vojni

Nataša Cigoj Krstulović, Ljubljana

Prva svetovna vojna je v zapisih slovenskih muzikologov pojmovana kot sečišče glasbene zgodovine na Slovenskem, kot prelomnica, ki je po njenem koncu v novi državni skupnosti z vidika pogojev za glasbeno delo prinesla slovenski glasbi nove razvojne spodbude.¹ Kljub prelomnim dogodkom v času za Slovence usodnih političnih dogajanj ter vitalnih idejnih in umetniških tokov je največje slovensko glasbeno društvo – Glasbena matica (odslej GM) – v svojem programu obdržalo bistvene smernice, zastavljene že ob ustanovitvi leta 1872. Zavzemanje za slovensko glasbo je tudi po prvi vojni ostalo bistveni cilj delovanja društva.² Z ustanovitvijo konservatorija leta 1919 je odbor GM sicer izpolnil najpomembnejši cilj, a je kljub organizacijskim temeljem, ki so omogočali razraščanje poklicnega ukvarjanja z glasbo in profesionalizacijo glasbenega dela, ohranil ljubiteljstvo kot temeljno normo svojega delovanja. Ker je društvo zaradi svoje raznovrstne in relativno obsežne glasbeno-izobraževalne, založniške in koncertne dejavnosti (še vedno) imelo vplivno vlogo v slovenski glasbi, je dobilo ljubiteljstvo kot pomemben aktivacijski vzorec in spodbuda njeni dejavnosti sčasoma zaviralno vlogo na sam umetniški razvoj.

-
- 1 Predstavitev slovenske glasbene preteklosti v temeljnem (splošnem) slovenskem glasbeno-zgodovinskem pregledu Dragotina Cvetka *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem* se konča prav s prvo vojno, v kasneje izdanem zgoščenem prikazu *Stoletja slovenske glasbe* pa je Cvetko obdobje med začetkom prve in koncem druge svetovne vojne, prikazano v poglavju *Nastop in razvoj modernih stilnih smeri*, označil kot »novo razvojno obdobje«. Prim. Dragotin Cvetko, *Stoletja slovenske glasbe* (Ljubljana: Cankarjeva založba, 1964), 265.
 - 2 Po prvi vojni se je odbor GM poleg slovenske zavzel še za glasbo ostalih slovanskih narodov, zlasti za glasbo narodov skupne državne zveze, za hrvaško in srbsko glasbo. V leta 1921 sprejetih pravilih je zapisal: »Namen društva je gojiti glasbo, zlasti glasbo južnih Slovanov.« Gl. Pravila.

Nasprotje med amaterizmom in profesionalizmom je kot ključni problem razvoja slovenske glasbe v obdobju med obema vojnama izpostavil tudi Primož Kuret. V knjigi *Umetnik in družba: slovenska glasbena misel po prvi vojni* je zapisal:

V času, ki pomeni kipenje ustvarjalnih sil v literaturi in likovni umetnosti, je glasba spet zaostala zaradi nerazumevanja, nesposobnosti in premajhne osveščenosti vodilnih slovenskih glasbenikov. Nadaljevala se je tista težnja, ki jo poznamo že izpred vojne, ki je poudarjala amaterizem in njegovo vrednost. Tako se je slovenska glasba gibala med profesionalizmom in amaterizmom, pri čemer ji je dal pečat prav amaterizem. Duh amaterizma, ki ga je Glasbena matica gojila kot posebno vrednoto, je prešel v svoje nasprotje, saj je onemogočal bolj profesionalno delo, kljub Lajovčevim besedam in zahtevam o potrebnosti obvladovanja stroke. Praksa je šla pač svoja lagodna pota obranjanja pridobljenih poziciji in možnosti o odločanju usode slovenske glasbe.³

Po njegovem je »duh amaterizma«, ki je od ustanovitve dalje zaznamoval delovanje GM in z njo vso slovensko glasbo,⁴ pridobil po prvi vojni v pogledu razvoja glasbe drugačen pomen. V primerjavi s prvim obdobjem društvenega delovanja, ko so prizadevanja za napredek glasbenega dela na narodni osnovi temeljila na njegovih najštevilčnejših nosilcih – nepoklicnih glasbenikih – in je imela ljubiteljska glasbena praksa pozitivno konotacijo,⁵ je ta ob poklicni dejavnosti po prvi vojni v razvojnem pogledu vse bolj pridobivala slabšalen pomen. Namen pričujočega članka je podrobneje osvetliti, kako se je proces ljubiteljskega in poklicnega ukvarjanja z glasbo odražal v idejah, prizadevanjih in dejanjih GM po letu 1919 na različnih področjih društvenega delovanja: glasbeno-izobraževalnem, založniškem in koncertnem.

Ljubiteljstvo kot oblika meščanske glasbene prakse

Ljubiteljsko ukvarjanje z glasbo, povezano z idejo glasbeno izobraženega rastočega srednjega sloja, je bilo ena izmed bistvenih značilnosti prakse evropskega glasbenega prostora 19. stoletja. Hkrati z vzponom meščanstva so se razvile nove oblike glasbene prakse; ob zasebnem muziciranju v domačem okviru,

3 Primož Kuret, *Umetnik in družba: slovenska glasbena misel po prvi vojni* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1988), 71.

4 Kuret je zapisal, da je GM »združila vse, ki so se na Slovenskem ukvarjali z glasbo«. Op. cit., 70.

5 Več gl. Nataša Cigoj Krstulović, »Zgodovina, spomin in dediščina: Prisotnost Glasbene matice v slovenski glasbi in kulturi do konca drugega desetletja 20. stoletja«, *De musica disserenda* 7, št. 1 (2011): 25–39.

značilnem za meščanski salon predmarčnega časa, se je uveljavljalo poustvarjanje ljubiteljev na prireditvah glasbenih društev.⁶ Poleg družbeno opredeljenih vzgibov za ljubiteljsko muziciranje, ki so spodbudili tudi pevske in inštrumentalne nastope ljubljanskih meščanov na akademijah Filharmonične družbe (*Philharmonische Gesellschaft*), se je po letu 1848 na Slovenskem razširilo še ljubiteljsko zborovsko petje, spodbujeno s prebujenimi narodnozavednimi občutki. Na prireditvah ljubljanske Narodne čitalnice so od 1861 s petjem in inštrumentalno igro nastopali slovenstvu (in slovanstvu) naklonjeni diletanti in poklicni glasbeniki.

GM, ki je poleg tedaj še maloštevilnih poklicnih glasbenikov združevala glasbi in narodni stvari predane ljubitelje iz Ljubljane in iz drugih, s Slovenci poseljenih krajev avstro-ogrske monarhije, je bila ustanovljena z namenom napredka glasbe na narodni osnovi. Ljubljanski meščani so z vpisom v to društvo poleg narodnozavednih občutij izkazovali tudi socialno pripadnost; članstvo v tem društvu je bilo stvar ugleda. Društveni odbor si je ob ustanovitvi kot programsko vodilo zastavil spodbujanje kvantitativnega in kvalitativnega napredka na vseh ravneh slovenskega glasbenega dela. Uresničeval ga je s spodbujanjem izvirne glasbene ustvarjalnosti (natečaji) in z založniško dejavnostjo, glasbeno-izobraževalno dejavnostjo, organiziranjem koncertne dejavnosti. Svoja prizadevanja za širjenje zavesti o slovenski kulturi je oprl na tradicijo ljubiteljskega zborovskega petja, na najbolj množično obliko narodnostno opredeljenega glasbenega dela, a si je obenem zastavil še dolgoročni cilj – z ustanovitvijo konservatorija na domačih tleh zagotoviti pogoje za širitev poklicnega glasbenega dela.⁷ Vitalni dejavnik za razvoj glasbenega dela na Slovenskem je bilo namreč prav izboljšanje glasbene izobrazbe, saj je ta neposredno vplivala na ustvarjalno, poustvarjalno in recepcijsko raven, na razumevanje in sprejemanje glasbe. S skrbjo za napredek glasbenega izobraževanja v okviru matične šole v Ljubljani (delujoče od 1882) in podružnic, z založniško dejavnostjo, z organizacijo koncertnega življenja in z vzgajanjem koncertnega občinstva je GM do začetka 20. stoletja pripomogla k oblikovanju trdne tradicije na vokalnoglasbenem področju.⁸

6 Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, 2. izd., Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6 (Laaber: Laaber Verlag, 1989), 40.

7 Poročilo društva »Glasbene matice« v Ljubljani od časa, ko se je društvo ustanovilo, do 3. marca 1874 (Ljubljana: Glasbena matica, 1874), 3.

8 Več gl. Nataša Cigoj Kristulović, »Naprej za čast rodú in domovine, naprej, navzgor – umetnost naj živi!«. Kratek zgodovinski oris prvega obdobja delovanja Glasbene matice do ustanovitve konservatorija (1872–1919) (Ljubljana: Glasbena matica, 2010).

Ustanovitev konservatorija – vzpostavitev temeljev za poklicno glasbeno delo

Institucionalizacija glasbenega življenja se je po evropskem prostoru širila sočasno z nastajanjem konservatorijev v večjih glasbenih središčih že od začetka 19. stoletja.⁹ Organizirana, strokovna in sistematična oblika glasbenega izobraževanja je zagotavljala pridobitev širših glasbenih znanj ter tehnično višjo raven pevskega znanja in veščin igranja različnih inštrumentov. Vse to je razvoj vodilo od nekdanj »univerzalnega glasbenika«, ki je moral opravljati več različnih dejavnosti, k izoblikovanju posameznih glasbenih poklicev.¹⁰

Na začetku 20. stoletja je odbor GM menil, da ima društvena šola primerne strokovne temelje za formalno preoblikovanje v konservatorij. Zastavil si je načrt, da postane GM »pravi konservatorij vseh Jugoslovanov«. ¹¹ Prizadevanja za njegovo uresničitev so sprva ovirale politične razmere in kasneje prva vojna, jeseni leta 1919 pa so objavili program konservatorija. Šola za »glasbene inštrumente« naj bi trajala šest do sedem let, enako tudi »šola za glasbeno teorijo«, ki je obsegala elementarno teorijo, harmonijo, kontrapunkt in kompozicijo, »šola za izobrazbo v solopetju za koncert in opero« šest let, »operna šola« ter »dramatična šola« pa sta bili organizirani v treh letnikih. ¹² Namen konservatorija je razviden iz zapisa njegovega prvega ravnatelja Hubada:

Konservatorij naj bo kulturno svetišče glasbene, operne in dramatične umetnosti. Osamosvoji, pospešuje in z vso skrbnostjo naj goji svojo jugoslovansko glasbeno kulturo do najvišje popolnosti, ki bo mogla tekmovati s svetovnimi kulturnimi narodi. [...] Gojite in izobraževanje orkestralnih glasbenikov je za obstoj in delovanje vseh

- 9 Po zgledu pariškega konservatorija (*Paris Conservatoire* je bil ustanovljen leta 1795) so moderne glasbenoizobraževalne ustanove ustanavljali še v drugih mestih; najprej v Pragi (1811) in na Dunaju (1817), v Londonu so ustanovili konservatorij leta 1823, v Milanu leta 1824, v Bruslju leta 1832, v Leipzigu leta 1843, v Münchnu leta 1846 in kasneje še drugod. Na Dunaju je glasbeni konservatorij ustanovilo Društvo ljubiteljev glasbe (*Gesellschaft der Musikfreunde*). Sprva je v okviru tega dunajskega društva delovala pevska akademija, od leta 1819 do 1834 pa so v predmetnik postopoma dodajali še pouk ostalih inštrumentov in teoretične predmete. Gl. Peter Cahn, »Conservatories. III. 1790–1945. 3. Germany and Central Europe«, v *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, zv. 6, ur. Stanley Sadie in John Tyrrell, 2. izd. (London: Macmillan, 2001), 315–317.
- 10 Gl. John Rink, »The profession of music«, v *Nineteenth-century music*, ur. Jim Samson (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 64–84.
- 11 *Izvestje »Glasbene Matice« v Ljubljani o 36. društvenem letu 1907/8* (Ljubljana: Glasbena matica, 1908), 11.
- 12 Matej Hubad, »Jugoslovanski konservatorij Glasbene Matice v Ljubljani«, *Cerkveni glasbenik* 42, št. 7–9 (1919): 59.

*opernih, gledaliških in vojaških orkestrrov v celi Jugoslaviji nujno potrebno, da ne bomo vezani na import iz tujih držav.*¹³

Odbor GM se je leta 1919 v zahvali deželni vladi za podporo jasno opredelil »o doslednem in nameravanem delovanju za orkestralno glasbo«,¹⁴ z ustanovitvijo konservatorija pa so pridobili organizacijske temelje za izobraževanje poklicnih glasbenikov, tudi bodočih članov orkestralnih združenj. Dramska, operna in orkestralna šola se je konec leta 1919 preimenovala v Jugoslovanski konservatorij za glasbo in igralsko umetnost, ki je na začetku leta 1920 pridobil pravico javnosti.¹⁵

Na šolo in konservatorij GM, ki je takrat obsegala nižjo štiriletno pripravljalsko stopnjo ter srednjo in višjo triletno stopnjo, se je v šolskem letu 1919/20 vpisalo skupaj več kot tisoč učencev in študentov. Formalno in vsebinsko so konservatorij preoblikovali aprila 1926, ko je njegovo financiranje ter organizacijo prevzela država in je bil preimenovan v Državni konservatorij.¹⁶ Takrat je GM formalno prenehala biti osrednji nosilec organizirane glasbeno-izobraževalne dejavnosti, čeprav je konservatorij tudi poslej deloval v društveni stavbi. Hkrati z organizacijo ločenih izobraževalnih ustanov so se predružačile izobraževalne smernice šole GM, ki je postala predstopnja konservatorija, in konservatorija, ki je poleg srednje in višje v programu pridobil tudi visoko stopnjo. Po končanem četrtem razredu na šoli GM so nadarjeni učenci opravljali izpit za vstop v konservatorij, se pravi na srednjo stopnjo, lahko pa so nadaljevali šolanje na šoli GM. V višje razrede šole GM so se vpisovali predvsem učenci, ki so se nameravali ukvarjati z glasbo ljubiteljsko, na srednjo stopnjo konservatorija pa tisti z večjimi ambicijami.¹⁷

Konservatorij je pomenil organizacijsko in vsebinsko izhodišče za profesionalizacijo glasbenega dela. Ločevanje na ljubiteljsko in poklicno glasbeno prakso je bilo jasno razvidno tudi iz razporeditve učencev po posameznih instrumentih na obeh ustanovah. Na šoli GM so poučevali solopetje in vse in-

13 Op. cit., 59.

14 XIV. odborova seja [Glasbene matice] dne 2. junija 1919.

15 Na odborovi seji GM so odločili o napisu na izdanih spričevalih: »Glasbena matica v Ljubljani – Jugoslovanski konservatorij za glasbo in igralsko umetnost s pravico javnosti temeljem odbora poverjenstva za uk in bogočastje v Ljubljani št. 6453 z dne 5. 1. 1920«. Gl. XIII. odborova seja [Glasbene matice] dne 28. prosinca 1920.

16 Podrobneje o vseh postopkih v zvezi s podržavljenjem konservatorija piše Cvetko Budkovič. Prim. Cvetko Budkovič, *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem. Od nastanka konservatorija do Akademije za glasbo 1919–1946* (Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1995), 24–46.

17 V tem pogledu so zanimivi statistični podatki o vpisanih učencih na obeh ustanovah: na začetku šolskega leta 1928/29 se je na šolo GM vpisalo več kot 700 in na konservatorij več kot 400 učencev. Gl. *Poročilo o šolskem letu 1928/29* (Ljubljana: Državni konservatorij v Ljubljani, 1929), 41.

štrumente, vendar je bilo največ zanimanja za pouk klavirja in violine, vpis na ostale inštrumente je bil zelo skromen.¹⁸ Visok delež učencev klavirja in violine na šoli GM simptomatično kaže na uveljavljenost prakse domačega muziciranja, ki se je hkrati z rastjo meščanstva tudi na Slovenskem trdno zasidrala. To potrjujejo tudi izdaje založbe GM po letu 1919. V skladu s potrebami društvene glasbene šole se je v primerjavi s prejšnjim obdobjem povečal delež didaktičnih izdaj, priročnikov in skladbic za mladino, med njimi pa je bilo največ edicij namenjenih pevskemu in klavirskemu pouku.

Glasbena matica med obema vojnama: med ljubiteljstvom in profesionalizmom

V dvajsetih in tridesetih letih 20. stoletja je GM obdržala položaj največjega slovenskega glasbenega društva. Kvantitativni kazalci njenega delovanja na glasbenoizobraževalnem, založniškem in koncertnem področju kažejo zavidljive rezultate: njeno šolo je obiskovalo nekaj tisoč učencev, od leta 1918 do konca druge vojne je izdala nad 170 zvezkov različnih skladb in učbenikov, organizirala nad 600 koncertov in pet odmevnih turnej društvenega zbora v Jugoslavijo, na Češkoslovaško in Dunaj, Poljsko, v Francijo, Švico ter Bolgarijo.

Programske načrte GM so v obdobju med obema vojnama še vedno zaznamovali narodni in prosvetni nameni. Med naloge so zapisali: skrb za obstoječe podružnice in ustanavljanje novih, spodbujanje izvirne ustvarjalnosti (tiskanje in izvajanje novih del), zbiranje in izdajanje ljudskih pesmi, koncertno dejavnost, ustanavljanje glasbenih šol, skrb za knjižnico ter knjigarniško dejavnost.¹⁹ Skrb za širjenje in izboljšanje glasbenega dela tistih, ki so se z glasbo ukvarjali nepoklicno, je bila še vedno močno prisotna. Izobraževanje najširših slojev za glasbo in o glasbi je društvo udeleževalo z različnimi dejavnostmi. GM je spodbujala napredek glasbe drugod po Slovenskem z nadzorovanjem podružnic in z raznimi tečaji.

Izpolnjevanje glasbeno-izobraževalnih namenov je bilo v obdobju med obema vojnama pomembno vodilo tudi na področju koncertne dejavnosti. Na društvenih koncertih GM se je po prvi vojni obdržala praksa skupnega nastopanja ljubiteljskih in poklicnih glasbenikov, značilna že za koncerte z začetka 19. stoletja. Ljubiteljski pevski zbor GM, še vedno najštevilčnejši in hkrati pomemben koncertni izvajalec, je nastopal na društvenih koncertih

18 Tako se je npr. v šolskem letu 1929/30 na nižji šoli GM učilo klarinet le pet učencev, flavto dva, oboo en, trobento dva, pozavno pa trije učenci. *Poročilo o šolskem letu 1929/30* (Ljubljana: Državni konservatorij v Ljubljani, 1930), 35–42.

19 Prim. *Pravila Glasbene matice v Ljubljani* (Ljubljana: Glasbena matica, 1921), 1–2.

hkrati s poklicnimi glasbeniki – pevskimi solisti in inštrumentalnimi glasbeniki.²⁰ Statistični podatki o številu nastopov kažejo relativno dinamično dejavnost tega ljubiteljskega zbora. Nastopal je povprečno desetkrat na leto, sodeloval na koncertih drugih prirediteljev, nastopal na radiu in na različnih drugih pomembnih prireditvah.²¹ Koncerti GM so bili običajno dobro obiskani, kar dokazujejo tudi v poročilih prikazani podatki o njihovi finančni uspešnosti. Zbor GM je tudi po prvi vojni obdržal reprezentativno funkcijo in se je konec dvajsetih in na začetku tridesetih let 20. stoletja dokazoval na turnejah kot reprezentant slovenske (in jugoslovanske) glasbe.²² Tuji kritiki so večinoma dobro ocenili poustvarjalno raven zbora,²³ a kljub temu danes o njegovi umetniški moči zaradi nedosegljivih zvočnih posnetkov objektivno žal ne moremo soditi.²⁴ Pri izboru repertoarja za društvene koncerte je umetniški odsek GM upošteval pričakovanja in želje poslušalcev svojih koncertov. Ti so v nasprotju s poznavalci pripadali večinoma tipu ljubitelja²⁵ in bili naklonjenemu emocionalno neposredno delujoči vokalni oziroma vokalno-inštrumentalni glasbi. Pri GM so vztrajali pri izvajanju monumentalnih vokalno-inštrumentalnih del oratorijskega tipa, ki so, tudi zaradi velikega števila izvajalcev, že od samega začetka koncertne dejavnosti pritegovala občinstvo.²⁶ Zbor GM je nekatere slovenske skladatelje spodbudil k ustvarjan-

-
- 20 Potrebe pa so narekovala, da so nekateri člani zbora GM – ljubitelji nastopili skupaj s poklicnimi pevci tudi v opernih predstavah ljubljanskega Narodnega gledališča.
- 21 Prim. Karel Mahkota, »Pregledi in sezname koncertov in nastopov od leta 1884 do leta 1941«, tipkopis, arhiv Glasbene matice, Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani.
- 22 Za turneje po Jugoslaviji, Češkoslovaški in Poljski je repertoar več mesecev z zborom vabil Matej Hubad, za turneji po Franciji in Belgiji pa Mirko Polič.
- 23 Karel Mahkota, »Pevski zbor ljubljanske Glasbene Matice na Češkoslovaškem«, *Nova Muzika* 1, št. 4 (1928): I–VIII; K. Mahkota: »Pevski zbor ljubljanske Glasbene Matice na Poljskem«, *Nova Muzika* 1, št. 6 (1928): 39–42.
- 24 Tomaž Faganel, »Kritike zbora Glasbene matice v luči njegovega mednarodnega delovanja«, *De musica disserenda* 3, št. 1 (2007): 85.
- 25 Pojmovni par *poznavalec* (nem. *Kenner*) proti *ljubitelj* (nem. *Liebhaber*) se je v zgodovini recepcije uporabljal že od začetka 19. stoletja. Gl. Erich Reimer, »Kenner – Liebhaber – Dilettant«, v *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, ur. Hans Heinrich Eggebrecht (Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1975), 8.
- 26 Izvedbe vokalno-inštrumentalnih del so se začele na prvem koncertu GM leta 1892 z Dvořákovim delom 149. *psalm* za mešani zbor in orkester. Ker so koncerti z vokalno-inštrumentalnimi deli pritegnili največ poslušalcev, so se pri GM zanje odločali kljub zahtevnosti organizacije in velikim stroškom ter desetletja vztrajali pri takšni usmeritvi. Dirigent Mirko Polič je tako leta 1930 z zborom GM pripravil izvedbo več kot osemdeset let stare Berliozove »dramatične legende« *Faustovo pogubljenje* (*La damnation de Faust*, ponovne izvedbe tudi 1931 in 1934), za odprtje prenovljene dvorane v stavbi Filharmonične družbe leta 1936 pa izvedbo sedem desetletij starega Lisztovega oratorija *Kristus* (*Krisztus*).

ju večjih glasbenih oblik; leta 1923 je npr. nastopil v krstni izvedbi Lajovičeve skladbe *Psalms 41 in 42* za veliki orkester, tenor in mešani zbor.

Ker razmere po prvi vojni niso omogočale ustanovitve in financiranja poklicnega koncertnega orkestra, so pri GM z namenom pospešitve razvoja orkestralne glasbe leta 1919 ustanovili ljubiteljski orkester (Orkestralno društvo). Ta orkester je svoj namen »*gojiti resno instrumentalno, v prvi vrsti slovensko glasbo*«,²⁷ izpolnjeval še zlasti z izvedbami novih izvirnih orkestralnih del. Utrjeval je zavest o simfonični in tudi o komorni glasbi, saj so člani poleg orkestralne glasbe vadili tudi komorno igro. Število izvedenih del (v dvajsetih letih preko 250) priča o poslanstvu Orkestralnega društva. Podatki o izvajanjih delih kažejo tematsko in slogovno raznovrstnost repertoarja: izvajali so skladbe baročnih in klasicističnih mojstrov, dela skladateljev romantičnega sloga in sodobnih ustvarjalcev.²⁸ Tudi glede narodnega porekla skladateljev je očitna raznolikost.

Z izvedbami raznovrstnega repertoarja so se večale poustvarjalne zmožnosti (izurjenost) članov. Orkestralno društvo je bilo učilnica ne le za ljubiteljske, temveč tudi za nekatere bodoče poklicne glasbenike, saj so v orkestru igrali tudi študenti konservatorija. Načelnik Ivan Karlin je ob 20-letnici delovanja društva izpostavil njegov ljubiteljski značaj in ljubezen do glasbe, ki je »*društvo prijateljev instrumentalne glasbe*« vodilo k vztrajnemu delu za poglobljanje glasbenega znanja.²⁹ Vzrok za to, da delovanje tega orkestra ni imelo večjega pomena za razvoj poustvarjalnosti, je bila prav struktura njegovega članstva. Največji problem tega amaterskega orkestra je bila namreč fluktuacija izvajalcev, odtok že izurjenih in pritok novih, v glavnem še neizurjenih članov. Člani so zapuščali društvo zaradi različnih, večinoma zunanjih vzrokov, npr. zaradi zamenjave službe. Neizenačeno glasbeno znanje članov je predstavljalo velik problem tudi pri izboru repertoarja. Za nekatere člane so bila izbrana dela preveč zahtevna, za druge pa premalo, kar je na obeh straneh povzročalo nezadovoljstvo. Dirigent Lucijan M. Škerjanc je zapisal, kako težavno je bilo delo v ljubiteljskem orkestru, saj je bilo potrebno »*stalno privabljati nove sodelavce, buditi veselje v omahljivcih, bodriti nevztrajne, potrpe-*

27 Gl. četrti člen dokumenta »Poslovni red orkestralnega društva, Glasbene Matice v Ljubljani«, tipkopis, arhiv Glasbena matica/Orkestralno društvo, Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani.

28 Avgust Pertot, »Pregled del, ki jih je Orkestralno društvo na svojih nastopih izvajalo«, v *Orkestralno društvo Glasbene Matice ob 20 letnici* (Ljubljana: Glasbena matica, 1940), 24–31.

29 Ivan Karlin, »Besede ob 20 letnici«, v *Orkestralno društvo Glasbene Matice ob 20 letnici* (Ljubljana: Glasbena matica, 1940), 7.

ti z začetniki«. ³⁰ Društveni orkester je moral na koncertih nastopati s člani poklicnih orkestralnih združenj, saj so za izvedbe simfoničnih del potrebovali pihalce in trobilce. ³¹ Potrebno je opozoriti tudi na pomanjkljivosti nastopov združenega orkestra. Zaradi pomanjkanja vaj takšna priložnostna zveza izvajalcev ni omogočala primerne izvedbene ravni.

Z ustanovitvijo Koncertne poslovalnice leta 1922 in zaposlitvijo Karla Mahkote je društvo pridobilo boljše možnosti za organizacijo koncertnega življenja v Ljubljani in v drugih slovenskih krajih. Poleg društvenih koncertov je Koncertna poslovalnica GM organizirala še koncerte drugih izvajalcev. Pogosto so nastopali ljubiteljski zbori, angažirali so (poklicne) pevce, solistične in komorne glasbenike, le redko tudi orkestre. S tem je društvo podprlo domače poustvarjace ter odprlo poti za predstavljanje tujih glasbenikov domačemu občinstvu: tako je npr. nastopila Češka filharmonija iz Prage pod vodstvom Václava Talicha (1926 in 1931), sloviti violončelist Caspar Cassadó (1928), znani pianisti Arthur Rubinstein (1929) ter Viktorija Švihlíkova, Raoul Koczalski, Aleksander Borovsky, Nikolaj Orlov, Clifford Curzon (vsi 1939) in sloviti operni pevec Beniamino Gigli (1941). Na koncertih se je občinstvo seznanjalo z novim vokalnim in inštrumentalnim, solističnim, komornim in simfoničnim repertoarjem. Eno izmed najpomembnejših dejanj GM na koncertnem področju je bilo organiziranje Prvega glasbenega festivala (1932). Z vrsto različnih prireditev in koncertov so predstavili dosežke slovenske glasbe na vseh področjih glasbenega ustvarjanja: na zborovskem, opernem, komornem in simfoničnem. Na tej manifestaciji slovenske glasbene kulture so nastopili vsi društveni izvajalci (tudi mladinski zbor in orkester) in člani poklicnih glasbenih združenj. Za zagotovitev festivalskega komornega programa so na pobudo odbornika GM in ravnatelja Mateja Hubada že nekaj mesecev prej v okviru Državnega konservatorija ustanovili godalni kvartet študentov, na osrednjem vokalno-inštrumentalnem koncertu festivala so nastopili člani Orkestralnega društva, opernega in konservatorijskega orkestra ter pevskega zbora GM. V sklopu festivalskih prireditev sta bila organizirana tudi koncert cerkvene glasbe in operna predstava v Narodnem gledališču. Na utrjenost tradicije ljubiteljskega zborovskega petja kaže tudi podatek o največ-

30 Lucijan M. Škerjanc, »Obstoj in poslanstvo orkestralnega društva«, v *Orkestralno društvo Glasbene Matice ob 20 letnici* (Ljubljana: Glasbena matica, 1940), 10.

31 Statistični podatki kažejo, da je pretežni del članov Orkestralnega društva igral godalne instrumente, le kaka desetina pa pihala oziroma trobila. V dvajsetih letih je med 213 člani tega orkestra le pet članov igralo flavto, trije klarinet, po eden oboo in rog, po šest trobento in pozavno in dva tolkala. Gl. Mavricij Neuberger, »Kratek zgodovinski pregled ob dvajsetletnici«, v *Orkestralno društvo Glasbene Matice ob 20 letnici* (Ljubljana: Glasbena matica, 1940), 15.

jem številu poslušalcev festivalske prireditve; na skupnem koncertu praškega, češkega in slovenskega zbora se jih je na Kongresnem trgu zbralo kar štiri tisoč.³²

Prosvetni nameni so ostali v koncertni politiki prisotni že od začetka koncertne društvene dejavnosti. Z organizacijo mladinskih koncertov v Ljubljani je GM med obema vojnama izobraževala in vzgajala bodočo koncertno publiko predvsem za poslušanje inštrumentalne in simfonične glasbe, z organizacijo gostovanj Orkestralnega društva po slovenskih krajih pa tudi tisto občinstvo, ki je le redko imelo priložnost prisluhniti koncertom simfonične glasbe. V šolskem letu 1923/24 so začeli pripravljati »muzikalna predavanja«, koncerte s predavanji. Predavanju je sledil glasbeni del, na katerem so nastopili znani slovenski in tudi tuji poustvarjalci ter učitelji. Pripravili so tematske koncerte o pesmi, klavirski sonati, ariji, violinski sonati, baladi in melodrami, sonati za violončelo, mladinski pesmi in harfi, koncert ob stoletnici rojstva Bedřicha Smetane, tematske koncerte o orglah in orgelskih oblikah, godalnem komornem kvartetu, glasbi za pihala in vokalnem moškem kvartetu.³³ V naslednjih letih so pripravljali takšne koncerte manj pogosto, za tematiko pa izbirali zanimive glasbenozgodovinske teme.³⁴

Razpoka med ljubiteljstvom in profesionalizmom se je na področju koncertne dejavnosti GM kazala v repertoarni politiki. To kažejo tudi očitki izbire »standardnega repertoarja« po meri in okusu najbolj številčnega občinstva. Pri ocenjevanju delovanja Koncertne poslovalnice GM leta 1925 je bil precej kritičen Stanko Vurnik, ki je vodstvu zameril premajhno skrb za umetniško vreden in moderen program.³⁵ Ob tem je opozoril na potrebnost domačega poklicnega koncertnega orkestra in godalnega kvarteta, ki bi predstavljala temelj za izboljšanje koncertnega življenja. Kasneje (leta 1940) je bil glede izvedenega repertoarja kritičen Pavel Šivic. Zapisal je, da se koncertna poslovalnica GM z angažiranjem znanih umetnikov mednarodnega slovesa,

32 T. [verjetno Matija Tomc], »Koncert slovanske pesmi«, *Ponedeljski Slovenec*, 17. maj 1932, 3.

33 Na teh mladinskih koncertih so predavali Pavel Kozina, Emil Adamič, Josip Mantuani in Stanko Premrl.

34 V šolskem letu 1924/25 so organizirali predavanja *Glasba Poljakov* (predaval Emil Adamič), *Glasba Hrvatov* (predaval Josip Brnobič), *Glasba Slovencev* (predaval Zorko Prelovec), *Glasba Srbov* (predaval Srečko Kumar), *Začetek slovenske umetne glasbe* (predaval Pavel Kozina), *O Brucknerjevi VII. simfoniji* (predaval Josip Mantuani), leta 1925 predavanje *Glasba severnih narodov* (predaval Josip Mantuani), leta 1926 predavanje *Glasba Francozov* (predaval Matija Bravničar), leta 1926 predavanje *Zgodovina vojaških godb* (predaval Josip Čerin), leta 1928 predavanje *Muzikalno predavanje v proslavo 50-letnice Emila Adamiča* (predaval Josip Mantuani).

35 Stanko Vurnik, »Slovensko glasbeno življenje v letu 1925«, *Dom in svet* 39, št. 1 (1926): 63.

ki igrajo večinoma standardni repertoar, prilagaja okusu občinstva oziroma njegovim pričakovanjem, da bo poslušalo virtuosno igro.³⁶

Proces cepitve ljubiteljskega in poklicnega glasbenega dela

Največ kritičkih opazk je bilo v tridesetih letih 20. stoletja deležno prav delovanje (ljubiteljskega) zbora GM, še vedno vidnega društvenega reprezentanta. Očitali so mu preveliko število članov, kar je oviralo izvedbeno kvaliteto, pa tudi repertoarno enostranskost in zastarelost. Kritiki so društveni odbor opozarjali, da zbor premalo izvaja dela sodobnih skladateljev, da vztraja pri izvajanju vokalno-inštrumentalnih del in pri repertoarju slovenskih, hrvaških in srbskih skladateljev. Slednje je bilo delno tudi posledica izbora reprezentativnega repertoarja za navedene turnee v tujino in dolgih priprav nanje (urjenja enakega repertoarja). Po drugi strani pa je bil izbor manj zahtevnega in nemodernega repertoarja tudi posledica manjše prilagodljivosti pevcev, ki so ostajali pri zboru dolga leta (Janez Završan je kot član prve zasedbe zbora npr. ostal njegov član kar 50 let). Zbor je vseskozi ostal številčen, zasedba pa se je le stežka pomlajala. Repertoar so morali prilagajati zmožnostim in tudi prevladujočemu okusu ljubiteljskih pevcev. Zahteve po sodobnem repertoarju so terjale poklicni zbor.

Leta 1936 je Marijan Lipovšek v prispevku o koncertnem življenju opozoril na probleme, ki jih je prinašalo ljubiteljstvo na področju zborovstva in zapisal: »V kvaliteti zborov je pri nas opaziti naklon navzdol. Na zborovskem polju se začenjamo zanemarjati. Naloga Glasbene matice in tudi državnega konservatorija je, da se tega zavesta in pravočasno preprečita zdrk v diletantizem.«³⁷ Na nujnost ločitve poklicnega in nepoklicnega ukvarjanja z glasbo, ki je v večjih evropskih glasbenih središčih omogočala umetniški napredek, je leta 1937 opozarjal tudi mladi skladatelj Franc Šturm. Z ozirom na sočasne glasbene razmere v Pragi, ki jih je spoznal med študijskim izpopolnjevanjem, je kritično ocenil situacijo na Slovenskem:

Vse naše glasbeno življenje se razvija v znamenju tibe borbe med amaterji in profesionalci. Ker se amaterji uspešno pečajo le z vokalno glasbo in ker delujejo poklicni glasbeniki le v orkestrih, moremo označiti to trenje tudi kot boj med vokalno in instrumentalno glasbo, kar je gotovo absurd. Vokalna glasba počasi, toda nezadržno propada [...] Alternativa amater ali profesional je tako ostro in nujno postavljena, da zavisi od tega ves razvoj naše glasbe. Nasprotje med vokalno in instrumentalno

36 Pavel Šivic, »K sporedom letošnje koncertne in operne sezone«, *Ljubljanski zvon* 60, št. 2 (1940): 82.

37 Marijan Lipovšek, »Poglavje o našem koncertnem življenju«, *Ljubljanski zvon* 56 št. 6 (1936): 375.

glasbo bo avtomatično odstranil prvi poklicni zbor. [...] zavedajmo se, da je danes glasba poklic, ne pa častna stroka za ,narodov blagor'.³⁸

Šturm je opozoril na zastoje, ki jih je povzročalo vztrajanje pri prosvetnih in skupnostnih načelih na področju umetniškega razvoja zborovske glasbe.

Razpoka med ljubiteljskim in poklicnim glasbenim delom se je v obdobju med obema vojnama širila. Ko je GM z ustanovitvijo konservatorija izpolnila pogoje za profesionalizacijo glasbe na Slovenskem, je to spodbudilo nastajanje novih glasbenih šol, orkestra, koncertnih poslovalnic in glasbenih založb. Ljubljana, ki se je po prvi vojni vse bolj urbanizirala in širila, je imela tedaj že okrog 60.000 prebivalcev.³⁹ V središču Dravske banovine so glasbeno življenje bogatile operne in operetne predstave Narodnega gledališča, simfonični koncerti opernega orkestra in vojaške godbe Dravske divizije ter od srede tridesetih let tudi Ljubljanske filharmonije. Delovalo je več kvalitetnih pevskih zborov, ki so na koncertih izvajali kvalitetna dela in predstavljali nove slovenske skladbe. Poleg šole GM je delovala tudi glasbena šola železničarskega društva Sloga, ob društveni založbi pa so nove skladbe tiskale še druge založbe.

Odbor GM je imel glasbenoizobraževalno funkcijo za najpomembnejšo in je temu cilju vseskozi podprejal svoje programske načrte. Etično poslanstvo glasbe, za katerega so se v programu zavzeli že ustanovitelji GM in ga kot bistvo ukvarjanja z glasbo v obdobju med obema vojnama dojemali tudi njihovi nasledniki, je bilo tisto, ki je vseskozi vodilo delovanje GM. To ponazarjajo tudi misli iz govora Julija Betetta, ravnatelja konservatorija in šole GM na slovesnosti ob 10-letnici podržavljenja konservatorija leta 1936:

Prava umetnost, pa najsi bo katerikoli vrste, je in mora biti naša kulturna dobrina. [...] Za pravilno spoznavanje in umevanje glasbe, te najpopularnejše in širokim plastem najbližje in najdosegljive umetnosti, pa je potrebna pravilna glasbena vzgoja. Pravilen, sistematičen glasbeni pouk izoblikuje disciplino v svetu duševnosti in čustvenosti posameznika, ga vzgaja h kritičnemu opazovanju in dojetanju. [...] Vrednote pravilne, solidne glasbene vzgoje so za vsakogar neprecenljive vrednosti. Ne samo onega, ki se je odločil, da izkoristi svoj nadpovprečni muzikalni talent kot življenjski poklic. Tudi pripadniki drugih poklicev bodo našli v glasbi in razumevanju njenega jezika najzvestejšega prijatelja skozi vse življenje.⁴⁰

38 Franc Šturm, »Glasba. Na razpotju«, *Sodobnost* 5, št. 1–2 (1937): 80–81.

39 *Krajevni leksikon dravske banovine* (Ljubljana: Uprava krajevnega leksikona Dravske banovine, 1937), 367.

40 Julij Betetto, »10 let državnega konservatorija«, v *Poročilo o šolskem letu 1935–36* (Ljubljana: Državni konservatorij in šola Glasbene matice, 1936), 4–6.

Leta 1942 so koncerti in druge prireditve ob 60-letnici delovanja društvene šole GM potekali pod geslom *Učite se glasbe* v prepričanju, da se glasbena vzgoja ne tiče le posameznika, ampak je »velikega pomena za ves narod«. ⁴¹ Bistvo delovanja vsakega društva – poudarjanje etičnih principov in dajanje prednosti skupnostnim načelom, ki je bilo v programskih načrtih GM prisotno ves čas, je od tridesetih let 20. stoletja dalje osrednjo slovensko glasbeno institucijo potiskalo iz središča umetnostnega dogajanja.

Glasbena matica na razpotju

Diletantizem (nem. *Dilettantismus*), s pojmom *dilettant* povezana ljubiteljska glasbena praksa meščanskega sloja, ki je v evropskem glasbenem prostoru 19. stoletja imela pozitivno konotacijo, je kasneje ob postopni institucionalizaciji glasbenega življenja izgubila svojo vlogo in pridobivala slabšalen pomen. ⁴² Prosvetno motiviran diletantizem, ki mu lokalnim razmeram prilagojeno slovensko različico najdemo v pojmu čitalništvo, je na Slovenskem do začetka 20. stoletja postopoma izgubljal pozitiven pomen v pogledu izgrajevanja kulture na narodni osnovi. Ljubiteljsko glasbeno udejstvovanje je po prvi vojni v drugačnih političnih (državotvornih) okoliščinah izgubilo svojo vlogo v kulturnem osamosvajanju Slovencev, z ustanovitvijo konservatorija in ob izpolnitvi pogojev za poklicno delo pa tudi pomembno razvojno vlogo. Vztrajanje pri utilitarističnih načelih in spodbujanju ustvarjalnosti ter poustvarjalnosti za širše sloje, tj. glasbe »v ljudskem duhu«, ki naj bi bila širše sprejeta in razumljena, po meri in okusu najširših slojev, ni bilo več v sozvočju s časom, s spremenjenimi razmerami in z novimi možnostmi za glasbeno delo. »Duh amaterizma«, kot je ta načela z besedno zvezo poimenoval Primož Kuret, je zaviral razvoj glasbe kot umetnosti. Slovenska glasba se je v tridesetih letih 20. stoletja znašla na razpotju, z njo pa tudi poslanstvo in naloge največjega slovenskega glasbenega društva. Ohranjanje ljubiteljstva kot bistvene sestavine programskih vodil GM, vztrajanja pri prosvetnih ciljih in narodnostnih načelih, je oviralo razvoj glasbe kot samostojne umetnosti.

GM je v obdobju med obema vojnama na področju glasbenega izobraževanja, založniške in koncertne dejavnosti postopoma izgubljala osrednjo vlogo, a je ohranila prvenstvo in pomembno razvojno vlogo z drugima dvema svojima dejavnostima – to sta bili skrb za ljudsko glasbeno dediščino in za slovenski glasbeni arhiv. Obsežni knjižnični fond njenega arhiva je nudil raznovrstno notno gradivo za ljubiteljsko in poklicno poustvarjalnost, pa tudi

41 »Praznik naše glasbene kulture«, *Slovenski narod*, 9. maj 1942, 2.

42 Erich Reimer, »Kenner – Liebhaber – Dilettant«, v *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, ur. Hans Heinrich Eggebrecht (Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1975), 14–16.

literaturo za pedagoško in glasbenoraziskovalno delo, po drugi strani pa je z ustanovitvijo (1934) in financiranjem Instituta za raziskovanje slovenske glasbene folklore (kasneje preimenovanega v Folklorni institut) do njegovega poddržavljenja (1940) omogočila začetke raziskovalnega dela na področju glasbenega narodopisja.

Vse glasnejše pobude zagovornikov novih poti glasbeno-umetnostnega razvoja so rahljale do tedaj enotno organizacijsko in vsebinsko zasnovo GM. Institucionalizacija glasbenega dela je na Slovenskem vodila v specializacijo posameznih dejavnosti in spodbudila potrebo po opuščanju nekaterih oblik in vsebin društvenega delovanja. Postopen razkroj enotne organizacije največjega glasbenega društva, ki je združevalo in obvladovalo velik delež heterogenih glasbenih dejavnosti, je bil nujna posledica cepitve ljubiteljskega in poklicnega glasbenega dela in torej evolucijske narave. Prav ta proces razdruževanja je bil eden izmed pomembnih razlogov, da se je v spet spremenjenih okoliščinah po koncu druge vojne delovanje GM skrčilo le na obstoj ljubiteljskega zbora.⁴³ Prizadevanja društvenih predsednikov Vladimirja Ravniharja in Antona Lajovica za ohranitev vsaj še delovanja ljubiteljskega orkestra so bila (žal) neuspešna.⁴⁴ Za primerjavo: podoben ljubiteljski orkester, ki ga je ustanovil Hrvatski glazbeni zavod z namenom uveljavitve domače orkestralne glasbe, je v Zagrebu deloval med letoma 1922 in 1938.⁴⁵ V skladu s pravili iz leta 1946 je društvo ohranilo svoje ime (Glasbena matica v Ljubljani), redni člani društva pa so lahko bili le aktivni člani pevskega zbora.⁴⁶ Potem, ko je GM desetletja izpolnjevala svoj namen, zastavljen ob ustanovitvi – poskrbeti za napredek glasbenega dela Slovencev –, se je v obdobju po ustanovitvi konservatorija hkrati s kvantitativnim in kvalitativnim razraščanjem glasbenih sil postopoma vračala k bistvu vsakršnega društvenega delovanja – k ljubiteljskemu delu, z zavzemanjem za vokalno glasbo pa tudi k izhodiščnim programskim načrtom.

43 Po mnenju Leona Stefanije so temu botrovala tudi osebna hotenja ambicioznih posameznikov. Prim. Leon Stefanija, »Glasbena matica: zadnja leta?«, v *130 let Glasbene Matice*, ur. Aleš Nagode (Ljubljana: Kulturno društvo Glasbena Matica, 2005), 39–52.

44 Več gl. Vladimir Ravnihar, »Ad aeternam memoriam«, tipkopis. Osebni fond Vladimirja Ravniharja As 1221, Arhiv Republike Slovenije.

45 Andrija Tomašek, »Hrvatski glazbeni zavod kao faktor muzičke kulture Hrvatske od 1920. do danas«, *Arti musices* 9, št. 1–2 (1978): 143.

46 Kopijo popravljenih in septembra 1946 dovoljenih pravil hranijo v arhivu na sedežu društva Glasbena matica Ljubljana (tipkopis, 5 strani).

Leben und Leiden der Deutschen Akademie für Musik und darstellende Kunst in Prag der Zwischenkriegszeit

Jitka Bajgarová, Praga/Praha

Zur Entstehung der Deutschen Akademie für Musik und darstellende Kunst in Prag kam es nach dem Weggang der deutschen Pädagogen und Studenten von dem bis dahin zweisprachigen Prager Konservatorium nach dessen Verstaatlichung im Jahre 1919. Der Grund des Zerwürfnisses war anfangs offenbar nicht die Verstaatlichung selbst, sondern die Einführung der tschechischen Sprache als der einzigen Unterrichtssprache (womit die Herausgabe lediglich tschechischer Zeugnisse zusammenhing), welcher sich die deutschen Studenten und Professoren zu fügen ablehnten. Die Absetzung des tschechischen und deutschen Teils voneinander kann man jedoch für eine Folge der bereits jahrzehntelang verlaufenden Trennung des tschechischen und deutschen Musiklebens in Prag (und somit in den böhmischen Ländern) überhaupt halten. Unter den Amtsdokumenten des Ministeriums für Schulwesen und Volksbildung befindet sich u.a. ein mit dem 20. Januar 1920 datierter Gesuch der deutschen Studenten um die Bewilligung einer deutschen Wandzeitung mit Informationen zum Studium.² Das Rektorat des Konservatoriums hatte im Prinzip keinerlei Einwände gegen zweisprachig abgefasste Aushänge und gab es auch den Vertretern der deutschen Studentenschaft zur Kenntnis, dennoch – wie im Brief des Rektorats des Konservatoriums vom 21. Februar 1920 an das Ministerium für Schulwesen und Volksbildung zu lesen ist –

1 Mit der diesbezüglichen Forschung wurde bereits begonnen, die Hauptquelle für den vorliegenden Beitrag waren Schriften aus dem damaligen Ministerium für Schulwesen und Volksbildung (Ministerstvo školství a národní osvěty), die im Nationalarchiv (Národní archiv) in Prag (Archivní 6, Praha-Chodovec) im Fonds Nr. 33 deponiert sind (unter der Bezeichnung „Praha, Akademie hudební německá“), Inventar 587a/b, Karton 3421.

2 Národní archiv, Inventar 587a/b, Karton 3421, Schrift Nr. 3975/20.

erweckte die ausgehängte Mitteilung in deutscher Sprache in den Reihen der tschechischen Hörer einen solchen Unmut, dass es am 19. Februar d. J. zu Ausschreitungen kam, bei denen der verglaste Schrank mit den deutschen Mitteilungen demoliert und die Aushänge abgerissen wurden. Bei den durchgeführten Ermittlungen wurde festgestellt, dass die tschechischen Hörer das Aushängen deutscher Bekanntmachungen für eine Provokation halten und ihre Auffassung auf dasjenige Gesetz stützen, kraft dessen das Konservatorium mit dem 1. Januar 1920 in die staatliche Verwaltung mit tschechischer Unterrichtssprache übergeht, sie führen an, dass die Wiener, Leipziger und Berliner Akademie, wie auch sämtliche deutschen Schulen den Angehörigen slawischer Nation kein Wort in ihrer Muttersprache auszuhängen gestatten. Schließlichs weisen sie darauf hin, dass sie es nicht als berechtigt ansehen, 540 Hörer des tschechischen Instituts 30 Deutschen, das heißt einer schier nichtigen Minderheit, gleichzustellen.³

Die Situation führte also zur Wegtrennung des tschechischen und des deutschen Konservatoriums, wobei der tschechische (mehrheitliche) Teil zu einem staatlichen Institut, welches für sich die Nachfolgerschaft des in nationaler Hinsicht utraquistischen Konservatoriums in Anspruch nahm, geworden war, und der deutsche vom Verein zur Gründung und Erhaltung der Deutschen Akademie für Musik und darstellende Kunst (entstanden am 2. November 1919) eben als *Akademie* auf privater Basis neu gestaltet wurde.⁴

Zu Mitgliedern des Vereins wurden sowohl Persönlichkeiten des deutschen Musiklebens von Prag, als auch weitere Einzelpersonen, Vereinigungen und – vertreten durch ihre Stadträte – ganze Städte, die sich zur finanziellen Unterstützung des neuen Instituts verpflichtet haben. Der tschechoslowakische Staat hatte eine Summe von 50.000 Kronen für die Einrichtung bei-

3 Ebd. Es soll allerdings auf die Tatsache hingewiesen werden, dass die im besagten Brief angeführten Angaben über die nationale Zusammensetzung der Studentenschaft am Konservatorium (540 : 30) ganz beträchtlich von denjenigen abweichen, welche in der deutschen Literatur anzutreffen sind und wo vom Verhältnis 2 : 1 gesprochen wird. Vgl. Peter Brömse, „Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst Prag“, in *Lexikon zur deutschen Musikkultur: Böhmen, Mähren, Sudetenschlesien*, Bd. 1 (Langen Müller: München, 2000), 284–287. Der erwähnten Zahl nähern sich jedoch die Angaben im Bericht des damaligen Administrativverwalters des Konservatoriums, Karel Hoffmeister, vom 5. 6. 1919, in welchem er dem Schul- und Volksbildungsministerium mitteilt, dass der gegenwärtige Stand der Schülerschaft 413 ist, deutscher Nationalität sind davon 35 Schüler, von denen 5 im laufenden Jahr absolvieren werden und 2 den Austritt angekündigt hätten; im nächsten Schuljahr bleiben wahrscheinlich 27 Schüler, von denen fünf fremde Staatsangehörige sind. Siehe Schrift Nr. 24473/2591.

4 Näheres über die Gründung der Akademie siehe bei Torsten Fuchs, »Die deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst in Prag – Gründung und Strukturwandel im Spiegel neu erschlossener Dokumente«, in *Musik im Protektorat Böhmen und Mähren (1939–1945). Fakten, Hintergründe, Historisches Umfeld*, hg. von Andreas Wehrmeyer (Ricordi: München, 2008), 63–87.

gesteuert und sagte außerdem eine regelmäßige jährliche Subvention von ca. 250.000 Kronen zu. Die Schule wurde am 1. September 1920 im heute nicht mehr existierenden Gebäude des ehemaligen Mädchenlyzeums in der Vladislavova-Straße 23 eröffnet. Ihr erster Rektor wurde der damalige Opernchef des Neuen deutschen Theaters in Prag, der Komponist und Dirigent Alexander von Zemlinsky, nach ihm und in der Zwischenzeit folgten in kürzeren Intervallen der Pianist Conrad Ansoerge (1923/24) und der Violinist Henri Marteau (1924/25), in der gesamten Zeitspanne von 1927 bis 1945 dann der Komponist Fidelio Friedrich Finke. Der Verwaltungsdirektor war in den Jahren 1920–1927 Romeo Finke, nach ihm Friedl Stratil. In administrativer Hinsicht unterstand die Akademie einem Kuratorium, das langfristig vornehmlich von dem Rechtsanwalt Franz Wien-Claudi (später u.a. Vorsitzender der Prager Brucknergemeinde) geleitet wurde und in dem wechselweise auch mehrere Professoren der Deutschen Universität von Prag, insbesondere die Musikwissenschaftler Heinrich Rietsch und Gustav Becking, amtierten. Während ihrer gesamten Zwischenkriegszeit existenz kämpfte die Schule mit finanziellen Problemen und rang mit dem Ministerium sowohl um die Höhe der Dotationen, als auch – und vor allem – um ihre Stellung. Als nichtstaatlich fiel sie nämlich in dieselbe Kategorie, wie private Musikschulen der Grund- und Mittelstufe, deren finanzielle Bedürfnisse, Ambitionen und Ansehen natürlich weit niedriger gewesen sind (wobei zu bemerken ist, dass auf gleicher Vereinsgrundlage u.a. zwei im damaligen Prag wirkenden Exiluniversitäten – die ukrainische und die russische – betrieben wurden). Selbst das Prager Konservatorium fungierte während des ganzen 19. Jahrhunderts und weiter bis zu seiner Verstaatlichung als eine Einrichtung des Vereins zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen / Jednota pro zvelebení hudby v Čechách). Die Akademie musste sogar jedes Jahr neu um das Öffentlichkeitsrecht (das Recht zum öffentlichen Unterricht und Anerkennung, bzw. Akkreditierung) ansuchen. Es war daher vornehmlich an den Vereinsmitgliedern und weiteren Stiftern oder Sponsoren, ob die Schule überhaupt existieren und Studenten ausbilden wird.

Aus der zum 10. Gründungstag der Akademie herausgegebenen Festschrift⁵ geht hervor, dass dort im Schuljahr 1930/31 230 Schüler studierten⁶

5 *Festschrift Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst in Prag, 1920–1930* (Prag, 1931).

6 Diese Angabe über die Schülerzahl wurde durch Zusammenrechnung der in der erwähnten Jubiläums-Festschrift vorkommenden konkreten Namen gewonnen. Im Bericht des Rektors Fidelio F. Finke (veröffentlicht ebd., 13) wird für das Vorjahr 1929/30 die Zahl der Schüler mit 284 angegeben, im *Memorandum* vom Mai 1930 wird von mehr als 250 Schülern gesprochen (siehe Fuchs, op. cit., 67). Zum Vergleich – am tschechischen Staatlichen Konservatorium für Musik in Prag studierten im Schuljahr 1930/31 557 Schüler.

(zum Vergleich: 1920/21 waren es 192), davon fast 70 % aus den böhmischen Ländern und 7 % aus der Slowakei. Die übrigen Studierenden kamen aus anderen europäischen Ländern, insbesondere aus Österreich (4,8 %), Deutschland und Bulgarien (jeweils 4 %), Russland (3,5 %) oder Polen (2,6 %). Weniger zahlreich waren Studenten aus Rumänien, Ungarn, Schweden, Großbritannien, Jugoslawien⁷ und Bessarabien. Der Lehrkörper zählte damals 42 Mitglieder und man unterrichtete alle üblichen Fächer, ähnlich, wie auch am staatlichen tschechischen Konservatorium. Die meistbesetzten Fachrichtungen waren Klavier und Violine, sowie auch die musikpädagogische Abteilung, weiterhin dann Gesang, Komposition und Dirigieren, Schauspiel, Orgel, Flöte, Opernschule, Harfe und Klarinette. Alle übrigen Instrumente (Violoncello, Kontrabass, Posaune, Trompete, Waldhorn, Oboe, Schlagzeug, Saxophon, Piccoloflöte und Fagott) verzeichnen jeweils weniger als 8 Schüler. Die Meisterklassen fungierten zu Anfang lediglich für die Fächer Violine und Komposition, später auch für Klavier. Das Ausbildungsspektrum ergänzten elementare Musiklehre, Formen und Analyse, Musikgeschichte, Kunst- und Kulturgeschichte, deutsche Sprache und Literatur, Ästhetik, Bürgerkunde, Tschechisch, aber auch z.B. theoretische und praktische Dramaturgie für Schauspieler, Religionsgeschichte, Orgelbau oder Französisch bzw. Italienisch.⁸

Im Unterschied zu den Studenten des staatlichen Konservatoriums hatten die Studierenden der Deutschen Musikakademie ein relativ hohes Schulgeld zu zahlen, weitere Finanzen bezog die Akademie aus den Mitgliedsbeiträgen ihres Vereins und aus Spenden, auch war sie bestrebt, etwas selbst zu verdienen, dies vornehmlich durchs Veranstanden von Konzerten und Theaterauftritten (interne Musik- und Theaterabende, Absolventenkonzerte und Konzerte für die Öffentlichkeit), und zwar sowohl in Prag, als auch insbesondere in Nordböhmen, dem sog. Sudetenland (Děčín/Tetschen, Teplice/Teplitz, Jablonec nad Nisou/Gablonz, Mimoň/Niemes, Česká Lípa/Böhmisch Leipa, Ústí nad Labem/Aussig), ebenso jedoch beispielsweise in Nové Město pod Smrkem/Neustadt an der Tafelfichte oder in Kladno – im Jahre 1930 realisierte die Akademie ca. dreißig solche Veranstaltungen. Ihr Programm orientierte sich hauptsächlich auf die deutsch-österreichische, italie-

7 Aufgrund bisheriger Forschungen konnten wir in den Jahren 1920–1936 16 Studenten aus verschiedenen Ortschaften des damaligen Jugoslawiens zählen; 3 von ihnen kamen aus Ljubljana, 1 aus Mostar, 1 aus Sarajewo, 1 aus Zagreb usw. Die Studienzeit der meisten fällt in die zwanziger Jahre, insbesondere in deren Anfang, nur drei Studierende lassen sich für die erste Hälfte der dreißiger Jahre nachweisen.

8 Vgl. u.a. das bereits zitierte Brömse, „Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst Prag“, in *Lexikon zur deutschen Musikkultur. Böhmen, Mähren, Sudetenschlesien*, Bd. 1, 284–287.

nische und französische romantische und vorromantische Musiktradition, allerdings finden wir auch etliche Beispiele aus dem russischen Musikschaffen des 19. Jahrhunderts, sowie aus der neueren tschechischen und französischen Musik (Vítězslav Novák, Josef Suk, Claude Debussy, Darius Milhaud) und der deutschen und österreichischen Gegenwartsmusik (Arnold Schönberg, Paul Hindemith, Fidelio F. Finke). Es kommen auch ähnliche thematische Abende vor (z.B. italienische Barockmusik oder die Polyphonie der Renaissance), wie am tschechischen Staatlichen Konservatorium, wo sie zu jener Zeit einen großen Boom erlebten. Zu den Konzertprogrammen der Akademie vermerkt Jan Branberger, dass deren großer Mangel im Nichtvorhandensein des Orchesters besteht, es ließen sich daher nur Solo- oder Kammerveranstaltungen organisieren.

Im Jahre 1930 begann die ökonomische Situation der Akademie kritisch zu werden, 300.000 Kronen der damaligen staatlichen Unterstützung zeigten sich als gänzlich ungenügend und der Rektor Fidelio F. Finke wandte sich im Mai desselben Jahres in einem *Memorandum* an das Schul- und Volksbildungsministerium mit der Aufforderung, die Finanzierung der Schule möge die nationale Bevölkerungszusammensetzung im Staat respektieren. Die betreffende Summe machte seiner Überzeugung nach nur 1/16 dessen aus, was der Staat im besagten Jahr für die staatlichen Konservatorien in Prag, Brünn und Bratislava/Pressburg ausgegeben hatte. »Sollte die Subvention dem Bevölkerungsschlüssel entsprechen, so müsste sie an die zwei Millionen betragen,«⁹ resümiert Finke. Das Problem lag offenbar darin, dass sich die Dotationspolitik nicht immer nach dem Bevölkerungsschlüssel richtete, und so stand die deutsche Musikakademie 1936 vor der Auflösung. Etliches über die gesellschaftliche und nationale Situation jener Zeit sagt die Liste der Mitglieder und Spender des Gründungsvereins aus. Im Jahre 1930 beläuft sich beispielsweise die Anzahl diverser Förderer an die tausend! Vertreten sind Banken und Sparkassen, Fabriken und Brauereien, Bezirks-, Stadt- und Gemeindeämter verschiedenster Ortschaften (vornehmlich in den Sudeten), Handels- und Gewerbekammern, Klöster sowie Freimaurerlogen, gesamtstaatliche deutsche Organisationen wie Bund der Deutschen in Böhmen oder Deutsche Gesellschaft der Wissenschaften und Künste in Prag, hunderte von Musikvereinen und anderen Vereinigungen und ebenfalls hunderte von Einzelpersonen, angefangen bei Anwälten, Industriellen oder Universitätsprofessoren über Ärzte und Apotheker bis hin zu Musiklehrern und Kapellmeistern sowie Gattinnen der Vertreter all dieser Berufsgruppen, beziehungsweise deren

9 Fuchs, op. cit., 68.

Witwen. Zu den bedeutendsten (einmaligen) Förderern gehörte z.B. August Foerster, der bekannte Klavierhersteller aus Jiříkov/Georgswalde bei Rumburg, aber auch Graf Karl Buquoy, Finanzrat Julius Petschek aus Prag, Fürst Emmanuel Collalto-San Salvatore, Fürst Alexander Thurn-Taxis, das Fürstenpaar Johann und Therese Schwarzenberg, die Finanzanstalten Böhmisches Sparkassa und Böhmisches Union-Bank, das Prämonstratenserklöster in Teplá/Tepl oder die Stadtämter von Karlovy Vary/Karlsbad, Chomutov/Komotau und Trutnov/Trautenau.

Es ist offenbar, dass die Unterstützung und Mitgliedschaft in der die Deutsche Musikakademie – »*das einzige deutsche Musikkonservatorium des Staates*«¹⁰ – finanzierenden Organisation zur Ehrensache der deutschsprachigen Minderheit in der Tschechoslowakei, gleichzeitig aber auch zu einem der Züge der sich formierenden sudetendeutschen Identität, ähnlich, wie im Falle der Brucknergemeinden und weiterer derartiger musikbezogener oder auch nichtmusikalischer Organisationen, geworden war.¹¹ Trotz großer finanzieller und räumlicher Probleme¹² konnte die Auflösung der Schule schließlich abgewendet werden, durch den Einsatz von Fidelio F. Finke und dank dem Entgegenkommen des Ministeriums wurde eine neue Existenzform konzipiert – die Akademie sollte sich 1938 in eine staatliche Hochschule verwandeln. Infolge der nazistischen Okkupation entwickelten sich die Dinge »etwas« anders – die Akademie wurde im April 1940 als Hochschulinstitut für Musik in den Verbund der Deutschen Karls-Universität eingegliedert, wo sie mit verschiedenen Schwierigkeiten bis zum Anfang des Jahres 1945 überlebte. Ihre Finanzierung lief zuerst über die deutsche Botschaft, dies allerdings mit vernichtenden Folgen. Aus den von Deutschland gewährten Geldern durften nämlich nur Personen bezahlt werden, die als »rassenrein« galten. Lehrer und Schüler jüdischer Herkunft wurden Repressalien ausgesetzt, die für etliche von ihnen nach dem Berufsverbot in eine erzwungene Emigration oder gar Deportation ins Konzentrationslager und physische Liquidation mündeten. Der Anschluss an die Prager Universität bedeu-

10 *Festschrift Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst in Prag*, 11.

11 Vgl. beispielsweise den Aufruf »An alle deutschen Musikfreunde!« im *Jahresbericht der Akademie für die Schuljahre 1933/34 und 1934/35* (Prag, 1935), 3: »Die Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst in Prag ist als einzige deutsche Musikhochschule der Tschechoslowakischen Republik die berufenste Hüterin eines der edelsten Volksgüter. Es ist daher Pflicht aller Deutschen, diese infolge Mangel von Geldmitteln schwer bedrohte Anstalt werktätig zu unterstützen.«

12 Die Klagen über den Mangel an Räumlichkeiten waren gewiss berechtigt und verständlich, allerdings war die diesbezügliche Situation des tschechischen Staatlichen Konservatoriums nicht viel besser – es war fast während der gesamten Zwischenkriegszeit in den ungenügenden Räumlichkeiten des Emmaus-Benediktinerklösters untergebracht.

tete außerdem, dass die ihrer Autonomie beraubte Schule unmittelbar der Reichsmacht unterstand, so dass alle wichtigen Entscheidungen von außen, das heißt von den Berliner Behörden, getroffen wurden. Wie Undine Wagner, die sich nach Torsten Fuchs ebenfalls mit diesen Fragen befasste, feststellt, dokumentieren die Akten aus der Reichskanzlei gerade jene in den Personalfragen herrschende Willkür.¹³

Kehren wir nochmal zu dem Unterrichtssystem und den Pädagogen der Deutschen Musikakademie zurück, denn sie waren – oder sollten zumindest sein – die Garantie für die künstlerischen Qualitäten der Schule. Der Unterricht an der Akademie verlief unter ständiger Aufsicht des Ministeriums für Schulwesen und Volksbildung und die Professoren des tschechischen Staatlichen Konservatoriums für Musik, sowie weitere externe Fachleute wurden um Gutachten zu den Lehrplänen der Deutschen Akademie ersucht. Unter sorgfältigster behördlicher Überwachung stand auch die gesamte konzeptionelle und administrative Leitung der Schule. Eine wertvolle Informationsquelle, von der wir ausgehen und die künftighin gründlich zu untersuchen wäre, sind – wie bereits erwähnt – jene Inspektionsberichte von Jan Branberger (1877–1952), welche er dem Schulministerium erstattete. Branberger kennen wir heute vornehmlich als den Verfasser einer dicken Schrift über die Geschichte des Prager Konservatoriums aus dem Jahre 1911,¹⁴ der umfangreiche Verzeichnisse der Absolventen beigelegt sind. Bereits in den Jahren 1906–1918 war er Professor für Musikgeschichte und Sekretär des Prager Konservatoriums, in der Zwischenkriegszeit war er dort administrativer Verwalter, beziehungsweise Exekutivdirektor (1924–1938), unterrichtete aber auch Musikgeschichte für die mittlere Stufe und später dann (ab 1928) auch Ästhetik an der Meisterschule. Außerdem wurde er jedoch unmittelbar nach dem Umsturz zum Vorstand der Musikabteilung im Schul- und Volksbildungsministerium (1919–1928) und übte gleichzeitig auch die Fachberaterfunktion für ebendieses Ministerium aus (bis 1933).¹⁵ Gerade von seinen Inspektionsbe-

13 Undine Wagner, »Fidelio F. Finke und sein Wirken in Prag«, in *Zwischen Brücken und Gräben. Tschechisch-deutsche Musikbeziehungen in der Tschechoslowakei der Zwischenkriegszeit*, hg. von Jitka Bajgarová und Andreas Wehmeyer (Etnologický ústav AV ČR, v.v.i. – Sudetendeutsches Musikinstitut Regensburg; Praha, 2014), 187–204.

14 *Konservatoř hudby v Praze* (Praha, 1911); *Das Konservatorium für Musik in Prag*, Übertragung ins Deutsche von Emil Bezecný (Prag, 1911).

15 Jan Branberger partizipierte aktiv an zahlreichen anderen Aktivitäten sowohl in organisatorischer Hinsicht (Mitbegründer und erster Vorsitzender der Mozartgemeinde in Böhmen, einer der Organisatoren internationaler Festivals zeitgenössischer Musik u. dgl.), als auch beispielsweise im Musikjournalismus (Gründer der Revue *Smetana*) usw. Vgl. Bohumír Štědroň, »Jan Branberger«, in *Československý hudební slovník osob a institucí 1* (Praha, 1963), 127–188, auf www.ceskyhudebnislovník.cz (Autorin Kateřina Hnáťová).

richten hing für die Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst die Erteilung des Öffentlichkeitsrechts zum Unterrichten ab.

Gleich im ersten Inspektionsbericht vom 27. Mai 1922 stellt er mit Befriedigung fest, dass an der Deutschen Akademie »in den Hauptzügen zum einen nach der Tradition des alten Konservatoriums und zum anderen nach dem Muster des tschechischen staatlichen Konservatoriums gearbeitet wird.« Der Eindruck von der Institutsleitung ist »im Ganzen gut, zu beobachten ist das Bestreben, das gleiche Niveau mit dem tschechischen Konservatorium zu halten und künstlerisch mit ihm zu wetteifern.«¹⁶ Die (nicht nur administrativen, sondern auch pädagogisch-künstlerischen) Verdienste um die Erhaltung der Kontinuität mit dem alten Konservatorium werden dem Akademiedirektor Romeo Finke zugeschrieben: »er sorgt wirklich vorbildlich um die Entwicklung des Instituts, ist sehr strebsam, nahezu übervorsichtig. Er wurde nach alten guten Vorbildern erzogen und achtet darauf, das Institut einwandfrei zu repräsentieren. Er zeigt ein aufrichtiges Bestreben, allen Vorschriften des Ministeriums zu genügen ...«¹⁷ Finke war allerdings kein bloßer Beamter, er unterrichtete auch Klavier und kammermusikalisches Spiel. Er galt als ein energischer, resoluter und gewissenhafter Lehrer.

Vom Anfang an wurde der Ausnahmestatus solcher Persönlichkeiten, wie Alexander Zemlinsky, der dort 1920–1927 Komposition und Dirigieren unterrichtete, anerkannt. Hierher gehörten auch der Violinist Henri Marteau und der Pianist Konrad Ansoerge, zu denen Branberger allerdings in seinem Inspektionsbericht vom 19. April 1926 bemerkt:

Bedeutende Künstler kümmern sich jedoch zumeist nicht um das Institut, sie unterschätzen seine Bedeutung. Der berühmte Henri Marteau unterrichtet dieses Jahr überhaupt nicht; als ihm die Direktion mitgeteilt hatte, dass er den gleichen Lohn haben soll, wie die ordentlichen Professoren an der Meisterschule des staatlichen Konservatoriums und er dessen Höhe erfuhr, verlor er das Interesse an der Anstalt. Die Ergebnisse seines vorherigen Unterrichtens waren allerdings gleich Null, er hatte keinen einzigen anständigen Schüler aufgezogen. Erfolgreicher und gewissenhafter wirkt der andere Meisterlehrer[,] Konrad Ansoerge. Er kommt einmal monatlich nach Prag und unterrichtet in einigen Stunden, die er während dieser Exkursion dem Institut widmet, 12 Schüler. Die Ergebnisse eines solchen Unterrichts können nicht groß sein, da die hohe Zahl der Hörer und die langen Pausen im Un-

16 Schrift Nr. 85058/22.

17 Schrift Nr. 36580/23.

*terrichtet der Gründlichkeit und strenger technischer Arbeit, ohne die es keine große Kunst gibt, nicht dienlich sind.*¹⁸

Eindeutig positiv wird der Unterricht und der Ruf des Komponisten und Direktors der Akademie, Fidelio Friedrich Finke, »eines Anhängers der modernsten Kompositionsrichtungen«¹⁹ gewertet. So erfahren wir beispielsweise im Branbergers Bericht über die am 18. April und am 28. Mai 1925 stattgefundenen Inspektionen folgendes:

*Einzig die Kompositionsabteilung kann sich im vollen Umfang mit unseren staatlichen Konservatorien messen. Es unterrichtet darin Fidelio Finke, ein Schüler von unserem Vítězslav Novák, der ein vorzüglicher und strenger Pädagoge ist. In seiner Klasse lernen die Schüler, auf moderne Weise zu komponieren. Die Ergebnisse sind dementsprechend, der deutsche Kompositionsbetrieb wurde dank der Kompositionsschule der Akademie um einige Namen bereichert.*²⁰

Gelobt wird weiterhin die »gewissenhafte und künstlerisch bewusste Lehrerin« Else Brömse-Schünemann, die »nach der Methode Stockhausens, einer speziell deutschen, in Deutschland bisher geschätzten, ansonsten jedoch schon recht veralteten Methode« Sologesang unterrichtet. »Sie erklärt gut und ihr Verhalten in der Klasse ist lebhaft.«²¹ Von den Bläserpädagogen trat der Klarinettist Willibald Jirtschak, ein Orchestermittglied des Neuen deutschen Theaters, der auch in tschechischen Konzerten zu hören war, hervor. Dieser »unterrichtet Klarinette sehr feurig, schlägt den Takt aufs Pult, was für den Unterricht an einer höheren Musikschule nicht passend ist. /.../ Seine Schüler spielen Klarinette zwar scharf und hart, jedoch genau im Rhythmus und musikalisch.«²² Branberger macht lediglich die Bemerkung: »Schade, dass er immer noch auf deutsches System Klarinette unterrichtet.«²³ Von den Klassen für Streichinstrumente gibt es Beifall für Willy Schweyda, der später auch eine Meisterklasse leitete und von dem Branberger schon 1923 schrieb, dass er

in die Fußstapfen von Marteau tritt und daher dem Standpunkt der von Bennewitz, Fr. Ondříček und dem Böhmischem Quartett begründeten tschechischen Violinschule nahe ist. Er unterrichtet jedoch auf eine seltsame Weise, spricht wenig,

18 Schrift Nr. 46352/26.

19 Fidelio Friedrich Finke (1891 Liberec/Reichenberg – 1968 Dresden), wurde für sein kompositorisches Werk zweimal mit dem Tschechoslowakischen Staatspreis für Musik ausgezeichnet (1928 und 1937).

20 Schrift Nr. 68958/25.

21 Schrift Nr. 46352/26.

22 Schrift Nr. 36580/23.

23 Schrift Nr. 71216/27.

sitzt ständig und begleitet den Schüler selbst auf der Violine (spielt eine improvisierte zweite Stimme). Wie kann er das Spiel des Schülers hören und es korrigieren, wenn er gleichzeitig selber spielt? Ergebnisse trotzdem recht gut.²⁴

Mit dem Kommen des »*hervorragenden Künstlers*« Maurits Frank, der u.a. Mitglied des Amar-Quartetts war, stieg auch das Niveau der Violoncello-klasse, ähnlich erging es später der Klavierklasse dank dem langfristigen und qualitativ im steten Aufstieg begriffenen Wirken von Franz Langer. Der seriöse Branberger vergisst nicht, selbst jene Positiva zu betonen, die am tschechischen Konservatorium keinerlei Entsprechung finden – so beispielsweise die der Kompositionsabteilung angeschlossene Kapellmeisterschule oder die sogenannte Übungsschule bei der musikpädagogischen Abteilung, die von Kindern, welche an »*praktischen pädagogischen Versuchen*« (in den Fächern Klavier und Violine) partizipieren, besucht wird, er lobt auch die Idee der Gründung einer selbstständigen Tanzabteilung, die er jedoch an die eventuelle Errichtung einer ähnlichen Abteilung auch am staatlichen tschechischen Konservatorium zu knüpfen empfiehlt.²⁵ In anderen Fällen spart Branberger keineswegs mit Kritik, ganz gleich, ob sie sich nun auf die Pädagogen oder die Studenten, auf deren künstlerische Leistungen oder auf die Qualitäten der Studentenschaft als solcher bezieht. Für die zwanziger Jahre gilt nun im allgemeineren Maßstab das folgende von ihm formulierte Urteil:

Überhaupt ist die Schülerschaft der deutschen Akademie verschiedenartiges Material, es sind zum einen jene deutschen Musikliebhaber Prags, die anstelle eines privaten Studiums die Akademie besuchen, zum anderen ist es eine geringere Zahl von Burschen und Mädchen aus Böhmens deutschen Gebieten, die in der Regel vorher ihre alten Landmusikschulen in Bečov [Petschau] oder Přísečnice [Priesnitz] absolviert hatten und nach Prag an die Akademie gehen, um sich zu vervollkommen. Dies ist noch das beste Schülermaterial. Das schlechteste Material sind jene Schüler, die entweder als (wegen Mangel an Lernerfolg oder Nachlässigkeit) vom staatlichem Konservatorium ausgeschlossene Hörer oder als ehemalige Kandidaten, welche die Aufnahmeprüfung am selbigen Institut nicht bestanden haben und nun um jeden Preis Musik studieren wollen, bei der Akademie aufgenommen wurden. Unter diesen Schülern gibt es viele Südslawen, insbesondere sind es jedoch tschechische Schüler aus Böhmens Minderheitsgebieten. An die deutsche Akademie melden sich nur wenige Hörer aus den deutschen Gebieten Mährens, Schlesiens und der Slowakei. In diesen Ländern hat die Schule noch keinen guten Ruf, außerdem bemüht sich die deutsche Musikschule des Musikvereins in Brünn, die sich

²⁴ Schrift Nr. 36580/23.

²⁵ Schrift Nr. 61564/31.

*unberechtigterweise auch die Bezeichnung Akademie beilegt, mit ihr zu konkurrieren.*²⁶

Der Fall der Deutschen Musikakademie in Prag bietet eine außergewöhnliche Möglichkeit zum Blick ins Innere des deutschen Musiklebens im tschechisch-slowakischen Mehrheitsstaat, da sich gerade hier jene Persönlichkeiten formten, von denen die deutschsprachige Musikkultur der dreißiger und anfänglicher vierziger Jahre in der Tschechoslowakei, dann im Protektorat Böhmen und Mähren, später – infolge harter Schicksalsschläge – jedoch auch in Deutschland, Österreich und anderen Ländern, mit erschaffen wurde. Eine Fülle beachtlichen Materials wartet immer noch auf ihre Erschließung und Auswertung.

Deutsch von Magdalena Havlová

*Osebnosti, poetike
in semantike*

To Read, to Hear and to See the Slovenian Music

The Music of Slovenia from the Remoteness to the Present

Franc Križnar, Maribor

In the Imperfection is Enjoyment, in the Seeking is Delight, in the Play is Art, in the Music then is Illusion.

Origins to Medieval

The origins of Slovene music lie in surviving pagan fragments and the first musical settings of religious texts. The diary of Paolo Santonino, secretary to the patriarch of Aquileia, Cardinal Marco Barbo, contains references to the music that was to be heard in monasteries and churches towards the end of the 15th century.¹ The musical endeavours of the religious houses gave rise to part song. Works from this period typically showed an Italian influence. Slovene secular music before the 16th century owed a great deal to *minesänger*, wandering minstrels and other travelling musicians who would usually perform independently or together with singers. They would also quite frequently appear in church choirs. The first well-known musical name from these times is that of Jurij Slatkonja (1456-1522) of Ljubljana and the Vienna's bishop from 1513.

Renaissance Music

Although the Slovene contribution to European Renaissance music was not great, it nevertheless existed. More important perhaps than composers were Slovene performers. Certain leading Slovene musicians such as Iacob Handl Gallus (1550-1991) left their homes and began to establish the reputation of Slovene musical creativity in other countries. Gallus's madrigals, masses and motets crossed local borders and became the property of Europe as a whole. Gallus only really began to develop artistically in Vienna, Olomouc and Prague, where he was able to give free rein to his creative powers and become a figure of Europe-wide importance.

¹ Dragotin Cvetko, *Stoletja slovenske glasbe (The Centuries of Slovene Music)* (Ljubljana: Cankarjeva založba, 1964).

P Octo Voc. Infer: Cho: Super: Tenor. LXIX. Quinta.

Ater noster qui es in caelis, qui es in caelis, qui es in caelis,
 Sanctificetur nomen tuum, Ad- ueniat regnū tuum, Fiat voluntas tu-
 a, sicut in caelo. ij & in terra, ij ij ij
 Panem nostrum quotidianum da nobis hodie, Sicut & nos, ij
 ij Sicut & nos dimittimus debitoribus no- ftris, & ne nos inducas, &

TOMVS PRIMVS
**OPERIS MUSICI, CANTIO-
 NVM QVATVOR, QVINQVE, SEX, OCTO ET
 PLVRIVM VOCVM, QVAE EX SANCTO CATHOLICAE
 ECCLESIAE VSV ITA SVNT DISPOSITAE, VT
 omni tempore inferuire queant.**
Ad Dei Opt: Max: laudem, & Ecclesiae sanctae decus.
 Incipit pars Hiemalis.
 AVTHORE
Iacobo Händl.

CANTVS.

PRAGAE, TYPIS GEORGII NIGRINI Anno M. D. LXXXVI.

Octo Vocum. Chori I. Tenor. LXX: Quinta.

nenos inducas intenerationem, Sed libera nos à malo, A- men,

A- men, ij ij A- men.

A Ve Mari-a gratia plena, gratia plena, Dominus

re-cum, Benedic-ta tu in mulieribus, in mulie-ribus,

& benedictus fructus ventris tui, IESVS CHRISTVS, IESVS CHRISTVS.

The Reformation had a negative influence on the development of music. Renaissance music, with Gallus at its forefront, was almost stamped out. On the other hand the Protestant song-books of the second half of the 16th century did leave a positive legacy.

The Counter-Reformation brought a new spirit to music. The closed borders were now thrown wide open. The clearest influence on Slovene creativity at this time was the music of the Italian Renaissance, though a musical Renaissance only really began to flourish in Slovenia at the beginning of the 17th century. During this period music by foreign composers dominated,

Jacob Handl Gallus, *Opus musicum num quatuor, quinque, sex, octo et num plurium vocum ...* (Prague, 1586), the part of tenor voice (the 1st page).

Jacob Handl Gallus, *Opus musicum num quatuor, quinque, sex, octo et num plurium vocum ...* (Prague, 1586), title page (below).

something which can be seen from the 1620 *Inventarium librorum musicalium Cathedralis Labacensis* by Tomaž Hren which is preserved in the archive of the St. Nicholas's Cathedral Choir in Ljubljana. This work covers the first decades of the 17th century and is particularly interesting for studies of the stylistic physiognomy of the age. Also worth mentioning are the passion plays and processions from this period (although these were not primarily to do with music), the performances of the Ljubljana Jesuit Theatre in the mid-17th century and the first opera performances. It appears that these were predominantly secular in tone.

Baroque Music

At the time of the transition from Late Renaissance to Early Baroque, important musicians working in Slovenia included Gabriel Plavec (?-1641), Daniel Lagkhner (after 1550-after 1607, ?) and Isaac Poš (Pošch; about 1580-1622/1623?). Notable foreigners included the Italian Gabriello Puliti (about 1580-1644). The most important music of the Baroque period was music for the theatre stage.

In 1701 the Academia Philharmonicorum was founded in Ljubljana. This was to become the most important factor in the popularizing of Baroque music in Slovenia. It influenced the development of interpretation, encouraged composers and determined the stylistic orientation of Slovene folk music and church hymn-books at the beginning of the second half of the 18th century – something which can also be seen from the melodic simplicity of the music of this time. The Academia Philharmonicorum was the first institution of its type outside the Roman and Anglo-Saxon worlds. The most noteworthy composer of the High and Late Baroque was Janez Krstnik Dolar (about 1620-1673).

Classical Music

As the Baroque declined and new stylistic tendencies began to appear in church and secular music, an important Slovene composer came to the fore. This was Kamnik-born Jakob Frančiček Zupan (1734-1810), composer of the first Slovene opera *Belin* by Anton Felix Dev's (1732-1786) libretto. The influential Zois circle also produced the playwright and composer Anton Tomaž Linhart (1756-1795) and the composer Amandus Ivančič (the 18th century ?). In 1769 the Academia Philharmonicorum closed. The modest output of Slovene composers and performers mean that Slovene music at this time could not really compare with the rest of Europe. The great social and artistic upheavals in Europe were responsible for the emergence of a new artistic



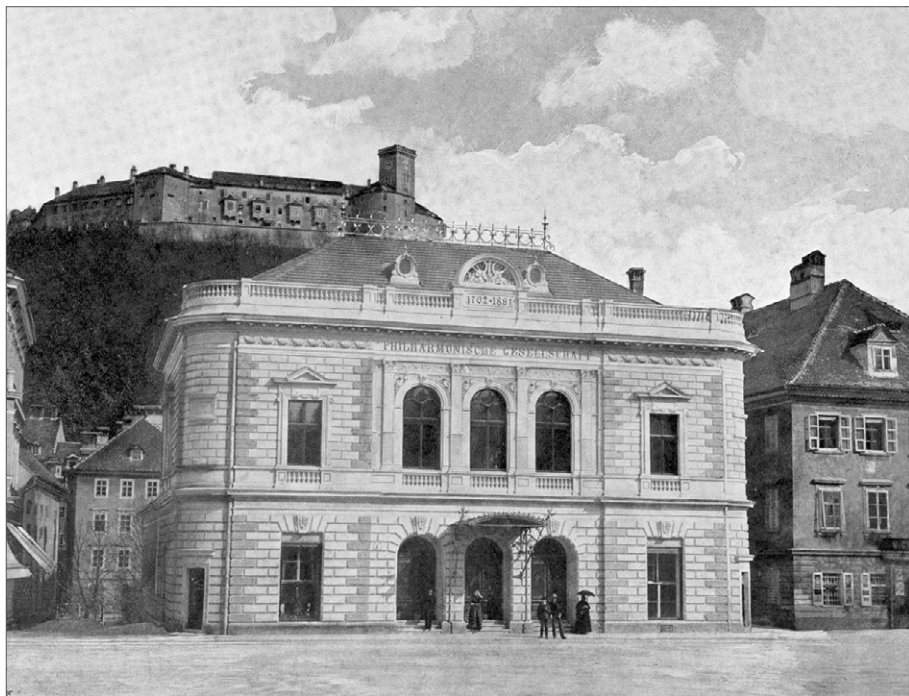
style which also influence in Slovenia: Classicism. Thanks to the German theatres, Classicism first made itself felt in secular music. By around 1790, however, it had begun to take a leading role in other musical genres. The greatest achievement of the classical movement was the music for Linhart's comedy *Ta veseli dan ali Matiček se ženi* (*This Happy Day* or *Matiček Gets Married*) written by Janez Krstnik Novak (1756-1833) and titled *Figaro*. Classical features are evident in the compositions of František Benedikt Dusik (1765-about 1817) and the work of the certain new institutions such as Filharmonična družba/the Philharmonic Society, founded in 1794. The Philharmonic Society, Deželno gledališče/the Provincial Theatre (founded in 1892 by Gašpar Mašek; 1794-1873) and certain individuals such as Franc Pollini (1762-1846), Jurij Mihevc (1805-1882), Jožef

The Estates Theatre in Ljubljana/Laibach in 19th century.

Beneš (1795-1873) and Matija Babnik (1787-1868) were ultimately responsible for establishing Classicism in Slovenia.

Romantic Music

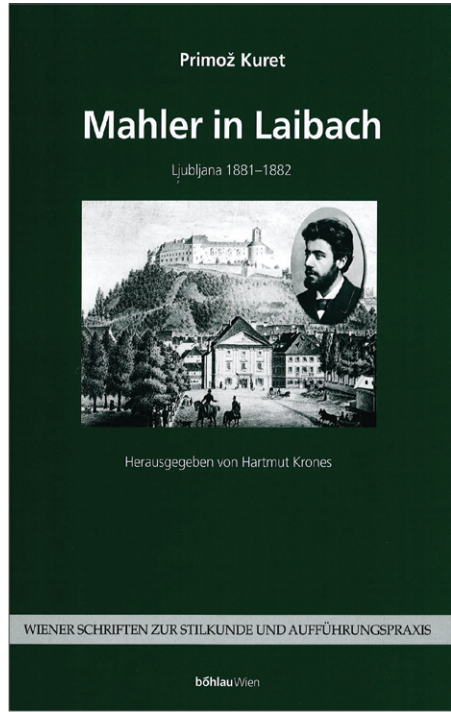
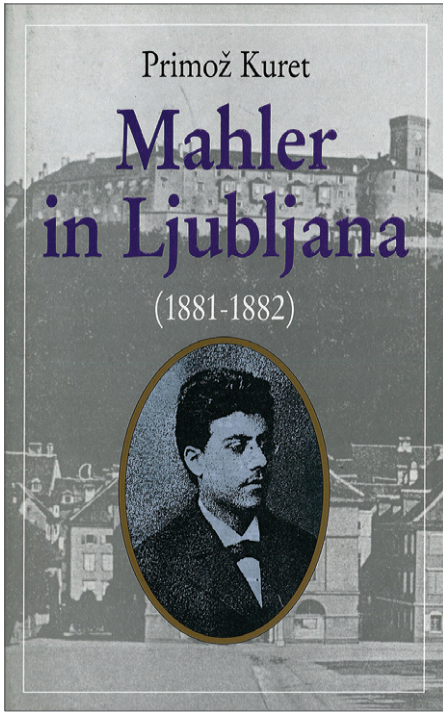
The masterpiece of Romantic music that is Beethoven's *Sixth Symphony* in F major, op. 68, *the »Pastoral«*, performed in Ljubljana in 1818, already showed signs of departure from the classical style, as well as certain ideological contrasts. The first expressly Romantic Slovene composer was Alojz Ipavec (1815-1849). The Romantic era, in music as well as in the other arts, saw the beginning of efforts to shape a national form of expression. Musical creativity leaned heavily on elements of the folk tradition. Most prominent in this field were Gregor Rihar (1796-1863), Blaž Potočnik (1799-1872) and Luka Dolinar (1794-1863). Their work contains clear signs of their attempts to shape a specifically Slovene mode of expression. In later attempts by Slovenes at a consciously national orientation, the social cultural gatherings known as *bésedes* (*words*) became the most important factor. These events stimulated the appearance of different forms and led to an increase in the creation and performance of original works. Expressly nationally-orientated composers from this period include Jurij Fleišman (1818-1874), Miroslav Vilhar (1818-1871), Benjamin (1829-1908) and Gustav Ipavec (1831-1908), Kamilo Mašek (1831-1859), and the composers of the ecclesiastical circle: Leopold Cvek (1814-1896), Leopold Belar (1828-1899) and Josip Levičnik (1826-1909). The revolutionary year 1848, 'the year of the awakening of the small European nations,' saw the appearance in Slovenia of 'reading societies.' These sprang up across the entire territory of Slovenia, but the most active were those in Ljubljana. Notable composers of the period include Anton Foerster (1837-1926), composer of the operetta/opera *Gorenjski slavček* (*Gorenjskan Nightingale*) and Fran Gerbič (1840-1917). The period also saw the foundation, in 1872, of Glasbena matica (The Musical Society). Originally founded in Ljubljana, branches of the Society later opened in other parts of the country. The reform of Slovene church music was undertaken primarily by Cecilijansko društvo/the Cecilian Society, founded in Ljubljana in 1877. In this composers' circle were: Avgust Armin Leban (1847-1879), Hugolin Sattner (1851-1934), Janez Kokošar (1860-1923), Josip Lavtižar (1851-1943), Janez Laharnar (1866-1944), Ignacij Hladnik (1865-1932), Peter Jereb (1867-1951) and Alojzij Mihelčič (1880-1975). Among the leading composers of secular music during the Romantic era were Anton Nedvěd (1829-1896), Davorin Jenko (1835-1914), Andrej Vavken (1838-1898), Vojteh Valenta (1842-1891), Danilo Fajgelj (1840-1908), Anton Hajdrih (1842-1878), Jakob Aljaž (1845-1927), Josip Kocijančič (1849-1878) and Hrabroslav



Volarič (1863-1895). Other composers of the period included Viktor Parma (1858-1925), Oskar Dev (1868-1932), Anton Schwab (1868-1938), Josip Pavčič (1870-1949), Zorko Prelovec (1887-1939), Peter Jereb (1867-1951), Vinko Vodopivec (1878-1952), Fran Korun Koželjski (1868-1935), Fran Ferjančič (1867-1943), Emerik Beran (1868-1940) and Fran Serafin Vilhar Kalski (1852-1928). Although to begin with, Slovene Romantic music could not compare with the more developed music in other parts of Europe, it was nevertheless important: it laid the foundations for an original Slovene musical culture and helped it to find its place in a European framework. The Ljubljana Musical Society and its director Matej Hubad (1866-1937) were largely responsible for this.

Austrian composer and conductor Gustav Mahler (1860-1911) as a young artist has just fin-

Newly built Tonhalle in Ljubljana/Laibach at the end of 19th century.



The title pages of *Mahler in/and Ljubljana* (Ljubljana: DZS, 1997) and *Mahler in Laibach* (Vienna: Böhlau, 2001).

shed his studies at Conservatory in Vienna and he has got as the 21-year-old the job as a conductor of Deželno gledališče/the Estate Theatre in Ljubljana. He began the first as conductor on September 24, 1881 in front of the limited orchestra by the Beethoven's *Egmont*, op. 84. After the première of Giuseppe Verdi's *Il Trovatore* he has been celebrated all of city's newspapers. The Mozart's opera *Magic Flute* has brought him the kindness of all Ljubljana's dwellers. Mahler has several times shown as a perfectly pianist. He has been playing the works of Mendelssohn Bartholdy, Schumann and Chopin.

The Twentieth and Twenty-first Century

In 1908 Slovenska filharmonija/the Slovenian Philharmonic Orchestra was founded. Between 1892 and 1913 the Slovene national Opera staged almost of the operas then being performed in the opera houses of Europe. Slovene music publications included *Cerkveni glasbenik* (*Church Musician*), *Glasbena zora* (*Musical Dawn*), *Novi akordi* (*New Chords*) and *Sveta Cecilija* (*Saint Cecilia*), featuring writers such as Gojmir Gregor Krek (1875-1942), Stanko Premrl (1880-1965), Franc Kimovec (1878-1964), Emil Adamič (1877-1936) and Anton Lajovic (1878-1960). Essay-writing and journalism, criticism and musicology began at this time to develop as separate fields of study. The work of the neo-Romantic and Impressionist, *the first* generation was even more important. The exponents of these styles included Risto Savin (Friderik Širca; 1859-1948), Josip Ipavec (1873-1921), Gojmir Gregor Krek, Anton Lajovic, Emil Adamič and Janko Ravnik (1891-1982). The end of the 19th century and the beginning of the 20th saw Slovene music flowing once again with the musical currents of Europe. Other prominent musicians and composers of the period included Anton Jobst (1894-1981), Heribert Svetel (1895-1962) and Matija Tomc (1899-1986).

Modern musical directions in the 20th century are also typified by a high level of development in composition and interpretation. Among composers such as Vasilij Mirk (1884-1962), Zdravko Švikaršič (1885-1986), Mihael Rožanc (1885-1971), Srečko Kumar (1888-1954), Makso Unger (1888-1962), Ivan Grbec (1889-1966), Ciril Pregelj (1887-1966), Saša Šantel (1883-1945) and Breda Šček (1893-1968). The seeds of the modern movement were sown by Marij Kogoj (1892-1956) and his work for mixed choir, *Trenotek* (*A Moment*), set to a text by Josip Murn Aleksandrov (1879-1901). The work appeared in 1914, in the final volume of *New Chords*. Expressionism in Slovene music began with Kogoj. His opera *Črne maske* (*The Black Masks*), the most important expressionist work in Slovene music, was of a quality that even surpassed the musical achievements of contemporary composers elsewhere in Europe. The next composer to rise to prominence after Kogoj was Matija Bravničar (1897-1977). He was followed by Lucijan Marija Škerjanc (1900-1973) and Slavko Osterc (1895-1941), who boasted their own 'schools of composition.'² Next came: Srečko Koporc (1900-1965), Blaž Arnič (1901-1970), Danilo Švara (1902-1981), Jožko Jakončič (1903-1954), Franjo Luževič (1903-1981), Marjan Kožina (1907-1966), Mirko Polič (1890-1951), Ferdo Juvanec (1872-1941), Anton Lavrin (1908-1965), Bogo Leskovic (1909-1995) and Emil Ulaga (1911-2000).

2 Andrej Rijavec, *Slovenska glasbena dela* (*The Slovenian Music Works*) (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1979), 198.

The composers of *the second* modern generation, with their post-Romantic creative included: Pavel Šivic (1908-1995), Josip Kaplan (1910-1996), Marijan Lipovšek (1910-1995), Franc Šturm (1912-1943), Karol Pahor (1896-1974), Peter Lipar (1912-1980), Demetrij Žebre (1912-1970), Maks Pirnik (1902-1993), Stanko Jericijo (1928-2007), Viktor Mihelčič (1913-2010), Radoslav Hrovatin (1908-1978) etc. They were followed, immediately before the Second World War: Janez Kuhar (1911-1997), Paul John Sifler (1911-2001), Klaro Marija Mizerit (1914-2007), Stanko Prek (1915-1999), Karl Hladky (1916-1962), Primož Ramovš (1921-1999), Ubald Vravec (1905-1992), Jurij Gregorc (1916-1986) and Slavko Mihelčič (1912-2000). The post-Romantic period continued with the composers: Radovan Gobec (1909-1995), Rado Simoniti (1914-1981), Janko Gregorc (1905-1989), Bojan Adamič (1912-1995), Uroš Prevorsek (1915-1996) and Samo Hubad (b. 1917). Following the Second World War music was enriched by the new currents represented by the work of the members of *the third* modern generation: Ciril Cvetko (1920-1999), Aleksander Lajovic (1920-2011), Marijan Vodopivec (1920-1977), Zvonimir Ciglič (1921-2006), Jože Osana (1919-1996), Božidar Kantušer (1921-1999), Ciril Kren (1921-2007), Uroš Krek (1922-2008), Franc Lampret (1923-1997), Albin Weingerl (1923-2010), Janez Bitenc (1925-2005), Ivan Šček (1925-1972), Janez Komar (b. 1927), Vladimir Lovec (1922-1992), Vilko Ukmar (1905-1991), Pavle Kalan (1929-2005) and Marko Žigon (1929-1987). The composers of *the fourth* generation, i.e. those working after 1950, embraced the most modern musical thinking: Janez Matičič (b. 1927), Pavle Merkù (1927-2014), Jakob Jež (b. 1928), Milan Stibilj (1929-2014), Kruno Cipci (1930-2002), Ladislav Vörös (b. 1930), Samo Vremšak (1930-2004), Štefan Mauri (1931-2014), Ivo Petrić (b. 1931), Bogdan Habbe (1927-1985), Alojz Srebotnjak (1931-2010), Dane Škerl (1931-2002), Igor Štuhec (b. 1932), Darijan Božič (b. 1933) Igor Dekleva (b. 1933), the greatest Slovenian in Europe or the European in Slovenia, the academician Vinko Globokar (b. 1934), Janez Gregorc (1934-2012), the academicians Božidar Kos (b. 1934) and Lojze Lebič (b. 1934), Mira Voglar (b. 1935), Egi Gašperšič (b. 1936), Milan Potočnik (1936-2004), Ljubo Rančigaj (b. 1936), Julijan Strajnar (b. 1936), Franc Jelinčič (b. 1937), Breda Oblak (b. 1937), Pavel Mihelčič (b. 1937), Alojz Ajdič (b. 1939), Branko Rajšter (1930-1989) and others. The problems of individuality, nationality and universality are topical and significant features of the new orientations of the Slovene composers who fall within the framework of the postmodern stylistic trends of industrial society at the end of the 20th and at the start the 21st centuries. This is the so-called *the fifth* generation of composers to leave its mark on Slovene music: Marijan Gabrijelčič (1940-1998), Bogomir/Miro Kokol (b. 1937), Jože Trošt (b. 1940), Avgust Ip-

avec (b. 1940), Zeqirja Ballata (b. 1943), Janez Osredkar (b. 1944), Uroš Lajovic (b. 1944), Janko Jezovšek (b. 1945), Anton Žuraj (b. 1942), Vladimir Hrovat (b. 1947), Tomaž Habe (b. 1947), Stane Jurgec (b. 1947), Aleš Strajnar (b. 1947), Blaženka Arnič Lemež (b. 1947), Ivo Kopecky (b. 1947), Maksimilijan Feguš (b. 1948), Jani Golob (b. 1948), Maks Strmčnik (b. 1948) and Peter Kopač (b. 1949). The young postmodernist middle generation of today's Slovene composers, those in their fifties, sixties and seventies includes composers of *the sixth* generation: Marjan Šijanec (b. 1950), Igor Majcen (b. 1952), Franc Ban (1953-2007), Aldo Kumar (b. 1954), Uroš Rojko (b. 1954), Bor Turel (b. 1954), Tomaž Svete (b. 1956), Brina Jež Brezavšček (b. 1957), Marko Mihevc Muni (b. 1957), Milko Bizjak (b. 1959), Pavel Merljak (b. 1959), Baki Jashari (b.1960), Andrej Misson (b. 1960), Mitja Reichenberg (b. 1961), Peter Šavli (b. 1961), Aljoša Solovera Roje (b. 1963), Nenad Firšt (b. 1964), Boris Vremšak (b. 1964), Igor Krivokapič (b. 1965), Milko Lazar (b. 1965), Blaž Rojko (b. 1965), Jerica Oblak Parker (b. 1966), Damijan Močnik (b. 1967), Larisa Vrhunc (b. 1967) and Urška Pompe (b. 1969). Examples of even more recent Slovene musical creativity would have to include the most recent graduates of the Ljubljana Academy of Music or in foreign. They membered in The Society of Slovene Composers, too. It is 'new age' generation, all of them are the various generations, schools and styles: van Florjanc (b. 1950), Brina Zupančič (b. 1953), Žarko Prinčič (b. 1956), Vladimir Batista (b. 1959), Bojan Glavina (b. 1961), Neville Hall (b. 1962), Tomaž Burkat (b. 1966), Marjan Mlakar (b. 1966), Pavel Dolenc (b. 1968), Vitja Avsec (b. 1970), Mihael Paš (b. 1970), Gregor Pirš (b. 1970), Dušan Bavdek (b. 1971), Robert Kamplet (b. 1971), Ambrož Čopi (b. 1973), Žiga Stanič (b. 1973), Rok Golob (b. 1975), Jaka Pucihar (b. 1976), Črt Sojar Voglar (b. 1976), David Beovič (b. 1977), Blaž Pucihar (b. 1977), Bojana Šaljić Podešva (b. 1978), Tadeja Vulc (b. 1978), Tomaž Bajželj (b. 1979), Katarina Pustinek Rakar (b. 1979), Vito Žuraj (1979), Nana Forte (b. 1981), Urška Orešič Šantavec (b. 1981), Tina Mauko (b. 1982), Diana Novak (b. 1982), Nina Šenk (b. 1982), Nejc Bečan (b. 1984), Matej Bonin (b. 1986) etc.

Conclusion

Credit for furthering the development of Slovene music in the 20th and the 21st centuries must also be shared by the RTV Slovenia Big Band (under the conductors Bojan Adamič, Jože Privšek and Lojze Krajncan), the Brothers Avsenik Ensemble, the two national Opera and Ballet Companies (in Ljubljana and Maribor), the RTV Slovenia Symphony Orchestra (under musical director En Shao), the Slovenian Philharmonic Orchestra (directed by Kerilynn Wilson), the bands of the Slovene Police Force and the Slovene Army,



The Brothers' Avsenik Ensemble. the Slovene Chamber Choir (under the conductor Martina Batič), the Society of Slovene Composers, the Slovene Music Information Center Society, Institute for Music and Information Science at the Centre for Interdisciplinary and Multidisciplinary Research and Studies of the University of Maribor, the Ljubljana Academy of Music, a few secondary music schools over the Slovenia etc. Among contemporary Slovene musicians in the 20th and the 21st century we can find in Europe-

an and world arena the clarinettist Mate Bekavac, the soprano Sabina Cvilak, the flutist Irena Grafenauer, the hornist Boštjan Lipovšek, the mezzo-soprano Marjana Lipovšek, the violinist Igor Ozim, the trombonist Branimir Slokar, the Slovenian Octet, the pianist Dubravka Tomšič Srebotnjak, the tenor Janez Lotrič and others. The wealth of musicians working in the field of popular folk music, an important musical genre of the 20th and at the beginning of the 21st centuries in Slovenia include legends such as clarinettist and composer Vilko Ovsenik (b. 1928), his brother, accordionist and composer Slavko Avsenik (b. 1929) together by their the most popular the Brothers Avsenik Ensemble.

Dvořák und Hiawatha

Versuch einer literarischen Lesart zur 9. Sinfonie

Frank Schneider, Berlin

In der Literatur über Antonín Dvořáks berühmtestes Orchesterwerk – seine Sinfonie „Aus der Neuen Welt“ – herrscht zu einer gravierenden Aussage des Komponisten die seltsam stillschweigende Übereinkunft, sie entweder herunterzuspielen oder am Ende ganz zu verdrängen. Gemeint ist die Mitteilung unter anderem an seinen Berliner Verleger Simrock, er sei bei der Komposition der beiden Binnensätze, dem „Largo“ und dem „Scherzo“, durch Szenen aus dem Versepos „The Song of Hiawatha“ des amerikanischen Schriftstellers Henry Wadsworth Longfellow angeregt worden. Diese Dichtung, die noch heute zu den Gründungs-Mythen der Vereinigten Staaten und zur Pflichtlektüre in allen Schulen gehört, entstand nach dem Vorbild der finnischen „Kalevala“ im Jahr 1855 und wurde rasch in viele Sprachen, auch ins Tschechische von Josef Václav Sládek, übersetzt. Dvořák gehörte zu den Bewunderern des Werks, und so fiel bei ihm gleich zu Beginn seiner New Yorker Jahre der Wunsch – besonders seitens seiner Patronin Jeanette Thurber – nach einer Oper oder Kantate über das Sujet auf fruchtbaren Boden – wie nicht zuletzt diesbezüglich erhaltene Skizzen belegen. Dass daraus nichts wurde, steht auf einem anderen Blatt, und so haben wir uns in dieser Frage mit einigen Reflexen des großen Dichtwerks in der 9. Sinfonie zu bescheiden. Aber eben dies scheint vor allem für eine bestimmte Tradition deutscher Musikologen an ein Sakrileg des Komponisten gleichsam gegen sich selbst zu grenzen, als würden sich in der nobelsten Gattung orchestraler Musik derartig sachfremde Verankerungen des musikalischen Denkens einfach nicht gehören! Man beschwört in schöner Hanslickscher Manier, mit einseitigen Verweisen auf die Phalanx großer Komponisten von der Wiener Klassik bis zu den Dvořák-Zeitgenossen Brahms und Bruckner, einen vorgeblich reinen sinfonischen Geist, der nur immer mit sich selbst und keinesfalls mit der um-

gebenden Welt kommuniziere – eben als frei-schwebende „Idee der absoluten Musik“, die sich autonom geriert und fortpflanzt und nur aus sich selbst heraus richtig zu verstehen sei.

Im Ranking dieses philosophischen Idealismus müssen sich andere Gattungen, vor allem vokale und angewandte, auf niederen Plätzen bewegen und hier darf dann auch die „Sinfonische Dichtung“ mit ihrer erklärten Bindung an außermusikalische Stofflichkeit ihre Wege gehen. Man glaubt, auch bei Dvořák solche Überzeugungen verinnerlicht zu sehen, denn man weist gern – die authentischen Zusatztitel der ersten und der neunten Sinfonie missachtend – auf die Folge dieser Werkreihe, nach deren Abschluss sich der Komponist erst auf die andere Gattung der „Sinfonischen Dichtung“ eingelassen habe. Solch eine arg vergrößernde Darstellung der Tatsachen vergisst die Fülle von poetisch bzw. dramatisch angeregten Stücken von Anfang an – man denke vor allem an die bedeutende Reihe konzertanter Overtüren. Auch unterschlägt sie aufgrund fehlender Beweismittel (wie gern schweigen sich doch auch Musiker über die internen Konditionen und Dispositionen ihrer Kunst aus!), dass zu den unabweisbaren Selbstverständlichkeiten schöpferischer Arbeit einerseits eine beständige Osmose zwischen künstlerischer Tätigkeit und externen Bedingtheiten stattfindet. Und andererseits ist nicht weniger evident, dass jegliche äußere Anregung in die spezifischen Material- und Konstruktions-Erfordernisse einer Kunst, ihre in der Tat autonomen Herstellungs- und Verfahrens-Regelungen, umgedacht und ausgeformt werden muss.

In diesem Sinn darf Dvořáks Mitteilung keinesfalls gering bewertet werden, weil man etwa den Gedanken als unrein abweisen will, bei der Sinfonie handle es sich in nur zwei Sätzen um „reine“ Sinfonik und in zwei anderen um „Sinfonische Dichtungen“. Man sollte umgekehrt fragen, ob trotz seiner Schweigsamkeit der Komponist nicht in allen Sätzen auf Motive aus der Dichtung rekurriert – wozu vor allem die dichte motivische Vernetzung zwischen ihnen und die Betonung ihrer engen zyklischen Verbundenheit veranlasst. Wenn solche Motive im Rahmen der sinfonischen Konstruktion aufzutauchen scheinen, so ist dies immer noch weit entfernt von dem Hauptkriterium einer „Sinfonischen Dichtung“ – dem Zusammenhang des musikalischen Flusses mit einer kohärenten literarischen oder bildlichen Erzählung. Aber dass Musik aus der 9. Sinfonie mit Longfellows Poem enger und dichter zusammenhängt als gemeinhin vermutet, kann demjenigen leicht zur Überzeugung werden, der sich mit gleicher Intensität und vergleichender Absicht in die Musik wie in den literarischen Text vertieft. Natürlich erfüllt dabei das Wahrscheinliche einer Phantasie nicht die Härte und Belastbarkeit

von veritablen Beweisen, die wissenschaftliche Normen zu fordern beliebten. Aber Wahrscheinlichkeit kann der sinnlich adäquaten Rezeption eines großen Musikwerks bisweilen doch auch näher kommen und besser dienen, als eine Wahrheit, die abstrakt bleibt oder gar nicht zu haben ist.

Wie alle las Dvořák bei Longfellow die Verwandlung einer durchaus historischen Figur – eines Mitbegründers des sogenannten „Irokesenbundes“ Ende des 17. Jahrhunderts – in eine mythische Gestalt göttlicher Herkunft, die auf Erden eine humanisierende Funktion zu erfüllen hatte und nach erfüllter Mission sich wieder göttlich verklärte. Hiawatha war Sohn des Westwindes, der ihn mit einer jungfräulichen Mutter zeugte, und wurde, da sie nach der Geburt starb, von der Großmutter großgezogen. Um als Stammesführer akzeptiert zu werden, musste er fabelhafte Abenteuer bestehen, und mit jedem Sieg über irgendeine feindliche Macht durfte er den Menschen neue Fähigkeiten und Weisheiten vermitteln. An seiner Seite standen zwei Freunde, der beste Musiker und der tapferste Krieger der Welt, sowie seine Frau Minehaha, die er sich von den Dakota holte, aber trotz seiner magischen Kräfte nicht aufgrund einer verheerenden Hungersnot vor dem frühen Tod retten konnte. Zwei Hauptaufgaben waren ihm prophezeit worden, die er zu lösen hatte – zum einen die Befriedung der Irokesen-Stämme, die sich jahrhundertlang unerbittlich bekriegt hatten, und zum anderen die freiwillige und friedfertige Unterwerfung unter einen neuen, mächtigen Gegner: den weißen Mann mit seiner anderen Religion, der nicht als Feind angesehen, sondern als überlegener Beschützer akzeptiert werden sollte. Nach dieser erfolgreichen Mission löste sich Hiawatha von der Erde und verklärte sich, um auf einer fernen Insel, gemeinsam mit dem Vater, als göttlicher Herrscher über das westliche Windreich zu gebieten. Longfellow schuf aus einer Vielzahl indianischer Legenden eine Kunstfigur, die Züge von Prometheus, Siegfried, Jesus Christus und anderen vereinte, um zu einem eigentlich politisch-ideologischen Zweck zu taugen: nämlich für das moderne Nordamerika einen Schöpfungs- und Gründungs Mythos zu schaffen, der die christliche Landnahme des Kontinents – einem in Wahrheit gegenüber der indianischen Stammbevölkerung äußerst unfriedlichen, brutalen und verbrecherischen Vorgang – rechtfertigen sollte und das Gewissen der weißen Amerikaner ruhigstellen konnte.

Für den zweiten Satz, ursprünglich als „Legende“ bezeichnet, wird in der Regel bei Werkbesprechungen Dvořáks Bemerkung rapportiert, hier sei er durch die Trauer Hiawathas um den Tod seiner Frau Minehaha angeregt worden. Weitere Details dazu musikalisch zu verifizieren, erübrigt sich zumeist, weil der ernste, kontemplative und von innigster Zartheit erfüllte Cha-

rakter dieses „Largos“ durchaus auch unreflektiert solche Bilder aufrufen könnte. Was sollte das ergreifende Solo des English Horns, grundiert von sanften Streichern, auch anderes ausdrücken wollen als die Klage eines verlassenen, vereinsamten und seelisch verwundeten Menschen, der nicht nur die Frau, sondern auch seine beiden Kombattanten zu Grabe tragen musste! Die instrumentale Klage wird durch Bläser-Akkorde vorbereitet, in harmonisch kühner, durchaus rätselvoller chromatischer Verspannung, deren choralhafte Attitüde zwar auf einen Toten-Kondukt verweisen mag, aber doch auch wie ein von fern ertönendes, geheimnisvolles Orakel wirkt, das, auch intern gliedernd, am Ende wiederkehrt und den Satz ein- und ausleitend umklammert. Vielleicht ist auch ein klangsymbolisches Vorzeichen kommender christlicher Hoheit gemeint, die zunächst nur als leicht befremdlicher Rahmen einer indianischen Zeremonie figuriert. Der etwas belebtere Mittelteil in *cis-moll* – geführt zunächst vom Unisono der ersten Flöte und ersten Oboe, dann fortgesetzt durch das Terzpaar der beiden Klarinetten, schließlich wiederholt im Dialog mit den ersten Violinen – verlässt zwar nicht den Laut des Klagens, fügt ihm aber eine geradezu „sprechende“ Komponente hinzu, als ob bitter-süße, träumerisch-zarte Erinnerungen an vergangenes Liebes- und Eheglück sich hier in imaginierten Zwiegesprächen entfalten. Wahrhaft Erstaunliches geschieht jedoch erst danach in einer unwiederholten Episode, die das bisherige Geschehen gleichsam aufbricht und geradezu demiurgisch von außen mit Gewalt zu einem dramatischen Aufruhr treibt: Zunächst imitieren sich Holzbläser und dann auch Streicher *crescendierend* zu einem aufgestöberten Bündel von Mikromotiven und Trillern, deren Sinn als klanglicher Fremdkörper sich vielleicht dadurch erhellt, wenn man bei Longfellow gelesen hat, dass als Vorboten göttlicher Prophezeiungen „goldene Bienenschwärme“ auftauchen. Eine solche Schwarm-Turbulenz führt in der Tat unmittelbar zu zwei hereinbrechenden Motiv-Zitaten aus dem ersten Satz, den Motivköpfen des Hauptthemas und des zweiten Seitenthemas. Dvořák platziert sie als dramatisch aufgerüstete Fanale, als Symbole eindringlicher Beschwörung – etwa als eine der göttlichen Prophetien, die Hiawathas Taten lenken und leiten. Sie könnten gerade inmitten einer Trauer-Haltung als Mahnung gedacht sein, trotz privaten Schmerzes noch zu leistende „höhere“ Aufgaben nicht aus dem Blick zu verlieren.

Man kann diese auffällige Stelle freilich auch anders hören – als einen Ausbruch der Verzweiflung, als Zorn gegen ein ungerechtes Schicksal, wenn man die Unterstellung wagt, dass in einem sinfonischen Werk dieses romantischen Typus‘ so etwas wie ein klingendes „Ich“ agiert, das nicht das komponierende Subjekt meint, sondern einen literarischen Helden zu verkör-

pern vermag. Statt göttlichen Einspruchs darf also die Stelle als subjektiver Kurz-Monolog, als Ausdruck einer inneren Stimme gehört werden – wenn man voraussetzt, dass Motive und Themen allegorisch zu Zeichen realer oder fiktiver Personen werden können. Dvořák hat in unzähligen deutlichen Fällen seiner Sinfonischen Dichtungen oder musikdramatischen Arbeiten gezeigt, dass er solche Möglichkeiten ganz selbstverständlich praktizierte und sie wahrscheinlich auch nicht prinzipiell ausschloss, wenn er eine Sinfonie ohne veröffentlichtes Programm schrieb. Seine grundlegenden musikästhetischen Überzeugungen folgten keinesfalls den Hanslickschen Paradigmen, sondern verstanden Musik als eine spezifische Kunst, Gedanken und Gefühle ebenso auszudrücken wie beim Hören zu verstehen. Ein besonders prägnantes Beispiel bietet hierfür die langsame Einleitung des Kopfsatzes der Sinfonie. Generell folgt der kompositorische Impuls, wie bei anderen Komponisten in Nachfolge von Beethovens Anfang der Neunten, einer spezifisch romantischen, prozessualen Idee: der Inszenierung des Entstehens und Wachsens einer Klangtextur aus elementaren Impulsen, einer Belebung und Kräftigung ex nihilo als Genesis mit dem Komponisten in der kleinen, kunstreligiösen Rolle eines allvermögenden, schöpferischen Gottes.

Auch Dvořák schafft aus verschatteten Klängen mit knappen Strichen, in wenigen Takten, gleichsam gehoben aus irdischer Tiefe, sein gewichtigstes thematisches Subjekt, das dann als Hauptthema den Sonaten-Satz prägt und auch als wiederkehrendes motivisches Motto im Zyklus der folgenden Sätze wieder begegnet. Darüber hinaus gibt es aber eine verblüffende, konkretisierende Parallele zu jener Szene, in der Longfellow mit knappen Strichen von Hiawathas Zeugung und Geburt berichtet. Wie in vielen Mythen, nicht bloß im christlichen Dogma (an das der fromme Komponist sicher geglaubt hat) handelt es sich um eine Jungfrauen-Geburt. Ein im Schilf träumerisch liegendes Mädchen wird sanft von den Lüften des Westwinds berührt und gebiert kurz darauf, gleichsam schwanger ohne Schwangerschaft, ihren halbgöttlichen Sohn – und stirbt. Einen solchen abgekürzten Geburtsvorgang dürfte Dvořák vor Augen gehabt haben, als er die dunklen Motive der tiefen Streicher erfand, auf ein Hornsignal die einverständige Replik der Holzbläser folgen ließ, mit kräftigen Gebärden im Wechsel von Streichern und Bläsern einen vehementen Zeugungsvorgang in Bewegung setzt, der sogleich embryonale Formen des Hauptthemas in der Bassregion hervorbringt und nach weiteren heftigen Attacken des Tutti dieses Thema in seiner entwickelten Grundgestalt, auf- und absteigenden Dreiklangsbrechungen in den Hörnern, nebst Fortsetzung in Klarinetten und Fagotten, ins Leben presst.

In seiner fanalhaften, kämpferisch sich entfaltenden Gestik ähnelt es jenen heldischen Charakteren, die viele Komponisten gerade zum Ende des 19. Jahrhunderts hin, von César Frank über Brahms und Bruckner bis zu Borodin oder Tschaikowski, für sinfonische Konstruktionen bevorzugten. In Dvořáks Fall verbindet sich der heldische Ton höchstwahrscheinlich konkreter mit Longfellows Helden, und was die Musik in der sonatischen Form des Kopfsatzes vielleicht ausdrücken will, könnte mit dem Heranwachsen und Reifen Hiawathas, seinen Abenteuern und Heldentaten, Kämpfen und Siegen zum Wohle der ihm anvertrauten Völker zu tun haben. (Es sei hier angemerkt, dass zur Idee der symbolischen Personalisierung, trotz einer situationsbedingten Gestalt-Veränderung des Themas, die deutliche Bindung an das Horn als eine Art Leitklang, gegebenenfalls mit Posaunen-Verstärkung, in allen Sätzen gehört. Im Unterschied zu diesem Instrument, das in der romantischen Ära oft „Wald“ oder „Jagd“ symbolisiert, hat die eher „militärische“ Assoziation der Trompete vor allem erst im Finale – offenbar wieder auch inhaltlich begründet – als entsprechendes instrumentales Kolorit eine leitende Funktion.)

Wenn man das Hauptthema aber Hiawatha zuordnet und daraufhin sein sinfonisches Schicksal verfolgt, so kann man sich kaum um die Frage drücken, wie es um die beiden Seitenthemen bestellt ist – dem zuerst auftauchenden, berceusehaften in phrygischem g-moll und dem anderen kantablen, überaus lieblichen in G-Dur, das zuerst der ersten Flöte anvertraut wird. Will man analog zum Hauptthema eine personale Bindung unterstellen, könnte man an Themen für seine beiden heldischen Mitkämpfer denken, aber ihr eher gewaltloser Charakter lässt dies kaum als plausibel erscheinen. Eher passt er – sogar im Sinne des sonatischen klischeehaften Gegensatzes von männlicher und weiblicher Gestik, der Dvořák vertraut gewesen sein dürfte – zu den beiden Frauen, die für Hiawatha wichtig wurden: der Großmutter einerseits, deren herbere Moll-Motivik allerdings episodisch bleibt (in der Reprise harmonisch „entrückt“) und keine „durchführende“ Rolle erhält; und andererseits der geliebten Frau Minehaha, die er von einer seiner Friedensmissionen bei den Dakota nach Hause bringt und die ihm an seiner Seite unentbehrlich wird. Ihre kantable, weiche G-Gur-Motivik (mit dem Hauptthema dergestalt verwandt, als sei sie nach biblischem Gleichnis eine Rippe aus Adams Leib) durchdringt sich in der Durchführung so eng und intensiv mit der Motivik des Hauptthemas, so dass man eigentlich Hiawathas dramatisches Werben um die Frau und seine liebende Verbindung zu Minehaha als die beherrschende Aventure in der durchführend auch kämpferischen Porträt-Studie des Satzes ansehen kann. Und man versteht, warum im zwei-

ten Satz, bei der oben erwähnten zitathaften Replik aus dem ersten Satz, die Kopfmotive beider Themen ebenso eng verkoppelt erscheinen wie dann noch einmal in der finalischen Coda der Sinfonie, wo offenkundig die Verklärung des Helden gemeinsam mit Minehaha klingend inszeniert wird.

Während die ersten beiden Sätze sich auf private Episoden aus Hiawathas „Heldenleben“ zu konzentrieren scheinen, erfolgt mit den beiden folgenden Stücken gewissermaßen ein Blickwechsel hin zum politischen Schicksal der Völker, deren Versöhnung und friedliches Zusammenleben der Held laut göttlichem Auftrag zu stiften hat. Zum Scherzo hat Dvořák lakonisch angemerkt, es sei durch den Festanzug der Indianer zur Hochzeit Hiawathas – einer weiteren Episode bei Longfellow – angeregt worden. Das ist zurecht gelegentlich als merkwürdig empfunden worden, weil es im Hinblick auf den vorher erfahrenen Tod Minehahas als deplatziert und anachronistisch empfunden wird. Schwerer aber wiegt die Tatsache, wenn man der für die Sinfonie insgesamt charakteristischen (gern aber auch überbewerteten) Dichotomie von teils indianisch, teils böhmisch inspirierten Intonationsfeldern folgt, dass das hier angeschlagene rhythmisch derbe und harmonisch leicht fremdartige Tanz-Kolorit bestenfalls für den Hauptsatz und seine Wiederholungen gelten kann. Der Seitensatz und vor allem das walzende Trio stützen sich fast unstilisiert auf volksmusikalische Idiome aus Dvořáks Heimat, wenn nicht gar auf jenen „gemütlich“ wiegenden Trio-Typus, wie er schon besonders bei Franz Schubert begegnet. So würde man dem Sinn des Scherzos wohl eher beikommen, wenn man das musikalische Geschehen als Gleichnis einer friedlichen Koexistenz zwischen „indianischen“ und „weißen“ Kulturen deutet, wie es auch mit einem christlichen Vorboden thematisiert hat. Dass zwischen Seitensatz und verkürzter Wiederholung des Hauptsatzes, dann in der Überleitung zum Trio sowie in der Coda mit dramatischer Zuspitzung Hiawathas Horn-Thema erneut episodisch und gleichsam exterritorial aufgerufen wird, ist formell von der zyklischen Idee des ganzen Werks her leicht, dagegen inhaltlich nicht umstandslos zu begründen. Wäre das Scherzo Hiawathas Traum von einem friedlichen Reigen der Völker, dann würde die hier am Ende wachsende Präsenz „seines“ Themas wohl andeuten, dass die künftige Realisierung dieses Traums kaum ohne Wachsamkeit und Bewachung in „seinem“ Geiste, in Erinnerung an seine friedliche Mission, zu haben sein dürfte.

Im Finale, einem veritablen Sonatensatz mit zunächst dramatisch zuge-spitzter, dann jedoch befreiend triumphalischer Coda, dürfte diese dann doch nicht gänzlich konfliktfrei sich gestaltende Realisierung zum Gegenstand des musikalischen Prozesses avancieren. Man erlebt zunächst in der Ex-

position furiose Märsche, ein eroberndes, unwiderstehliches Vorandrängen von Kräften, die mit der Präzision einer geübten Militär-Maschinerie jedem Widerstand trotzen und die historisch stattgehabte amerikanische Land-Eroberung bis zum vollständigen Sieg über die Urbevölkerung führen wollen. Im Unterschied zu den historisch barbarischen Konflikten folgt Dvořák aber der beschönigenden Longfellowschen Illusion von der weiß-amerikanischen, selbstgerechten, christlich motivierten Anspruchshaltung und der neu verinnerlichten indianischen Friedfertigkeit, die durch Hiawathas erfolgreiche Erziehungs-Missionen dominiert. Das kantable Seitenthema der Solo-Klarinette, von geradezu romantischem, Weberschem Zuschnitt, setzt anstelle militanter Gestik eine große Kantilene in verführerisch werbender Attitüde, die sich in Fortspinnung zu jubelnder Begeisterung – offenkundig von allen Seiten – steigert. In der Durchführung beginnen sich in die Verarbeitung der satzeigenen Themen motivische Zitate aus den vorangegangenen Sätzen zu mischen, was zu manchen heftigen Kollisionen führt. Letztlich jedoch, nach einigermaßen regulärer, aber das Militärische bald eliminierender, zunehmend sich zitathaft auflösender Reprise, kulminiert die motivische Zusammenfassung aus allen Sätzen in einer großen Coda, die in vordem gattungsgeschichtlich unbekannter Verdichtung und Komplexität die zyklische Idee der Satzverklammerung realisiert. Die aus dem zweiten Satz wiederkehrende, aber nun laut und massiv gesetzte Akkord-Folge signalisiert unmissverständlich als Choral den Vorgang der Christianisierung, den Hiawatha zwar seinem Volk empfohlen hatte, an dem er aber selbst nicht mehr beteiligt sein wird. Deshalb geschieht dem letzten Auftritt seines Themas vom Beginn der Sinfonie, inmitten der triumphierenden Thematik des Finales, eine Reduktion, eine Umklammerung seines motivischen Kopfs, seine „Aufhebung“ im allgemeinen Jubel versöhnenden Klanges. Gleichsam erleben wir Hiawathas Entleibung als Vorbereitung jener andersartigen Himmelfahrt, die ihn – zusammen mit Minehaha? – ins Windreich seines Vaters entfernt.

Was irdisch bleibt, ist mit Dvořáks Hilfe die mythische Verklärung einer amerikanischen Legende, die zumindest bei Amerikanern die Schuld an den alten Eigentümern des Kontinents wohl immer wieder zu verdrängen hilft. Dies aber nur, wenn man eine hier provozierte, recht enge Verbindung des Werks mit Longfellows großem Poem für sinnfällig hält! Dann kann auch die Sinfonie, komponiert aus dem Blickfeld eines Europäers, wenn überhaupt, gar nichts anderes nachempfinden als ein faszinierende Märchen „aus der Neuen Welt“, die die dort Alte weitestgehend annektiert, inkorporiert und bis auf ganz wenige Reste zum Verschwinden gebracht hat. Bewusste Motivation in dieser Richtung wird man dem genialen Komponisten im Un-

terschied zum Dichter vielleicht nicht unterstellen dürfen, weil sie ihm nicht nachzuweisen sind. Aber allein eine Fülle von Indizien für inklusives musikalisches Denken, die die Partitur in auffälliger Weise fixiert hat, und der sensationelle Erfolg des Werkes, der unvermindert für dieses Zeugnis großer romantischer Sinfonik anhält, hat die Frage nach einem außermusikalischen Inhalt, gegründet in einem Fingerzeig Dvořáks, intensiver als üblich wachgerufen. Und selbst, wenn hier ein Übermaß exegetischer Hermeneutik gerügt werden könnte, bleibt nach dem Genuss des Werks vielleicht ein noch immer nicht ganz belangloses Interesse daran zu wissen, wie sich auch in diesem sonderbaren Fall die Musik zum Mythos und der Mythos zur historischen Wahrheit verhält. Bekanntlich gibt es sie nicht als objektives Phänomen; doch kann man ihm vielleicht aber subjektiv etwas näher kommen, wenn ihre mythischen und musikalischen Dimensionen nicht gänzlich ausgeblendet bleiben.

Mahler's Tenth Symphony

Motivic Development and Interaction

Niall O'Loughlin, Loughborough

Mahler's Tenth Symphony, like the Ninth, is a work of intense fascination, mystery and controversy, but unlike its predecessor, it is unfinished and this is part of the mystery. It has been the subject of at least two books¹ and of numerous articles.² The work was sketched in the year 1910, with various parts reaching different composing stages according to the composer's normal procedures. The first movement was in essence complete, in sketch full score. The third movement was fully drafted in short score with a substantial part in full score. The second movement was sketched in full score, but there were a number of passages in which the continuity was only sustained by a single melodic line. The fourth movement in short score has similar problems, while the finale was cast as an uninterrupted short score with some indication of instrumentation. Most of these sketches were published in 1924.³ It is reported that Schönberg had been asked to attempt a 'completion' which he refused,⁴ and in fact Schönberg's then son-in-law Ernst

1 Paul Op de Coul, ed., *Fragment or Completion? Proceedings of the Mahler X Symposium Utrecht 1986* (The Hague: Nijgh & Van Ditmar, 1991); Jörg Rothkamm, *Gustav Mahlers zehnte Symphonie: Entstehung, Analyse, Rezeption* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003).

2 Important articles are Deryck Cooke, "The Facts Concerning Mahler's Tenth Symphony," in *Vindications* (London: Faber, 1982), 72–94; Colin Matthews, "The Tenth Symphony," in *The Mahler Companion*, eds. Donald Mitchell and Andrew Nicholson (Oxford: Oxford University Press, 1999), 491–507; Henri-Louis de La Grange, "The Tenth Symphony: Purgatory or Catharsis?," in *Fragment or Completion? Proceedings of the Mahler X Symposium Utrecht 1986*, ed. Paul Op de Coul (The Hague: Nijgh & Van Ditmar, 1991), 154–164; Henri-Louis de La Grange, "The Unfinished Tenth Symphony in F sharp (1910)," in *Gustav Mahler Vol.4: A New Life Cut Short (1907–1911)* (Oxford: Oxford University Press, 2008), 1453–1529.

3 Berlin and Vienna: Paul Zsolnay, 1924.

4 Arnold Schönberg, *Style and Idea*, ed. Leonard Stein (London: Faber, 1975), 470–472, dismisses the idea of the completion of the Tenth Symphony, but it is obvious that he has not inspected the sketch.

Křenek made a fair copy of the first and third movements.⁵ The consensus at the time among the majority of musicians was that there was no possibility of producing performable results from the rest of the sketches.

It was at this stage that musicians who were more fully aware of the detail of the sketches became involved, although the actual chronology is not always clear. Jack Diether in 1948 drew the sketches to the attention of the Englishman Joe Wheeler, suggesting that he might attempt to decipher them and produce a performable score. From 1952 he did just that. Around the same time, the American Clinton A. Carpenter tackled the same job, but in a different way. Both musicians saw that the sketches were not in the complete form that one would have expected from Mahler. Wheeler made a fair copy of the music as it stood, adding only a minimum of detail to make the score intelligible. Carpenter, on the other hand, sensed a lack of Mahler's habitual contrapuntal activity and expanded the music in this direction. His counterpoints took two forms: the first was to create counter melodies that complemented what he saw as a fairly barren texture, while the second was to add melodic material extracted from numerous earlier works by Mahler on the pretext that this is what the composer regularly did. Neither version, by Wheeler or Carpenter, was performed at this time.

In 1960 the British Broadcasting Corporation (BBC) celebrated the centenary of Mahler's birth with a complete series of broadcasts of the symphonies. Because the complete Tenth Symphony could not be performed as it stood, Robert Simpson, the composer and producer, commissioned a leading musician and Mahler expert, Deryck Cooke, to give a talk on the Tenth Symphony and the state of the 'score'. Cooke first of all made a fair copy of the sketches, finding to his surprise that the music was continuous from start to finish, even if some sections were sustained only by a single melodic line. In December 1960 Cooke gave an illustrated talk about the Tenth Symphony and presented the material with his orchestration in live form with the Philharmonia Orchestra conducted by Berthold Goldschmidt. Apart from some short breaks in the second and fourth movements the realisation of the sketches of the symphony was presented complete.⁶ It must be emphasised that what was performed was described as 'a performing version of the sketches.' Alma Mahler had agreed to the illustrated talk, but when she discovered

5 Published in 1951 by Associated Music Publishers, New York, with additional anonymous editorial work.

6 The recording of this BBC broadcast have been issued by Testament Records, London, SBT 31457 (2011), coupled with a recording of the first performance of the completed version in London in 1964.

the nature of the broadcast, reportedly prompted by Bruno Walter, she put an immediate ban on any more performances. This was only lifted in 1963 after she heard the tape of the BBC broadcast played to her in New York by Harold Byrns, Jack Diether and Jerry Bruck. Cooke in the meantime had elaborated the gaps in the second and fourth movements so that now a continuous performance of his realisation of the symphony could be achieved, with the first complete performance in London by the London Symphony Orchestra, again under Goldschmidt, on 13 August 1964.

In collaboration with the conductor of this performance and the young composers, Colin and David Matthews, Cooke revised the score, among other things adding extra woodwind parts to enable a more authentic Mahlerian orchestration. The new version was premiered by the New Philharmonia Orchestra of London conducted by Wyn Morris⁷ and published by Faber Music in London and AMP in New York 1975. In the following year Cooke himself died. Since that time Deryck Cooke's realisation of the sketches has generally been accepted as the best version of Mahler's score and has been the most regularly performed. It has been taken up with enthusiasm by Simon Rattle who has recorded this version with the Bournemouth Symphony Orchestra and by the Berlin Philharmonic Orchestra (Berliner Philharmoniker). Doubts were still raised, however, and other realisations became known. Clinton Carpenter's version has been treated harshly, with its thick orchestration and excessive contrapuntal additions, especially those which are 'conveniently' and often unsuitably extracted from other works by Mahler. Joe Wheeler's versions were attempts to transcribe the sketches without too much interference and left the score somewhat lacking, not so much in body, but not sounding sufficiently like Mahler. Theodore Bloomfield gave a very mixed verdict on this version:

*Wheeler approached the MS still more cautiously, adding an absolute minimum of voices and reinforcements and enclosing these in brackets. Thus he produced a predominantly lean texture, nearer Schönberg than Mahler. Being closest to the original, his version is also the least imaginative. Moreover, it is riddled with inaccuracies, misreadings of notes and clefs, and inept orchestration.*⁸

7 The first recording of this version, again conducted by Wyn Morris, was issued by Philips on 6700 067.

8 Theodore Bloomfield, "In Search of Mahler's Tenth: The Four Performing Versions as Seen by a Conductor," *The Musical Quarterly* 74, no. 2 (1990): 178; also in Paul Op de Coul, ed., *Fragment or Completion? Proceedings of the Mahler X Symposium Utrecht 1986* (The Hague: Nijgh & Van Ditmar, 1991), 113. Various revisions of Wheeler's score have been produced, amongst other things correcting some of his misreadings.

On the other hand Remo Mazzetti attempted to improve on Cooke in various ways and Rudolf Barshai made the orchestration stronger and more emphatic, possibly clearer in its processes. The orchestration of these versions is effective in this sense, but the distinctive sound of Mahler's orchestral score is missing. It is a well known problem that one musician scoring another's music does not necessarily sound authentic.⁹ There is also a sixth version from 2001, by Nicola Samale and Giuseppe Mazzuca, which also attempts to make improvements on the Cooke version. Listening to recordings of the different realisations, one is left with different impressions of the work. The key to the success of the realisations is the *sound* and the unique orchestration. David Matthews who collaborated with Cooke on his version put the issue very succinctly:

And we were also aware that the closer we got to what we believed was a Mahlerian sound, the more likely it was that the audiences would forget that what they were listening to was only the realisation of a draft and accept it simply as Mahler's Tenth Symphony, which it could never quite be. Yet we all believed the risk was worth taking.¹⁰

In my own experience, while admiring the efforts of all the other musicians who have elaborated the sketch that Mahler left, the only version that convinces one of the truth of the statement above by David Matthews is the version that was achieved by Deryck Cooke and his collaborators.

One more difficulty stood in the way of the universal acceptance of any of the realised versions of the sketches. The German musicological establishment, represented principally by Erwin Ratz and Theodor Adorno, expressed the opinion that no attempt should be made to present the sketches in a performable way or, the more extreme situation, to "complete" the work in any form. One consequence of this was that it was reported that Ratz persuaded the German musicologist, Hans Wollschläger, who was working from 1954 to 1962 towards a realisation of the sketches, to stop his work altogether.

9 Schönberg's orchestration of Brahms's Piano Quartet in G minor op.25 is very skilfully done, but often it does not sound like Brahms. The same criticism can be applied to Edmund Rubbra's expert orchestration of Brahms's *Variations on a Theme of Handel*, and Mahler's own rescoring of Schumann's Symphony No.3 in E flat major (*The Rhenish*). The exceptions to this trend are Ravel's masterly orchestration of Mussorgsky's *Pictures at an Exhibition* and Anthony Payne's realisation of the composer's sketches for Edward Elgar's Symphony No.3 which sounds like authentic Elgar throughout.

10 David Matthews in notes to CD recording of Gustav Mahler: Symphony No.10, BBC Philharmonic conducted by Giandrea Noseda on CHAN 10456 (Chandos Records: Colchester, UK, 2008), 9-10

er.¹¹ As chief editor of the Mahler complete edition, Ratz's pronouncements would certainly carry weight and authority. His only concession was to produce an edition of the *Adagio* first movement,¹² with his views unambiguously expressed in the preface to the score, and a new edition of the sketches with the more recently discovered sheets.¹³ What is also important is that Ratz attempted to suppress a performance of the remainder of the symphony permanently on a hotly disputed subjective opinion.¹⁴ We would then be left with a 20–25 minute symphonic poem, impressive admittedly, ripped out of its context, now without its superb continuation and completion. Some older conductors such as Leonard Bernstein, Georg Solti, Pierre Boulez and Bernard Haitink still felt unable to perform the work beyond the first movement. Following the lead by Berthold Goldschmidt and Eugene Ormandy, others such as Wyn Morris, Kurt Sanderling, James Levine, Riccardo Chailly, Simon Rattle and Michael Gielen, have felt differently, with performances and recordings that bring to life the sketches that Mahler left. We must now ask whether the realisation by Cooke or any of the others brings a plausible representation of the score that Mahler was preparing. Many commentators and analysts have answered this question positively.

Musicological discussion is similarly divided. The detailed analysis of Peter Reevers, for example, is only of the first movement.¹⁵ Excellent analysis of the complete symphony has been forthcoming, however, in books by Der-yck Cooke,¹⁶ Constantin Floros,¹⁷ Henri-Louis de La Grange¹⁸ and Jörg Rothkamm.¹⁹ These analyses have been very revealing.

-
- 11 La Grange, "The Unfinished Tenth Symphony in F sharp (1910)," 1464, disputes this report.
- 12 Gustav Mahler, *Adagio aus der 10. Symphonie*, ed. Erwin Ratz (Vienna: Universal Edition, 1964).
- 13 Gustav Mahler, *X. Symphonie. Faksimile nach der Handschrift*, ed. Erwin Ratz (Munich: Ricke; Meran: Laurin, 1967).
- 14 Just as in the case of the order of the middle movements of the Sixth Symphony in which he was able to alter performing practice for some forty years on some very weak or non-existent evidence. For details see Reinhold Kubik, "Analysis versus History: Erwin Ratz and the Sixth Symphony" in *The Correct Movement Order in Mahler's Sixth Symphony*, ed. Gilbert Kaplan (New York: The Kaplan Foundation, 2004), 37–43.
- 15 Peter Reevers, *Gustav Mahler: Untersuchungen zu den späten Sinfonien* (Hamburg: Karl Dieter Wagner, 1985), 161–184.
- 16 Cooke, "The Facts Concerning Mahler's Tenth Symphony," 72–94.
- 17 Constantin Floros, *Gustav Mahler: the Symphonies* (Aldershot, UK: Scolar, 1994), 296–317.
- 18 La Grange, "The Unfinished Tenth Symphony in F sharp (1910)," 1453–1529.
- 19 Jörg Rothkamm, *Gustav Mahlers zehnte Symphonie: Entstehung, Analyse, Rezeption* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003) and the summary of his main researches in "The Last Works", in *The Cambridge Companion to Mahler*, ed. Jeremy Barham (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 150–161.

Despite some apparent early reordering of the movements, Mahler appears to have settled on a five-movement order for the symphony, with two large, mostly slow movements flanking two extended scherzo or scherzo-like movements with a short *Purgatorio* movement placed third. There are some similarities with earlier symphonies, for example, the five-movement Seventh Symphony is also symmetrically laid out, but of course the tempos of the movements are completely different. It is much more to the Ninth Symphony that we must turn to delve into the features of Mahler's Tenth Symphony, although it must be said at once that the two symphonies are not the same: for example, the layout of the movements, despite some similarities, is very different. However, some of the composer's processes have been carried over from the Ninth to the Tenth and others can be understood in the context of the earlier work. Both works thrive on conflict, which is apparent in the motivic development and/or the formal manipulation of the different sections within the movements.²⁰

Looking at the first movement of the Tenth Symphony in some detail should make this clear. The opening unaccompanied viola melody is sometimes described as introductory, but it is integral to the symphony's thematic development. Floros suggests that it has a similar character and purpose to the English horn solo (known as *Alte Weise*) at the beginning of Act 3 of Wagner's *Tristan und Isolde*, "Strangely enough, it has gone unnoticed that the archetype of this theme is the melody of the English horn, the 'sad tune' of the shepherd from the third act of *Tristan*."²¹ Jörg Rothkamm appears to agree with this observation and to the seminal influence of this theme on the rest of the symphony.²² The analysis of Wagner's theme that was initiated by Jean-Jacques Nattiez provides further evidence for the possible connection between Mahler and Wagner.²³ David Matthews thinks that Wagnerian connections are very unlikely to be deliberate quotations. However, in view of the considerable evidence for quotations that Henri Louis de La Grange²⁴ and

20 See my paper on the Ninth Symphony: Niall O'Loughlin, "The Dark Underside of Transformation: Motivic Interaction in Mahler's Ninth Symphony," in *Fin de siècle in Gustav Mahler – Fin de siècle and Gustav Mahler*, ed. Primož Kuret (Ljubljana: Festival Ljubljana, 2012), 211–218.

21 Floros, *Gustav Mahler: the Symphonies*, 302.

22 Rothkamm, *Gustav Mahlers zehnte Symphonie: Entstehung, Analyse, Rezeption*, 101–102.

23 Jean-Jacques Nattiez: "Essai d'analyse sémiologique tripartite," *Musicae Scientiae*, Special issue (1998): 43–61. Two other analyses in the same issue, Allen Forte, "A schenkerian reading" (15–26), and Fred Lehndahl, "Prologational structure and schematic form" (27–41), point in the same direction.

24 Henri-Louis de La Grange: "Music about music in Mahler: reminiscences, allusions, or quotations?," in *Mahler Studies*, ed. Stephen E. Hefling (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 122–168.

others have documented, there may well have been some explicit intention in Mahler's mind. It would hardly be surprising if having conducted Wagner's *Tristan und Isolde* on numerous occasions, that some of the melodic fabric of the work were not imprinted on Mahler's consciousness, but it may well have been intentional. Without question, like the Wagner melodies, Mahler's opening viola theme provides much material for the music that follows, especially in the short-short-long figure at the beginning and, in augmented form, towards the end.

A further point is that Mahler gives the movement the title Adagio, but the opening tempo marking for this theme is 'Andante'. As Colin Matthews asked: "What did Mahler mean by 'Andante' and 'Adagio'?"²⁵ Many performances and recordings of the work play this theme in the same tempo as the Adagio that follows, or worse still, make the Adagio even slower.²⁶ That this theme has a potentially skittish character can be heard in the accompanied restatement and elaboration marked *Fliessend*, but this is only the beginning of the story. The initial impression of this movement is one of the alternation of two themes, which are distinguished by tempo and by key (F sharp minor and F sharp major). The two tempos should be clearly distinguished from the beginning because of the way the movement progresses. As the music develops the two become entangled motivically and the tempos become merged. We can see that the first theme has begun to affect the Adagio theme, a process that took place in the first movement of the Ninth Symphony.²⁷ As in Mahler's other symphonies, his themes rarely remain the same. Literal repetition in Mahler's music is very rare indeed.²⁸ Rothkamm identifies 21 different versions of the opening viola theme in the first movement,²⁹ ten versions of the subsidiary motif,³⁰ and 32 variants of the Adagio theme.³¹ The question could

25 Colin Matthews: "Tempo relationships in the Adagio of Mahler's Tenth Symphony; and two wrong notes," *The Musical Times* 151, no. 1910 (2010): 4.

26 The performance by Berthold Goldschmidt with the Philharmonia Orchestra which accompanied Deryck Cooke's BBC talk on 19 December 1960 took the Andante theme much quicker than in later performances.

27 O'Loughlin "The Dark Underside of Transformation: Motivic Interaction in Mahler's Ninth Symphony" [see note 20]: The gentle D major music and the threatening D minor section marked *Etwas frischer*.

28 Exposition repeats in the first movements of the First and Sixth symphonies are the notable exceptions, as well as presumably the recapitulation of the opening of the *Purgatorio* movement of this symphony which Mahler marked simply with 'da capo', either deliberately and definitively, or possibly as shorthand for a temporary stage in the composition process.

29 Rothkamm, *Gustav Mahlers zehnte Symphonie: Entstehung, Analyse, Rezeption*, 76–77.

30 Op. cit., 79–80.

31 Op. cit., 82–83.

then be asked: why did Mahler make these changes? Was it simply for variety or was there some *interaction* between the motifs? The progress of the F sharp major theme gives some clues. It is gradually transformed and infiltrated with the opening theme in such a way that its character is undermined. When it has virtually disappeared, in a violent dramatic moment, Mahler introduces new elements, the organ-like chords and a huge nine-note dissonance, which completely change the nature of the movement. The dissonant chord is left with a high piercing A, played by the trumpet. After this episode the music fades into a sketchy texture as in certain movements from his symphonies of his last period, with the main F sharp theme scarcely in evidence.

Just like the first movement which produces a conflict between themes which affect each other, so in the second movement marked scherzo, there is conflict between the exultant opening theme which has frequent changes of bar lengths and the main trio section, a slow and heavy Ländler in a steady and regular 3/4 metre. It is one of Mahler's most extravert movements, even more positive than the Scherzos of the First or Fifth Symphonies and one in which the F sharp major tonality remains the basic tonality right to the end. The opening takes up the anacrusic short-short-long motif from the Andante of the first movement, but constantly changes the emphasis, almost as if it was shaking off its influence by the constant changing of time-signatures. The overall plan of the movement is complex as presented by Deryck Cooke,³² although a simplified plan is proposed by Floros,³³ with the main scherzo theme contrasted by the heavy Ländler. Although the excitement remains right up to the end, we can note that the main opening theme is finally reduced in importance. It would seem that the regular-metre Ländler has affected the opening scherzo theme with its highly irregular bar lengths. It is important for us to try to determine why this has happened, although the significance of this is perhaps difficult to judge.

The third movement entitled *Purgatorio* is a short ternary-form movement that lasts barely four minutes. The implications of the music are out of all proportion to its size. Its title is laden with many significant hidden meanings, while the composer's annotations to the score add further hints about the thoughts in his mind while composing it. The melodic material provides motifs that permeate the fourth and fifth movements of the symphony. Mahler used the short-short-long rhythm extensively in the melodic line, normally rising a third and falling a third, but there is a more threatening variant which

32 Cooke, "The Facts Concerning Mahler's Tenth Symphony," 76–80.

33 Floros, *Gustav Mahler: the Symphonies*, 304–307.

falls a fifth. It closes the movement and echoes similar motifs in the Fifth and Ninth Symphonies. The other prominent motif is a descending figure that indicates some form of sinister implications, which Deryck Cooke called "the tragic six-note theme of the central section."³⁴ This has similarities with the Shepherd's tune at the beginning of Act III of Wagner's *Tristan und Isolde*, a point emphasised in the articles referred to in Footnote 23. The character of the music, as suggested by many commentators, is similar to that of the accompaniment to the song *Das irdische Leben* from *Des Knaben Wunderhorn*. This song relates the tragic tale of a boy asking his mother for food, but is constantly told to wait until it was too late and the child died. Does this have any relevance to the *Purgatorio* movement?

The fourth movement's musical conflict is between the opening violent and sorrowful sound which recalls the *Trinklied* of *Das Lied von der Erde* and the waltz-style trio.³⁵ The struggle between the two leads to a disintegration of the music in a similar way to the Scherzo of the Sixth Symphony, and is followed by the damped funereal drum beat that is carried over to the finale's introduction. It is not entitled 'scherzo', but the character and the formal plan would indicate a movement that in Mahler's music could easily be called a 'scherzo'.

The finale consists of two long slow sections framing a shorter *Allegro moderato*. The conflict is between the calm slow sections and the briefer central Allegro. The short motifs from the *Purgatorio* movement appear all through this movement, both the three-note figure and the 'tragic six-note theme'. These also appear in some form of conflict. After the eleven frightening and unevenly spaced drum beats, the music moves into a very calm and static phase dominated by an ethereal flute melody,³⁶ then taken up by the strings. The music quickens with the appearance of the three-note motif into an *Allegro moderato*. Its somewhat halting progress (*sostenuto, berubigen, ganz rubig*) ends in a final short burst merging into a broad statement of the descending phrase. The nine-note discord from the first movement now intervenes menacingly to be followed by the sinister viola motto theme from the opening of the first movement. The music then moves from B flat major to an F sharp major *Adagio* that ends the symphony in a state of serene peace.

34 Cooke, "The Facts Concerning Mahler's Tenth Symphony," 81.

35 Mahler wrote in the score the following annotation "Der Teufel tanzt mit mir" ('The devil dances with me').

36 Cooke in the published score (London: Faber, 1976), 123, marks the tempo as *Ein wenig fließender, doch immer langsam*.

Many interpretations of the significance of all the music of this symphony have been proposed. None have suggested that there is programme for the work in the sense that it tells a descriptive story.³⁷ Nevertheless there are so many clues, both musical and personal, that it is very difficult to avoid the idea that Mahler was making an extra-musical point in this symphony. How one can proceed is somewhat controversial. The composer's widow, Alma, said that the symphony was a personal love letter to her, with possible implication that she was not too happy to make the work known. Certainly some intimate details could have been concealed. Mahler, however, made a great many annotations to the score which give some indication of his thoughts and probably his state of mind as he was composing the work. Much of this derives from the implications of his discovery of his wife's affair with the architect Walter Gropius. The details are fairly well known even if some facts are disputed. The excellent account given by Henri-Louis de La Grange can be relied on.³⁸

Another connection came from David Matthews, reporting the researches of Knud Marner who discovered that Mahler was very fond of the poetry of Siegfried Lipiner (1856–1911), notably his collection entitled *Purgatorio*. Matthews, following Marner's studies, singled out one of the poems for its suspected relevance.³⁹ It is poem no. XII:

*Ich kan dir nicht in's Auge seh'n,
Ich müsste ja vor Scham vergeh'n;
Vor Scham? Und hab' doch nichts getan!
Ach, wer's gethan, was liegt daran?*

*Wer's auch gethan, es ist gethan, es ist gescheh'n!
Ich kann dir nicht in's Auge seh'n;
Du schämst dich nicht – drum schäm' ich mich;
Web' mir, noch immer lieb' ich dich!*

The final clue to this movement consists of various annotations above the score which may have some relevance to Mahler's state of mind at the time of composition.

37 See, however, La Grange, "The Unfinished Tenth Symphony in F sharp (1910)," 1489–1490, in which some of the issues involved are discussed.

38 La Grange, "The Tenth Symphony: Purgatory or Catharsis?," 154–164.

39 David Matthews, "Wagner, Lipiner, and the Purgatorio", in *The Mahler Companion*, eds. Donald Mitchell and Andrew Nicholson (Oxford: Oxford University Press, 1999), 508–516. An English translation by Berthold Goldschmidt of the poem XII is on page 509 of Matthews's article.

It is not difficult to see that the first movement represents a conflict between the opening and unsettling *Andante* melody first played by unaccompanied violas and the calm almost Brucknerian *Adagio* played by the strings and trombones. The two themes become intertwined with the calm theme gradually becoming less emphatic in its presence. The appearance of the loud A flat chordal passage is an abrupt interruption to be followed almost immediately by the grinding dissonance of the nine-note chord. This must surely be a symbol to represent the realisation of Alma Mahler's affair with Walter Gropius. It is no coincidence that close examination of the sketch suggests that this passage is a later addition to Mahler's music, because the whole tone of the movement is now changed and the calm hymn-like theme for strings and trombones is now made to appear very fragmentary. The movement ends with a large metaphorical question mark.

Mahler of course was able to recover his composure and set the following scherzo second movement on a positive course. One wonders why he used such complicated rhythmic patterns, but perhaps it was his state of confusion at what was happening. At all events he makes a very great contrast with the heavy three-in-a-bar Ländler trio section. The music is very strongly joyful right to the end. Unlike in the Sixth Symphony, for example, there is no sinister element intruding on the motivic development.

The *Purgatorio* changes all this. The theme itself is very simple with the rather sinister implications of the "mill-wheel" accompaniment that has a close similarity with that of the *Wunderhorn* song *Das irdische Leben*. Is it possible that Mahler drew the analogy with the words of the song in which the child is repeatedly refused food until he dies of hunger? We could (but this is only speculative) imagine that by constantly refusing love to his wife that she became involved with Gropius and by then it was too late. Certainly the verbal annotations to the score in this movement would lend support to this idea. The transformation of the ending of the song to the ending of the *Purgatorio* would seem to reinforce the point.

The fourth movement has been constantly linked to the *Trinklied* opening movement of *Das Lied von der Erde*, and not without justification. The tempo is similar (a heavy 3/4 metre) and the words of the earlier vocal movement seem to reflect something of the mood here. At three points in the *Trinklied* the solo tenor ends verses with the frightening words: "Dunkel ist das Leben, ist der Tod." Coupled with the descending phrases that these words are set to, the implications are clear, especially when we note that Mahler put the words in the score: "Der Teufel tanzt mit mir." This is Mahler's dy-

ing song. The ending of this movement must put this interpretation beyond any doubt, as it ends with a damped drum stroke that recalled a fireman's funeral procession in New York which Mahler and his wife had witnessed.

The funeral drum strokes continue into the finale with its slowly rising scales and the appearance of the short-short-long motifs that are inserted into the music. This must represent some kind of what de La Grange calls "catharsis", a word used by the Greek philosopher Aristotle to mean a purging of illness, guilt or misfortune. A beautifully serene flute melody creates a calm atmosphere which is taken up in turn by the strings. The short-short-long motifs gradually develop into an *Allegro moderato* which tries to develop the figures but is frustratingly short lived, before the return of the sustained chord from the first movement, the nine-note discord and the viola theme (played on the horns as indicated by Mahler) from the first movement. This now brings the work full circle, making performances of the opening *Adagio* movement alone seem crudely truncated. It is not unreasonable to suggest that the opening theme has made all this possible and its reappearance towards the end of finale confirms this. The remainder of the movement is now slow and calm (Cooke's tempo indications, *Sehr ruhig* and *Adagio*, cannot be faulted.) and the music comes to rest in the home key of F sharp major. While the course of the narrative is different, the ideas have much in common with Richard Strauss's *Tod und Verklärung* ('Death and Transfiguration').

Guido Adler, der Bildhauer Anton Hanak und das Projekt eines Gustav Mahler-Denkmal in Wien

Vlasta Reittererová – Hubert Reitterer, Dunaj/Wien

Die mehr als dreißigjährige Freundschaft zwischen Guido Adler und Gustav Mahler ist wohlbekannt und in der Literatur immer wieder angesprochen worden. In diesem Zusammenhang wurde auch wiederholt auf die Schwierigkeiten eingegangen, die sich dem von Adler initiierten Projekt der Errichtung eines Denkmals des Komponisten in den Weg gestellt und es schließlich verhindert haben. Nicht jedoch wurden dabei jene einschlägigen Materialien eingesehen, die sich in der seit 1952 der Adler-Bibliothek der University of Georgia (mit dem Sitz in Athens, USA) angegliederten Sammlung von autographen Briefen, Postkarten u. dgl. sowie von weiteren von Adler archivierten schriftlichen Materialien aller Art befinden.

Ein Inventar dieser Sammlung hat Edward R. Reilly 1975 unter dem Titel *The Papers of Guido Adler at the University of Georgia* veröffentlicht. Er charakterisiert es in seinem Vorwort:

Adler's papers were acquired by the Department of Music in 1952 as an adjunct to his library.¹ That they are of greater intrinsic interest and value than the library itself has become increasingly clear with the passing years. Although it is certain that Adler had himself put his papers in order in his later years, few traces of the original arrangement had survived in 1962 when I first became acquainted with the collection [...]. The present work is designed to speed this progress by making available to interested scholars a personal guide to the contents of Adler's papers [...] I slowly examined what was first a chaotic mass of documents, and reorganized them in a pattern which retained as many features as I could reconstruct of their original arrangement. The fullest possible preservation of the original contexts of the documents

I Sie wurde von der University of Georgia 1951 von Adlers Sohn Hubert Joachim Adler erworben und umfasst ca. 1200 Titel, enthält jedoch nur einen Teil der Privat- und Arbeitsbibliothek Adlers.

became a working principle [...] The general file of correspondence and related materials [...] serves as a comprehensive of all of the letters in the collection [...] With the completion of the reorganization of the papers, the collection as a whole filled 74 boxes.²

Die Absicht dieses Beitrags ist es nun nicht, die Geschichte des Wiener Mahler Denkmal-Projekts in extenso nachzuvollziehen; seine politischen, kunstgeschichtlichen und personellen Implikationen sind in einer Studie über eine seiner Hauptpersonen, den Wiener Bildhauer Anton Hanak, bereits ausführlich behandelt worden.³ Es sollen vielmehr die in den Papieren Guido Adlers, des Initiators und Vorsitzenden des mit für Verwirklichung des Projekts arbeitenden Komitees, erhaltenen einschlägigen Archivalien der weiteren Forschung zur Verfügung gestellt werden.⁴

Die innere Geschichte dieses Komitees soll daher hier nur kurz angedeutet werden. Zunächst eine Passage in einer Studie von Reilly,⁵ die im Folgenden im Wortlaut zitiert werden soll:

In den Beziehungen zwischen Adler und Mahlers Witwe hielten die Spannungen mehr als ein Jahrzehnt nach dem Tod des Komponisten an. Sie gipfelten in Adlers Weigerung, das in seinem Besitze befindliche Briefmaterial zur Verfügung zu stellen [...]. Der Bruch zwischen Frau Mahler und Adler wurde schließlich in den Jahren, die unmittelbar auf die Herausgabe der Briefe folgten, überbrückt. In einer Sitzung am 29. November 1926 wurde ein Gustav-Mahler-Komitee gebildet. Wie Alma Mahler berichtet, stammt die typisch österreichische Idee, dem verstorbenen Komponisten ein Denkmal zu errichten, von Adler. Frau Mahler wurde eingeladen, im Exekutivkomitee mitzuarbeiten, und nahm die Einladung an. Durch ihr gemeinsames Wirken für dieses Projekt stellte sich zwischen Adler und Alma Mahler eine Arbeitsbeziehung her; wemgleich keine engere Freundschaft. Die langwährenden und ständig durchkreuzten Bemühungen dieser Gruppe endeten im Jahre 1939 mit der Konfiskation des gesammelten Geldes durch die nationalsozialistische Regierung.

2 Edward R. Reilly, *The Papers of Guido Adler at the University of Georgia* (Athens, Georgia: University of Georgia, 1975), I – III, [http:// fax.libs.uga.edu/common](http://fax.libs.uga.edu/common) (13. 1. 2015).

3 *Anton Hanak (1875 – 1934)*, hg. Friedrich Grassegger, Wolfgang Krug (Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 1997), 353–406.

4 Unser besonderer Dank gilt Frau Dr. Dorothea Link, Professor of Musicology, and University of Georgia Foundation Professor in the Arts, Hugh Hodgson School of Music, The University of Georgia, USA, durch deren Vermittlung uns Kopien dieser Archivalien zur Verfügung gestellt wurden.

5 Edward G. Reilly, *Gustav Mahler und Guido Adler. Zur Geschichte einer Freundschaft* (Wien: Universal Edition, 1978), 65f.

Reilly weist (Anm. 102) auf „wenige erhaltene Akten des Denkmalkomitees“ hin, deren Einsicht ihm von dessen Sekretär, Carl A. Rosenthal, ermöglicht wurde.

Zur Rolle Alma Mahlers bei diesem Projekt bemerkt ihr Biograph Oliver Hilmes:

Bereits 1926 hatte sich ein Denkmalkomitee gegründet, das den angesehenen Bildhauer Anton Hanak⁶ hatte gewinnen können. Die Finanzierung wurde durch großzügige Spenden aus den USA und England gesichert. Nachdem Anton Hanak im Januar 1934 verstorben war, hatte Alma das Projekt aufgegeben [...]. Als es nun hieß, dass Fritz Wotruba⁷ mit der Schaffung des Denkmals beauftragt worden war, wurde sie neugierig. Der 28jährige Bildauer galt nicht nur als ein großes Nachwuchstalent und machte mit seinen Mahler-Plänen schnell von sich reden, er war auch ein attraktiver junger Mann und darüber hinaus kurzzeitig Anna Mahlers⁸ Lehrer.⁹

Nach Hilmes intrigierte Alma, von Wotruba abgewiesen, mit Hilfe ihres vertrauten Freundes Johannes Hollnsteiner¹⁰ 1935 beim Wiener Bürgermeister Richard Schmitz und erreichte so dessen Ablehnung von Wotrubas Projekt. Dieser verklagte hierauf das Denkmalkomitee auf Lohnerstattung in Höhe von 17 500 Schilling, die Klage wurde 1937 gerichtlich abgewiesen; Wotruba erhielt vom Komitee (als Abschlagszahlung?) 2 500 Schilling. Diese – auf

6 Wie Anm. 3, mit zahlreichen Abbildungen seiner diesbezüglichen Skizzen und Modellentwürfe.

7 Zu diesem s. Felix Czeike, *Historisches Lexikon Wien*, Bd. 5 (Wien: Kremayr & Scheriau, 1997).

8 Anna Mahler (1904–1988) war die Tochter von Gustav und Alma Mahler. Oliver Hilmes, *Witwe im Wahn, Das Leben der Alma Mahler-Werfel* (München: Btb Verlag, 2005) (wie Anm. 9, s. Reg.).

9 Hilmes, op. cit., 279ff.

10 Zu diesem s. Friedrich Buchmayr, *Der Priester in Almas Salon. Johann Hollnsteiners Weg von der Elite des Ständestaates zum NS-Bibliothekar* (Weitra: Bibliothek der Provinz, 2002) und Hilmes, op. cit. (s. Reg.). Johannes Hollnsteiner (1895 – 1971) trat 1914 in das oberösterreichische Augustiner-Chorherrenstift St. Florian ein, wurde 1919 zum Priester geweiht, promovierte 1920 an der Universität Wien zum Doktor der Theologie und 1922 an der Universität Freiburg im Breisgau zum Doktor der Philosophie und habilitierte sich 1925 für Kirchengeschichte an der Universität Wien; 1934 an dieser Universitätsprofessor für Kirchenrecht. Als „Chefideologe“ des autoritären österreichischen Ständestaates, beeinflusste er den Justizminister (1932), 1933 auch Unterrichtsminister und ab 1934 Bundeskanzler Kurt von Schuschnigg nicht nur als dessen Beichtvater, sondern auch mit seiner Ideologie, in der er die Idee von Österreichs deutscher Sendung und als den besseren deutschen Staat vertrat. Als Dekan der Theologischen Fakultät nach dem „Anschluss“ Österreichs an das nationalsozialistische Deutsche Reich 1938 aller seiner Ämter enthoben, wurde er 1941 von der Gestapo dennoch zum kommissarischen Leiter der Kunstsammlungen des inzwischen aufgehobenen Stiftes St. Florian eingesetzt (1942 dessen Bibliothekar). 1941 trat er aus dem Orden aus und heiratete. 1945 – 1947 wurde er im Entnazifizierungslager Glasenbach interniert und 1948 als Universitätsprofessor pensioniert. – Er lernte Alma 1932 kennen und verkehrte in ihrem Salon; ein erotisch-sexueller Hintergrund seiner engen Beziehung zu ihr wird angenommen.

die Mahler-Witwe fokussierte – Darstellung durch Hilms kann durch die bereits genannte Monographie über Anton Hanak im Detail ergänzt werden.¹¹

Mit der Planung des Denkmals wurde vom Komitee der Architekt und Professor an der Wiener Akademie der bildenden Künste Peter Behrens¹² beauftragt, der für die Durchführung des Projekts unter Anderen auch Anton Hanak vorschlug. Dieser lieferte eine große Anzahl von Skizzen und Entwürfen und erklärte sich nach anfänglichem Zögern bereit, an dem Projekt unentgeltlich mitzuarbeiten und für das von Behrens konzipierte architektonische Modell plastische Entwürfe zu liefern. Als Standort für das Denkmal wurde der Schwarzenbergplatz (Wien 1), hinter dem Hochstrahlbrunnen und direkt an die Mauer des Schwarzenberg-Gartens anschließend gefunden. Nach zahlreichen Skizzen und Modellen wurde Hanaks Entwurf einer „Gruppe von drei männlichen Gestalten [...], Knabe, Jüngling und reifer Mann, in denen der Ausdruck der Mahlerschen Musik festgebant ist“¹³ am 18. November 1929 vom Komitee unter dessen Vorsitzendem Guido Adler angenommen; es wurde dabei beschlossen, aus Kostengründen auf die Architektur zu verzichten.

Daraufhin kam es zum Eklat: Die künstlerischen Beiräte, Moll und Roller,¹⁴ die immer den Standpunkt vertreten hatten, daß die Architektur das eigentliche Denkmal darstellen würde und man daher nur bei der Plastik einsparen könnte, fühlten sich übergangen und traten [...] aus dem Komitee aus.¹⁵

Auf Vermittlung des Wiener Stadtrats für Wohlfahrtspflege Julius Tandler¹⁶ wurde vom Komitee auf den architektonischen Entwurf in neuer Form zurückgegriffen, den dieser mit seinem Assistenten und Kompagnon Alexander Popp erarbeitet hatte. Hanak entwarf dazu eine 1,6 Meter hohe und 2,1 Meter breite Kopfplastik Mahlers. Die Ausführung dieses neuen Denkmalprojekts wurde vom Komitee am 7. Oktober 1930 beschlossen. Obwohl die Steine für das Denkmal im Jänner 1931 bereitlagen, wurde dessen Ausführung durch Fürst Schwarzenberg am 23. März 1931 mit der Begründung verhindert, „*dass der Scheitelpunkt des Kopfes die Umfassungsmauer des Schwarzenberggartens*

11 *Anton Hanak* (wie Anm. 3). Die folgende Darstellung beruht auf dieser Arbeit, wobei besonders auf jene ihrer Bezüge zu den unten mitgeteilten Adler-Archivalien herausgearbeitet wurden, die zu deren näherer Erklärung und Ergänzung dienen können.

12 Zu diesem s. *Architektenlexikon Wien 1770 – 1945* (Wien: Architekturzentrum Wien), <http://architektenlexikon.at> (13. 1. 2015).

13 *Anton Hanak*, 196.

14 Zum Maler Carl Moll, dem Stiefvater von Alma Mahler, s. Czeike, Bd. 4 (Wien: Kremayr & Scheriau, 1995), und Hilmes (s. Reg.). Zum Maler und Bühnenbildner Alfred Roller s. ebd.

15 *Anton Hanak*, 196.

16 Zu diesem Czeike, Bd. 5.

um einen Meter überragt hätte“.¹⁷ Das von Hanak entworfene neue Modell (neben einem Porträtkopf Mahlers ein junger Genius in Rückansicht, „*der nach den Höhen strebt*“, wurde im Oktober 1932 bei einer Komitee-Sitzung von Stadtrat Tandler, wohl wegen der „Rückansicht“ des Genius, als Affront gegen Wien verstanden und entschieden abgelehnt, ebenso, mit der Begründung „*das hauen mir die National-Sozialisten sofort zusammen*“ ein weiterer Entwurf Hanaks. Am 8. Jänner 1933 verfasste dieser ein Rücktrittschreiben an Guido Adler und Julius Tandler, das aber nicht zur Kenntnis genommen wurde. Tandler,

der immer bestrebt war, das Denkmalprojekt durchzusetzen und alle Meinungen und Standpunkte im Komitee in Form von Kompromissen auf einen Nenner zu bringen, war schließlich selbst gezwungen, die Aussichtslosigkeit der Unternehmung, bedingt durch die politische Situation, zur Kenntnis zu nehmen. Am 20. März 1933 notierte Hanak: »Das Gustav Mahler Denkmal ist tot, wirklich tot«. Erst 1935, ein Jahr nach dem Tod Hanaks, kam es zur Neuplanung eines Mahler-Denkmal in Wien als gemeinschaftliches Projekt des Architektenbüros Behrens – Popp und des Bildhauers und Hanak-Schülers Fritz Wotruba. Als Standort dachte man an die Straßengabelung Grinzingergasse – Sandgasse. Auch dieses Projekt erlitt das gleiche Schicksal – es wurde nicht realisiert.¹⁸

Die unter den Guido Adler-Papern erhaltenen Dokumente (Auszüge)¹⁹

[Die Eintragung in Reillys *Inventory* (S. 122) lautet:

(Box 26) GUSTAV MAHLER DENKMAL KOMITEE

Xerox copies of 25 typoscript leaves of documents (minutes of meetings, reports, etc., 1927-38, kindly furnished by Dr. Carl A. Rosenthal, the former secretary of the organization.]²⁰

17 Anton Hanak, 401. – Zu der von der von antisemitischer und deutschnationalen Presse inszenierten Kampagne gegen ein Denkmal für den „Juden Mahler“ in Wien s. Anton Hanak, 401f.

18 Anton Hanak, 406.

19 Es handelt sich meistens um Abschriften bzw. Kopien. Die in den Dokumenten vorkommenden Tippfehler wurden stillschweigend richtiggestellt. Auf biographische Angaben zu den in ihnen genannten Personen – viele von ihnen Adler-Schüler – wurde, soweit sie nicht schon genannt wurden, aus Platzgründen verzichtet. Viele von ihnen sind in den einschlägigen Lexika und im Internet zu finden. Ebenso wurden einige – mit „...“ angedeutete – Kürzungen für den Inhalt unwesentlicher Stellen bzw. unleserlicher Worte vorgenommen. Die Dokumente sind nicht weiter gekennzeichnet und wurden in der Reihenfolge wiedergegeben, wie sie von Reilly abgelegt wurden.

20 Zum 1938 in die USA emigrierten Adler-Schüler Carl August Rosenthal s. *Oesterreichisches Musiklexikon*, hrsg. von Rudolf Flotzinger, Bd. 4 (Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2005).

Gustav Mahler Denkmal

Nach mannigfachen Zwischenphasen, die bei der Errichtung eines Denkmals unvermeidlich sind, hat das Exekutivkomitée im Einverständnis mit den neu berufenen Herren ein Modell des Prof. Hanak angenommen, das den Tondichter Gustav Mahler in würdiger und fesselnder Weise darstellt.

Es ist gegründete Aussicht, dass das Denkmal auf dem von der Stadt Wien zur Verfügung gestellten Platz in der Gartenanlage des Hochstrahlbrunnens bereits im Herbst dieses Jahres enthüllt werden kann.²¹

* * *

Liste des grossen Komitees [*Auswahl*]

Hofrat Prof. Dr. Guido Adler, Wien XIX. Lannerstr. 9
 Direktor Ernst Adler, Wien XIX. Peter Jodanstrasse 51
 Hofrat Julius Bittner, Wien IX. Dietrichsteingasse 10
 Arthur Bodanzky, New York City, Broadway 8 [?], 59th Street
 Dr. Hugo Botstiber, Wien III. Konzerthaus
 Prof. Dr. Rudolf Ficker, Wien III. Ungargasse 12/3
 Prof. Wilhelm Furtwängler, Wien I. Musikvereinsgebäude
 Ossip Gabrilowitsch, Detroit, Michigan, Symphony orchestra [!]
 Prof. Dr. Max Graf, Wien IX. Eisenberggasse [recte Eisengasse] 30
 Dr. Wilhelm Kienzl, Wien II. [Schrei]gasse 6
 Dr. Ernst Kraus, Wien I. Musikvereinsgebäude
 Prof. Viktor Keldorfer, Wr. Schubertbund, Konzerthaus
 Hofrat Dr. Josef Marx, Hochschule für Musik
 Willem Mengelberg, Amsterdam, Concertgebouw
 Prof. Dr. Richard Specht ; Wien XIX. Kreindlgasse 8 [gest. 19. März 1932]
 Bürgermeister Karl Seitz, Rathaus
 Direktor Hofrat Franz Schmidt, Wien III. Neulinggasse
 Prof. Arnold Schönberg, Berlin
 Dr. Paul Stefan, Wien VIII. Hamerlingplatz 7
 Prof. Bruno Walter. Berlin
 Felix Weingartner, Basel
 Reg. Rat Alexander Wunderer, Wien I. Friedrichstr. 6
 Direktor Alexander Zemlinsky, Prag

21 Undatiert.

* * *

COMITÉ BELGE / Formé pour contribuer à l'érection d'un / MEMORIAL GUSTAVE MAHLER / Sous la Présidence d'honneur / de / Monsieur le MINISTRE DES SCIENCES ET DES ARTS / et la présidence de Messieurs / EUGENE YSAYE, Maître de Chapelle du Roi JOSEPH JONGEN, Directeur du Conservatoire Royal de Bruxelles.

[Die Liste umfasst 141 Namen, darunter befinden sich z. B. der Musikwissenschaftler Ernest Closson, der Dirigent und Violinist Désiré Defauw, der Pianist Emile Bosquet, Marcelle Wieniawski (die Tochter des Komponisten und Pianisten Jozef Wieniawski), der Vorsitzende der Société L'Art contemporain in Anvers Enrique Mistler, der Komponist und Dirigent Sylvain Dupuis, die Komponistin Henriette Van den Boorn, der Industrielle und Mäzene Paul de Launoit.]

* * *

Sache Behrens – Popp

Protokoll der Exekutivkommissionsitzung von 8.11.1927.

(Der Antrag Roller), die Lösung der Denkmal-Entwurfs Professor Peter Behrens anzuvertrauen und ihn einzuladen, dass er einen Entwurf und einen Kostenüberschlag einsende, (wird einstimmig angenommen). Für die Durchführung der bildhauerischen Arbeit hat Professor Behrens jenen Künstler zu wählen, der seinen Intentionen am besten entspricht. Es wird einstimmig beschlossen, in dem Brief an Professor Behrens den Satz aufzunehmen: Erwünscht wäre es uns, wenn die Wahl auf einen Oesterreicher fiele, doch müsste allein ihre künstlerische Ueberzeugung den Ausschlag geben.

Eingabe an den Magistrat der Stadt Wien, 25.1.1928.

Der Unterzeichnete erlaubt sich als Obmann des Gustav Mahler-Denkmal-Komitees das höflichste Ersuchen zu stellen, die Aufstellung des Denkmals auf dem Platze gegenüber dem Rafael Donner Denkmal zu genehmigen. Mit der Ausführung sind die Herren Professoren Dr. P. Behrens und A. Hanak betraut.

Eingabe an den Magistrat der Stadt Wien vom 19.12.1928.

Auf Antrag der Herren Professoren Behrens, Hanak, Moll und Roller hat das Komitee einstimmig beschlossen, an Stelle des in der Eingabe vom 25. Januar 1928 in Aussicht genommenen Platzes gegenüber dem Raphael Donner Denkmal die Anlage beim Hochstrahlbrunnen als Standort des Denkmals zu wählen, in der Mitte der Mauer, die den Garten vom Schwarzenberggrund trennt; und zwar vorzüglich aus künstlerischen Gründen. Das Denkmal soll

nicht über die Höhe der Mauer hinausgehen, involviert also keine Störung des Louftraums [!] im Schwarzenbergischen Privatbesitz.

Brief des Fürsten Schwarzenberg an Altbundespräsident Hainisch, 12.1.1929.

Ich beehre mich Ihnen mitzuteilen, dass ich gegen die Errichtung eines Denkmals in der Mitte der Wand, welche die Gartenanlage um den Hochstrahlbrunnen vom Palais trennt, unter der Voraussetzung keine Einwendung erhebe, dass das in Rede stehende Monument die Höhe der Mauer nicht überragt.

Vollmacht:

Hiemit bevollmächtigen wir die Architekten Professor Dr. Peter Behrens und Professor Alexander Popp für das Mahler-Denkmal-Komitee auf Grund der vorliegenden Pläne und auf Grund der vorgelegten Voranschläge alle geschäftlichen Abschlüsse für die Ausführung des Denkmals durchzuführen, die zur Erstellung des Denkmals notwendig sind und alle Angaben den Behörden gegenüber zu veranlassen. Die Summe, innerhalb welcher sich die Abschlüsse bewegen dürfen, beträgt S 40.000,- (vierzigtausend Schilling). Die Zahlungsanweisung selbst erfolgt durch den mit der Verwaltung des Vermögens des Komitees betrauten Herrn. Nach Abschluss der Arbeiten oder über Wunsch des Vorstandes kann jederzeit in die Kostenaufstellung Einsicht genommen werden.

Wien am 10. Oktober 1930.

Prof. Dr. Guido Adler, m. p.

als Obmann des Gustav Mahler-Denkmal-Komitees.

Protokoll der Exekutivkomiteesitzung vom 15.12.1930.

Architekt Popp berichtet über die Schwierigkeiten, die sich mit dem Fürsten Schwarzenberg ergaben haben. Bekanntlich hat der Fürst die Erlaubnis zur Errichtung des Denkmals widerrufen, weil das Denkmal die Aussicht aus seinem Palais hindert.

Protokoll der Exekutivkomiteesitzung vom 13.1.1931.

Hofrat Adler fragt den Architekten Popp, ob es nicht doch möglich wäre, das Denkmal über die Schwarzenberg-Rampe nicht hinausragen zu machen. Architekt Popp erklärt, der Entwurf sei vom Bundesdenkmalamt genehmigt; genehmigt sei auch, dass der Kopf 70 cm über die Mauer hinausragen dürfe, wogegen sich bekanntlich der Protest des Fürsten Schwarzenberg richtet.

Brief Prof. Adler an Altbundespräsident Hainisch, 9.6.1931.

Erfreulich ist die Absicht der bildenden Künstler, den Wünschen des Fürsten entgegenzukommen, dass das Denkmal nicht über die Rampe hinausragen wird. Seine etwaige Forderung, dass es ganz an die Mauer ange stellt wird, scheint dagegen unausführbar, weil, wie die Künstler sagen, sonst das Denkmal nur den Charakter eines Reliefs hätte und die ganze Anlass des Denkmals nach dem Entwurf beschlossen und die betreffenden Steine schon ausgehauen sind.

Protokoll der Komiteesitzung am 26.6.1931.

In der Platzfrage haben sich die Künstler dahin geeinigt, auf die Lösung Schwarzenbergplatz endgültig zu verzichten. Es blieb nur die Entscheidung: Prozess oder ein anderer Platz – und man hat einen anderen Platz gefunden (Stadtspark).

Protokoll der Besprechung vom 6.12.1935 (Lokalausweis)

(Popp referiert über die Aufstellung)

Herr Prof. Popp erklärt, dass die Hineinrückung eine vollständige Aenderung des Projektes bedingt, da das Denkmal auf den bestehenden Baum hintergrund komponiert wurde.

Bescheid der Direktion der Städt. Sammlungen 293/36 vom 7.5.36.

Der Kunstbeirat der Stadt Wien hat sich über Aufforderung des Herrn Bürgermeisters mit Ihrem Projekt eines Gustav Mahler Denkmals auf dem Platze zwischen Grinzingergasse und Sandgasse beschäftigt. Da er in Fragen der Verkehrstechnik nicht zuständig ist, musste er zuerst zur Kenntnis nehmen, dass ein Gustav Mahler-Denkmal auf dem gewählten Platze aus verkehrstechnischen Gründen nicht möglich ist und das aus dieser Aufstellung der Gemeinde ausserordentlich hohe Kosten erwachsen würden. Es müsste daher das Denkmal örtlich verschoben werden, was aber nach der Aussage des Herrn Architekten Popp bei der Lokalausweisverhandlung vom 6. Dezember 1936 eine vollständige Abänderung des Projektes bedingen würde.

* * *

GUSTAV MAHLER DENKMAL KOMITEE

Protokoll

der Besprechung des Kunstbeirates im Atelier der Prof. Behrens & Popp
am 3. April 1935, 17 Uhr.

Anwesend: Grimschitz, Moll, Popp, Zsolnay.

Schriftführer: Rosenthal.

Beginn der Sitzung: 17 Uhr 10.

Ueber Anregung Prof. Popp's ist der Kunstbeirat gebeten, zu einer Detailfrage des Denkmalentwurfes Stellung zu nehmen:

Soll für den plastischen Schmuck des Denkmals eine Figur oder eine Gruppe (zwei Figuren) dem Denkmalkomitee zur Annahme empfohlen werden?

Prof. Dr. Eigenberger, der der Besprechung nicht beiwohnen kann, hat sich nach Besichtigung des Modelles mit beiden Lösungen einverstanden erklärt.

Prof. Moll tritt für die Gruppenlösung ein und motiviert dies mit Hinweis auf den in der schriftlichen Erläuterung des Denkmalentwurfes präzisierten Denkmalgedanken und mit dem Hinweise auf die Grösse des Platzes, welcher eine kräftigere Masse der Skulptur bedingt.

Frau Anna Mahler-Zsolnay²² und Dr. Br. Grimschitz schliessen sich der Ansicht Molls an, somit empfiehlt der Kunstbeirat einstimmig dem Denkmalkomitee den Vorschlag Molls.

Schluss der Sitzung: 17 Uhr 30.

Der Schriftführer:

Dr. Karl Aug. Rosenthal

* * *

Gustav Mahler Denkmal Komitée.

Protokoll

der Sitzung des Exekutivkomitées

am 11. November 1936, ¼ 7 Uhr

im Sitzungszimmer der Staatsakademie für

Musik und darstellende Kunst, Wien III.

Anwesend: Adler, Dlabacz, Haerdtl, Hollnsteiner, Junkar, Kobald, Mahler, Spitzer, Stefan.

Nicht erschienen: Eigenberger, Grimschitz, Walter.

Schriftführer: Rosenthal

Adler eröffnet die Sitzung um 16 Uhr 20; er begrüsst die Anwesenden und ersucht Haerdtl um ein Referat über die Sache Wotruba.

Haerdtl verliest die Klage. Zunächst stellt er fest, dass nach seiner Ansicht Wotruba nur ein Recht gegen des Komitée, resp. gegen den Sammelfond, der als eine juristische Person aufzufassen ist, geltend machen kann; das He-

22 Der erste Mann von Anna Mahler (siehe Anm. 9) war der Komponist Ernst Krenek, ihr zweiter Mann der Verleger Paul Zsolnay (1895–1961). Aus dieser Ehe wurde die Tochter Alma Zsolnay (1930–2010) geboren.

rausgreifen einzelner Personen ist unzulässig, zumal, solange ein Zweckvermögen vorhanden ist, dieses haftet; eine Klage gegen Einzelpersonen hätte erst dann einen Sinn, wenn dieses nicht mehr vorhanden wäre. Zur Klage selbst stellt er fest, dass er einstweilen noch nicht alle Informationen in Händen habe – erst wenn diese Zeugenaussagen vollzählich vorliegen, könne er sich ein Urteil bilden; durch die Korrespondenz, die er studiert habe, sowie durch die vorliegenden Sitzungsprotokolle scheine ihm aber als erwiesen, dass kein unbedingter Auftrag erteilt worden sei, da zu einer Auftragserteilung Vorbehalte gemacht wurden (Platz der Ausführung); er verweist auf die Hindernisse, die dem Denkmal wegen der verschiedenen Aufstellungsorte begegneten, und die Schwierigkeiten, die durch das Modell Wotrubas dem Komitée erwachsen und ersucht um Stellungnahme!

Hollnsteiner ersucht, auch den Fall Popp wegen der erfolgten Terminsetzung (Beantwortung bis Ende November) in Behandlung zu ziehen. Er stellt zunächst fest, dass an Behrens – und Popp als dessen Adlatus – nur ein Auftrag erteilt wurde; dieser Auftrag war eng umgrenzt, berechnet auf den Aufstellungsplatz Schwarzenbergplatz, bei Einhaltung der Bedingungen des Fürsten Schwarzenberg. Dieser Auftrag ist mit dem Fall des Platzes erloschen. Es ist nun die Frage, wie weit man ihn für tatsächlich durchgeführte Arbeiten schadlos zu halten hat; nach Popps Rechnung habe dieser acht Entwürfe gemacht, freilich mit Ausnahme des erstgenannten keinen einzigen über Auftrag des Komitées. Es sei wohl auch (am 11.12.34) ein Auftrag am Moll ergangen, aber nur zu unverbindlichen Verhandlungen. Auf Grund dieser unverbindlichen Verhandlungen²³ entstand dann der andere Entwurf Popp-Wotruba; für das Komitee von Interesse ist hier wieder nur der erste Plan „Sandgasse“, der in zwei Sitzungen angenommen wurde. Laut Protokoll vom 4.4.1935 war aber dieser Auftrag ebensowenig endgiltig, weder an Popp noch an Wotruba.

Wotrubas unverbindlicher Entwurf wurde vom Komitée an die Gemeinde Wien weitergeleitet, mit der Anfrage, ob eine Genehmigung zur Aufstellung erteilt werden würde. Der Bürgermeister lehnte diesen Entwurf sofort strikte ab. Somit fiel dieser einzige beauftragte Entwurf Wotrubas. Von diesem Zeitpunkt an gibt es keinerlei offizielle Verhandlungen mehr mit Wotruba. Aus eigenem bekleidet [!] er die Figuren und es gelingt ihm, sie auf dem Wege über das Komitéemitglied, den früheren Obersenatsrat, dzt. Bundesminister Neumayer, dem Bürgermeister vorzulegen – das Komitée hat diesen Entwurf überhaupt nicht genehmigt. Der Bürgermeister überweist die-

23 Zweimal gestrichen: Vereinbarungen, ersetzt durch „Verhandlungen“.

sen Entwurf dem Kunstbeirat. Vizebürgermeister Lahr, der Vorsitzende des Kunstbeirates, lehnt diesen Entwurf ab. Nun nimmt Wotruba mit VBM Lahr Fühlung – ohne Wissen des Komitées; Wotruba arbeitet ein neues Modell aus – ohne Wissen des Komitées – und leitet es über VBM Lahr an den Kunstbeirat. Der Kunstbeirat erklärt durch seine Dienststelle, die Direktion der Städt. Sammlungen, aus Verkehrsrücksichten die Aufstellung an der Teilung Sandgasse-Grinzingerstrasse für unmöglich, auch in Anbetracht der hohen Kosten für die Gemeinde, und verweist auf Bedenken gegen die Wotrubasche Skulptur. Auf eine Urgenz wurde nun mitgeteilt, dass das eingereichte Modell unmöglich sei und daher kein neuer Bescheid zu erwarten, solange nicht ein neuer Vorschlag vorgelegt werde. Ein neuer Entwurf ist aber Sache des Komitées und nicht Popp oder Wotrubas.

Auf Grund dieser Tatsachen fand am 1.7.36 bei Fr. Mahler-Werfel eine Besprechung statt, welche das Abgehen vom alten Plan beschloss; es war nun die Frage, was zu unternehmen sei. Zunächst ist zu bedenken, dass es nicht Aufgabe des Komitées ist, einen Platz zur Aufstellung eines Entwurfes Popp-Wotruba zu finden,²⁴ sondern die, ein Gustav Mahler Denkmal zu erstellen, unabhängig von etwa vorliegenden Entwürfen. Man entschloss sich daher, zunächst nach einem neuen Platz zu suchen, sich dann um eine prinzipielle Bewilligung zur Aufstellung zu bemühen, und dann erst neue Entwürfe der zuständigen Behörde vorzulegen, um in absehbarer Zeit das Denkmal aufstellen zu können. Er (Hollnsteiner) schlug daher im Einvernehmen mit Moll den Burggarten vor; da aber dieser besonders exponierte Platz eine erhöhte Kritik mit sich bringen würde, es auch der Regierung nicht gleichgiltig sein kann, was man aufstellt, schlug er vor, nicht nur ein Gustav Mahler Denkmal zu errichten, sondern dadurch auch die österreichische Künstlerschaft zu fördern, und zwar durch Ausschreibung eines Wettbewerbes. Ermächtigt, diesbezüglich Fühlung zu nehmen, legte er dem Bundeskanzler die Frage vor, ob er geneigt sei, dem Gustav Mahler Denkmal Komitée einen Platz im Burggarten zur Errichtung eines Denkmals zur Verfügung zu stellen, wenn damit eine Konkurrenz zur Förderung der österreichischen Künstlerschaft verbunden werden könne. Der Bundeskanzler erteilte seine Zustimmung zu einem solchen Vorschlag. Wotruba machte anscheinend auch dem Bundeskanzler Vorwürfe wegen dieser Konkurrenz; es sei aber ausdrücklich festgestellt, dass der Bundeskanzler diese Konkurrenz nicht verlangte, sondern man ihm sie selbst vorschlug. Wotruba hat von allem durch Moll Kenntnis erhalten; so entstand auch der Brief der Frau Mahler-Werfel vom 22. Juli

24 Gestrichen: ersuchen.

1938, der Wotruba ausdrücklich aufmerksam machte, dass man mit seiner Teilnahme beim Wettbewerb rechne. Diese Tatsachen²⁵ führten nun zur Klage Wotrubas.

Zur Klage selbst sei – abgesehen von der unrichtigen Adresse – sachlich folgendes zu bemerken:

1. Moll konnte keinen Auftrag stellen.
2. Die Angabe, er habe 2 Jahre nur an den Denkmalentwürfen gearbeitet, ist unwahr (Zeugenbeweis, Ausstellung, Notiz Echo)
3. Wotruba hatte keinen endgiltigen Auftrag, er könne darum nicht von einem Honorar sprechen, das in der angegebenen Höhe von 20 000 Schilling überhaupt nicht hätte zugesagt werden können.
4. Die Behauptung, mit der Gemeinde sei man zu keiner Einigung gekommen, ist unrichtig – die Gemeinde hat bekanntlich abgelehnt.
5. Nebensächlich scheine die Unterredung Fr. Wotruba, Prof. Adler.
6. Ein Vertragsbruch bedürfe eines vorher bestandenen Vertrages.

[...]

Schluss der Sitzung 19 Uhr 30.

* * *

Bericht über die Tätigkeit des Gustav Mahler Denkmal Komiteés.

Das Gustav Mahler Denkmal Komitee wurde über Anregung von Freunden des Verstorbenen in einer Sitzung unter dem Vorsitz des damaligen Bundespräsidenten Dr. Michael Hainisch am 29. November 1926 gegründet.

Absicht des Komiteés war die Errichtung eines Denkmals für den verstorbenen Komponisten und langjährigen Operndirektor Gustav Mahler.

Die Mittel zur Errichtung sollten durch Spenden aufgebracht werden. Ueber die auf Grund eines Aufrufes (Beilage 1) einlangenden Spenden unterrichteten 2 Spendenlisten (Beilage 2 und 3) sowie die Uebersicht über die Einnahmen und Ausgaben (Beilage 4), weiters das in Verwahrung des Kassiers befindliche, alljährlich einer Prüfung unterzogene Kassebuch.

Nach Eingang der erforderlichen Geldmittel wurde mit den Vorarbeiten zur Errichtung des Denkmals unverzüglich begonnen, allein unvorsehbare Schwierigkeiten bei der Platzwahl, dadurch bedingte wiederholte Aenderungen der Pläne, das Ableben wertvoller künstlerischer Mitarbeiter verzögerten die Errichtung des Denkmals.

Das Denkmalkomitee, dessen Zusammensetzung sich mehrfach veränderte, wurde von einem engeren Exekutivkomitee geleitet, dem zuletzt die Herren Prof. Dr. Guido Adler (Vorsitzender), Prof. Dr. Johannes Hollnsteiner (Vorsitzendervertreter), Prof. Dr. Paul Stefan (Schriftführer und Archivar), Direktor Fritz Spitzer (Kassier), Sektionschef Dr. Friedr. Dlabacz, Gesandter Emil Junkar, Präsident Prof. Dr. Karl Kobald, Prof. Bruno Walter, sowie Frau Alma Mahler angehörten. Die Tätigkeit des Komitees war ehrenamtlich.

Anwalt des Komitees war Dr. Heinrich von Haerdtl. Als Beauftragte in künstlerischen Fragen waren u. a. tätig: Prof. Dr. Peter Behrens, Prof. Dr. Eigenberger, Dozent Dr. Bruno Grimschits, Prof. Carl Moll, Prof. Alexander Popp, welcher letzterer, als langjähriger Mitarbeiter des Komitees, sich zu etwaiger weiterer Auskunftserstellung gerne bereit erklärt hat. Als Sekretär des Denkmalkomitees wurde Dr. Karl A. Rosenthal beschäftigt.

Statuten wurden keine ausgefertigt.

Der Vorsitzende des

Gustav Mahler Denkmalkomitees

Wien, 8. April 1938.

XIX/I, Lannersr. 9

Woyzeck and Wozzeck – Büchner and Berg

Valentina Sandu-Dediu, Bukarešta/București

»» **A**nyway, must we always progress? Could we not content ourselves with placing beautiful music in the service of good dramatic works or, even more so, with composing music so beautiful that it would become—despite all the odds—good theatre?« asked Alban Berg¹. What did he mean by beautiful music? Would the opera-going public of the twentieth and twenty-first centuries accept the adjective »beautiful« as a description of the opera *Wozzeck*, which Berg completed in 1925? Or would the more tolerant-minded among them prefer to describe it as »interesting« or »fascinating«, as convenient ways of avoiding potentially embarrassing sincerity and concealing the fact that Berg's music is anything but »beautiful«? Even if I personally count *Wozzeck* as one of my favourite operas, one I would recommend for inclusion in any time capsule, I am unable to ignore (from the supposed heights of musicological academe) the fact that a century after the musical tsunami unleashed by Arnold Schönberg, Alban Berg's professor of composition, atonalism has not come to be a mass phenomenon. Opera lovers—lovers of Mozart, Rossini, Verdi, Wagner even—might accept Berg's opera, they might appreciate it, but do they think it »beautiful«, given it lacks the stable musical consonance lent by a classical or romantic tonal system? The answer is, in principle, yes, because the tonal system is just one of the components that blend together to form the dramatic whole, and the attention of the listener/viewer will be captured by the convincingness of all the musical and stage components, by the power of the plot and the psychological depth of the characters.

1 Alban Berg, *Écrits* (Paris: Christian Bourgois, 1985), 108.

From Text to Music

Finding himself in a Vienna then at the height of the Expressionist period, the composer was obviously part of the spirit of the times in his affinity for the theatre of Georg Büchner. The German Romantic writer, who died before reaching the age of twenty-four, was rediscovered with great enthusiasm by Expressionist circles when the play *Woyzeck* (unfinished, dating from 1837) premiered in Munich in 1913. Naturalist and Expressionist writers and artists found many of their favourite themes in the play, a series of fragments in which the development of a coherent plot is not the main aim, but rather the psychological meanders of the characters and the emphasis on the gloomy, obscure, irrational, pathological side of human nature. Moreover, when he attended the Vienna premiere of Büchner's *dramatic scenes* (1914), Alban Berg probably felt stimulated by the text's suitability as a potential opera libretto: in the scenes that are preserved (fifteen of twenty-six) the composer only rarely alters the structure of the lines. He was also undoubtedly challenged by one of the play's fundamental ideas—*man is an abyss*—which is implacably intertwined with the protagonist's psychical development, his hallucinatory oscillation between delirious vision and wretched reality, until the inevitable tragic denouement.

Büchner died in 1837, leaving behind a manuscript entitled *Woyzeck*, in the open form of dramatic scenes without any definite ending. A few decades later, an editor attempted to shed light on that forgotten and by then almost illegible manuscript, treating it with various chemicals before finally publishing it. It was thus that Karl Emil Franzos came to publish an edited version of Büchner's fragments in 1879, arranging them in the order he saw fit; he accidentally altered the name of the play and its protagonist to *Wozzeck*. It was this edition that Berg was to work with a few decades later, when he decided to turn the play into an opera libretto.

The writer left behind a number of versions of the finale to his dramatic scenes: *Woyzeck* is caught and tried for his crime (which matches the historical truth of the real events on which Büchner based the story); *Woyzeck* drowns while trying to find the knife he used to kill Maria. The second of these situations further branches into two possible scenarios: either suicide or a trance-like advance into the waters of the lake into which he cast the murder weapon. The ambiguity also persists in Berg's opera, in the interpretation of the penultimate scene, that of the protagonist's death by drowning. But the composer adds a twofold final message. The purely musical commentary of the final orchestral interlude (*Invention in D*) focuses the viewer/listener's attention solely on the music. Berg designs a veritable musical film sequence of

all the key events in the opera, challenging the imagination to respond only to the ear. Ardently, movingly, all the key motifs are repeated, within a sequence that can no longer take account of the teachings of Schönberg. Berg here explicitly returns to tonality, in D Minor or D Major, to the symphonic tradition that ended, in a way, with Gustav Mahler. And after this symphonic poem it seems that there is nothing else to say. Nonetheless, the curtain comes back up, and the child of Wozzeck and Maria is playing on a hobbyhorse, unknowing, innocent, even when the friends come to tell him that his mother has been found dead on the shore of the lake. He continues to jump around on the hobbyhorse, making a *Hopp-hopp* extended by the virtually infinite movement of the discreet, monotonous, sonorous orchestra. Berg is an unsurpassed master of finales that gradually, almost imperceptibly fade into silence, in fact suggesting the repetition ad infinitum (or perhaps within an imaginary circle) of the musical action (such is also the case of his wonderful *Lyric Suite* for string quartet).

Up until this finale, however, the composer was obviously concerned with lending his own coherence to Büchner's fragments. He configures three acts (according to the classic principle of a form with an exposition, plot and catastrophe), each with five scenes, thereby reducing the original number of scenes from twenty-six to fifteen and opting for eleven singing parts, as opposed to the twenty-three speaking rôles. Other differences between the play and the opera libretto reveal Berg's economy of means: the composer discards, for example, the scenes involving animals (probably aware of the difficulties of staging them), as well as some moments that he did not feel were essential to the unfolding of the dramatic conflict. But he does neglect their potential to suggest tension and incorporates them into the music indirectly. The rearrangement of interior structures is kept to a bare minimum, and Berg is thus one of the few composers to have both literary talent and enormous respect for the source he is adapting.

The dialogue is for the most part Büchner's original text. The first scene of the opera is almost identical to the play (with the exception of the Captain's penultimate line, which Berg omits), likewise scenes two, three, seven and eight, corresponding to scenes two, three, four and five of Act One of the play, and scenes six, nine, ten and twelve, corresponding to scenes one, two, three and four of Act Two. In the opera, scene five of Act Two comprises scenes fourteen and seventeen of the play. Finally, the composer adapts scenes nineteen (with the exception of the Madman's passages), twenty-two, twenty-three (with Käthe becoming Margret in the libretto) and twenty-four (with the Doctor and the Captain replacing First Man and Second Man) of

the play as scenes one, two, three, and four of Act Three. The finale is entirely the composer's.

Such objective data aside, the dramatic/musical interpretation of Büchner's lines shows Berg's faithfulness to the psychological outlining of each character and, moreover, his sympathy towards the protagonist: »*There is a little of myself in the character, to the extent that I spent the war years dependent upon people I hated, to whom I was chained, sick, captive, resigned, humiliated in fact.*«² Wozzeck's relationship with Marie and the conflict between the main characters are filled with tension both real and imaginary towards the tragic denouement, which reflects a given social reality, but also the "abyss" (the reason for the quotation marks will become clear below) of a character haunted by passions and hallucinations. The baritone Franz Wozzeck always sings atonally, whereas his opposite number, the tenor Andres (his fellow soldier) strives to bring him back down to earth, to rid him of his Expressionist visions by intoning (quasi-tonally) popular hunting ballads. Maria falls within the same pragmatic zone: frightened by her lover's deviations, she tries to awaken the paternal instinct in him or else takes refuge in a familiar everyday world of lullabies, military marches (quasi-tonal once again), and fascination for the Drum Major. Her musical discourse attains its expressive peak in her last solo, in Scene One of Act Three, when, overcome with remorse at having betrayed Franz, she reads the story of Mary Magdalene from the Bible, to a melody that situates her, emotionally, close to the register of (Verdi's) *Desdemona*. The other characters each throw bridges between worlds: grotesque and egotistical, the Captain, the Doctor and the Drum Major intervene in the dramatic action, they catalyse it, they comment on it; the two Drunken Apprentices, Margret and the Child represent small snatches of reality; the Madman is prophetic (the same as all theatrical madmen), and his brief appearance unleashes the psychological mechanism of murder (in the middle of the tavern scene of Act Two).

What are the purely musical means whereby Berg retells Büchner's play and, ultimately, albeit with great fidelity, projects it into a different dimension? I would place them in four categories: the structure drawn from the world of instrumental forms and transplanted to the opera, an absolute novelty in the history of music; the musical themes, which act as Wagnerian leitmotifs; the musical language, which flexibly and imperceptibly crosses the boundary between tonal and atonal; and the types of vocal and orchestral song.

2 Mosco Carner, *Alban Berg* (Paris: Ed. Jean-Claude Lattès, 1979), 43.

Constructivist Expressionism or Expressionist Constructivism?

*Whatever knowledge might exist about the multiplicity of musical forms contained in this opera, about the rigour and logic with which they were composed, about the combinatory skill employed down to the smallest detail—from the rise of the curtain to the moment when it finally falls—nobody in the audience can distinguish anything of these fugues and inventions, suites and sonatas, variations and passacaglias, as the attention is captured by the idea of the opera alone, which transcends Wozzeck's individual fate. I think it has been a success for me!*³

Indeed, his success was total: aware of the difficulty of pouring expressionist content into a mould that would highlight it, Berg had a brilliantly simple idea. If Bach wrote arias for orchestra and Beethoven inserted recitatives and ariosos into music for string quartets or piano sonatas, if the vocal has always—explicitly or implicitly—marked instrumental music, then why would the opposite not also be possible? Schubert incorporated genuine passages of lied into his symphonies, chamber music and piano sonatas, and the whole of Mozart's music exudes the spirit of the opera, of brisk dramaturgy, of dynamic changes of mood and character. A profound and inspired musician, Alban Berg made innovations to operatic theatre by drawing on his background as an instrumental composer, out of a need to discover the logic of a monumental architecture that could no longer be based on the laws of tonality. Atonalism would in this way be shaped within moulds initially determined by tonal harmonic relations and sequences, such as the suite, the fugue, the sonata, the lied, the scherzo, the rondo. There is no need to dwell here on the paradox that was to scandalise the purists of the new music: how can we turn back when we want the radically new at any price and above all by rejecting the old? It is well known that Berg did not have an easy time of it in this respect, and his teacher Schönberg admonished him for it whenever the occasion arose. The correspondence between the two reveals how Berg's former teacher constantly discouraged his disciple while he was composing the opera, which he was not to praise in writing until 1949⁴. Now, almost one hundred years later, we are able to look more objectively at Berg's choice, stripped of its ideological passions. Ultimately, as Berg says in the quotation above, what matters to the audience in the opera house is less the work's combinatory art and the meticulous craft of its inner structures (old or new) and more the persuasive power of the music and action on the stage.

3 Berg, *Écrits*, 110.

4 Carner, *Alban Berg*, 85.

But we musicians also find fascination in dismantling the building blocks, in following the reverse path from finished opera to germinal ideas. A long time ago, as a student, I analysed the score of *Wozzeck*, discovering step by step the complexity of Berg's thought⁵. I shall retrace here a number of these analytical paths, looking at the way in which the composer met the challenges arising from Büchner's play.

The opera's three acts reveal a certain amount of symmetry in their duration and structure: put simply, two suites frame a symphony. Each contains five components, connected by orchestral interludes, similar to the kind of modern opera Claude Debussy had proposed not long before in *Pelléas et Mélisande* (1902), adapted from Maurice Maeterlinck. In Berg's work, the orchestral interlude (the change of scene) is not a *respiro* moment during which the audience can cough and shift position in their seats, but rather it condenses, comments on, and thematically and expressively prefigures the dramatic action. But before we come to such details, we should make clear that strategy of construction that governs the opera *Wozzeck* as a whole is twofold, consisting of variation and development. In particular, the technique of variation governs the microstructure, not only in specific forms (passacaglias, doubles, themes with variations), but also as a means of tackling the modern invention, seemingly guided by Goethe's idea of the *original plant*. Another of Berg's favourite ways of achieving symmetry is to invent circular acoustic structures: setting off from a given point, the musical movement traces a circular acoustic event, be it harmonic (the same chord at the end of the acts), be it architectural, using palindromes (often encountered throughout Berg's work), be it imaginary or dramaturgic. As the composer himself says: »*the first measures of the opera might without difficulty be linked to the closing ones, thereby closing the circle.*« (Berg, *Écrits*: 121.)

The five character pieces that make up the First Act serve the function of presenting the characters and introducing the conflict, after which the five parts of a symphony—Act Two—develop it, and the inventions on various themes in Act Three emphasise the dramatic effect of the denouement. All the forms chosen by the composer show his concern with finding suitable means whereby to channel the acoustic material into a coherent course, on the one hand, and, on the other, his concern with matching (however subtly) the drama and character of a form. Obviously, the »character« of a form derives from long practice in musical history, one that has established certain customs (clichés?).

5 Valentina Sandu-Dediu, *Wozzeck, profeție și împlinire* (Bucharest: Editura Muzicală, 1991).

For example, the components of the First Act—*Suite*, *Rhapsody*, *Military March*, *Berceuse*, *Passacaglia*, *Quasi Rondo*—are made explicit through allusions to the baroque (the *Suite* is made up of a Prelude, Pavane, Cadence, Gigue, and Gavotte, while the *passacaglia* is a well-known theme with polyphonic variations, also deriving from a dance) and classical-romantic past. But if the »baroque« cannot be perceived as such during listening, and nor can we aurally distinguish the features of the rhapsody or quasi rondo, the military march and lullaby (*Berceuse*) become explicit thanks above all to their relationship with oral traditions.

These varying degrees of auditory conspicuousness aside, every last detail of the forms on which Berg draws is moulded to the dramatic text. For example, in the *Rhapsody* two contrasting levels alternate and overlap: one thematic group is assigned to Wozzeck and his rhythmic declamation describing hallucinatory visions, which varies (seemingly chaotically) in length; the other is fitted to Andres, who has his feet on the ground and intones hunting melodies in symmetrical structures of musical phrases (strophes). And the *Passacaglia* of the fourth scene is a formidable structure of twenty-one variations on a twelve-note theme, embodying the Doctor's obsession with going down in history, interwoven with that of the patient/victim Wozzeck. The theme itself traces a circle of the chromatic whole, its first note being sensible to the first, and Berg's »game« with circles does not stop here, but takes advantage of Büchner's text. When he describes his hallucinations, Wozzeck sees »*Linienkreise, Figuren, Wer das lesen könnte!*« The circles and figures can even be read graphically in Berg's score, combining with the line in question: the harp and celesta trace a circle in the first three beats of the measure (they set off from the seventh *E-D* and return to it), the two solo cellos do likewise (on beats three and four, the ninth *C-D*), as do the two solo violins (on the last beat of the measure). All these are miniature figures symmetrical to an axis, with one melodic line inverting the other. Then, when the celesta comes in, at the same moment, it traces a circle (within which is inscribed a square: *D-E-G#-B*). Wozzeck's vocal line and the outline of the solo cellos and violins are constructed according to the same principle, with the whole creating a music that unfolds over the course of a few seconds and is suggestive of a magical moment.

Similarly, circles often occur in Berg's structural thinking; he was in love with palindromes on both a large and a small scale. Recurring musical structures are woven throughout the score of the opera, and are sometimes difficult to detect, to the delight of those who have the patience to seek them.

Act Two moves from a baroque structure to one that is mainly classical-romantic. Berg conceives the five scenes as parts of a five-part symphony: *Allegro*, in the form of a sonata, fantasy and fugue, *Largo*, *Scherzo*, *Rondo marziale con Introduzione*. The modern redefinition of classic forms is obligatory, given that all of them, headed by the sonata, are structures dependent on the harmonic relations of a tonality; but the sonata becomes something else here, not just because of the atonal composition, but above all because of its being adapted to the operatic stage. For example, instead of the two (traditional) themes that generate the material, Berg invents three themes, each symbolising one member of the family: Marie, the Child, Wozzeck. Likewise, three themes—embodying the Captain, the Doctor and Wozzeck—make up the nucleus of the Fantasy and Fugue that bring polyphonic rigour to Act Two, although they sooner suggest the burlesque and then grotesque nature of the scene in question. The seriousness of the old fugue form is preserved in the compositional technique, but not in the message of the music, which makes fun of the Captain's self-pity (he is moved by the thought that people will say he was »a good man« after he dies) and gradually becomes tragic (when Wozzeck becomes aware, from the Captain's and the Doctor's mocking allusions, that Marie is unfaithful to him).

In Act Two the axis of symmetry is a *Largo*, a lied form with subtle thematic analogies (recollections and presentiments), which potentiates the growing tension between the two main characters, whose final lines are highly suggestive: Marie – »*Better a knife in the heart than your hand on mine*«, Wozzeck – »*Man is an abyss, and whoever tries to look therein grows dizzy*« (here is the explanation of the *abyss* I mentioned above). The tension seems to be defused at the beginning of the following scene, set in the tavern, a scene that seems suited to a dancing scherzo, in the landler and waltz style, interspersed with a number of sections (named *trios* in traditional classic fashion). In fact, beneath the surface of the folk dances, the drama increases in intensity, and this seems all the more obvious in the trio sections: be it in the dialogue of the two apprentices about sadness, liquor and money, be it in the seemingly innocent choir of workers and soldiers, be it in the melodrama of the apprentice who makes a speech about human vanity. The dance, accompanied by an instrumental ensemble on stage (additional to the orchestra in the pit) interrupts these pseudo-philosophical moments and casts Wozzeck's shadow over the festivity all the more ominously. The (knowledgeable) listener will be able to detect musical allusions in the waltz movement (Marie's erotic theme, the musical motif for the Drum Major), as well as the contrast between the folk sources of some melodies (the hunters' choir) and the ex-

pressionist accents of Wozzeck and the Madman. It is the episodic, eerie appearance of the Madman that connects Büchner's play and Berg's opera to the tradition of the Shakespearian fool, who knows everything »atemporally«, who »«grasps the germ of evil inherent in the world«⁶. But here the Madman speaks very little, marking the scene with the symbolic line »*Ich riech Blut*«, in a short musical speech introduced by an accordion, interrupted by tense pauses, with a musical motif that verges on the falsetto, emphasising the grotesqueness of the moment.

The final scene of Act Two fulfils the first part of the Madman's prophecy, when Wozzeck's blood flows after the confrontation with the Drum Major. But the bloodiest scene is yet to come.

The form of Act Three, with its unusual and moving denouement, is modern, after the preceding acts' review of baroque, classical and romantic modes. Berg's invention (on which each scene of the act rests) is one that organically incorporates the musical past (we think of Bach's Inventions for two and three voices, written with a didactic rather than artistic end) and at the same time creates new ways of generating musical discourse. Invention is the very object of a composer, and the musical piece that is named the invention becomes the space where he exercises his inventiveness, which is simultaneously free and rigorous, improvisational and structured. The technique of variation helps Berg to conceive six inventions in this act: on a theme (Scene One), on the note B (Scene Two), on a dance rhythm (Scene Three), on a six-note chord (Scene Four), on a tone (Final Interlude), and on an ostinato movement of triolets (Scene Five).

The spiritualised music of Marie's Bible reading brings to the fore the melody that generates the variations and then the double fugue, which reinforces the previous polyphonic meanders and introduces an atmosphere of meditation and repentance. (Bach is present here somewhere behind this first scene, perhaps in combination with Verdi's Desdemona.) But the action takes a radically different shape in the next invention, on the note B, on a night of a blood-red full moon, on the shore of an eerie lake, where Wozzeck murders Marie. The expressionist accents obvious in this scene are (whether paradoxically or not) combined with a musical structure of extreme rigour. The B note is a constant in the score, in every bar: sometimes we hear it as deep, menacing bass notes, sometimes as a shrill high note (something like the music to the shower scene in Hitchcock's *Psycho*), and sometimes it merges into the overall musical fabric. The B note migrates through every register and multiple com-

6 Vlad Zografi, „Bufoni și knuki,” in *Infinitul dinăuntru* (Bucharest: Humanitas, 2012).

binations of timbre (the flageolets of the solo violin, the unison of the harp and horn, the double bass, trombone and timpani solos, and so on), making a substantial contribution to the accumulation of tension, towards the climactic moment of Marie's murder. The murder is also presaged by a thematic complex reminiscent of the leitmotifs associated with Marie (eroticism, the Drum Major, the lullaby), with *Wozzeck* (the *idée fixe*), and with death and the moon. After Marie's death, the B gradually spreads to the whole of the orchestra, until it reaches a burning, harrowing unison, abruptly interrupted by the dance rhythm that introduces a new tavern scene.

The absolute simplicity of a note has an emotional effect that is hard to describe in words. Why B and not some other note? Undoubtedly, Berg was familiar with the sombre affects suggested by B Minor in the history of German music: Bach's *B Minor Mass*, Kaspar's demonic aria in Carl Maria von Weber's *Freischütz*, the musical description of Wagnerian characters connected with a curse, with death, with revenge—Alberich, Hagen, Klingsor. On the other hand, Berg was not the first composer to build a musical structure based on an obsession with a single note: Chopin had done it (in a prelude for piano) and so had Debussy (in *Nuages*), albeit with different expressive purposes. However,

*it is not the fact that a composer writes music on a single note that is important, but that by doing so he creates a perfectly coherent and meaningful system of musical images capable of productively affecting people's hearing and the hearts.*⁷

Referring to the third scene of the last act of *Wozzeck*, the invention on a rhythm, Berg himself explains its mainspring (in a polemic with one of his critics):

*If the formal principle that guides it consisted merely in the fact that a rhythmic figure is repeated, 'here and there', then certainly its structural value could not be declared. In actual fact, the scene is entirely built on this figure, which strikes the listener as a theme, it is subject to every combination, every imaginable form of counterpoint, fugato and stretto, augmentation and diminution. It articulates every harmonic, melodic and thematic event.*⁸

The dramatic contrast between the backdrop of the *Schnellpolka* and party songs, on the one hand, and the discovery of Marie's blood on *Wozzeck's* hands, on the other, reveals the hand of a master of musical theatre, the same as the polyphonic fine details demonstrate the composer's constructivist tal-

7 Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene* (Bucharest: Editura Muzicală, 1984), 70.

8 Berg, *Écrits*, 105.

ent. These facets of Berg as a composer guarantee that the audience will remain gripped until the very end.

For example, the six-note chord, from which invention no. 4 springs, constitutes a symbolic sum of the leitmotiv intervals that hitherto have embodied »the knife« (minor third), »blood« (minor second), and »death« (perfect fifth). The dramaturgic recollection of the main elements of the drama pervades the whole of the scene in which Wozzeck drowns as he tries to wash off the blood in the lake that mirrors the red moon. The chord is to metamorphose through changes in position, reversal, permutation, division, regrouping, flattening, orchestration, etc., in order to govern the eerie, hallucinatory musical discourse. Finally, the orchestral effect of the murmuring of the water in which he drowns sends a chill down the audience's spine, through refined suggestion rather than thick brush strokes.

Here too Berg requires only music in order to comment on the drama in his own personal style. The final orchestral interlude is transformed into a symphonic piece in its own right, sensitively, compassionately, and emotionally summing up the whole of the dramatic action. Expressionist music presupposes the avoidance at all costs of »out-dated« tonalities: this is what Schönberg postulated. The small tonal beaches throughout *Wozzeck*—the military march, the hunting songs, the lullaby—had seemed to fade into the predominant atonal sound. But the final »triumph«, the conclusion, is in the key of D, which becomes the theme for a new invention. All the musical motifs connected to Wozzeck and the other characters are incorporated in the organic weave of a passionate orchestral score, a kind of overture, which closes rather than opens the opera. The audience can see all the episodes of the drama in their minds' eye without the help of words, which are no longer needed; the music is sufficient unto itself, it is endowed with the power of speech (as also happens in Wagner's dramas). But of course it would not have the same meaningfulness if it were extracted from the context of the opera.

The orchestral interlude is the real conclusion of the opera; what follows, the fifth scene of the final act, is a symbolic extension added by the composer to Büchner's original dramatic text. Through the perpetual, virtually infinite musical motion, Berg hints at the rhythm of life, of what it is to be human. The invention based on perpetual motion therefore signifies detachment from the past and the act of looking to the future. Against the continuous motion of eighths, an ostinato (within a polyphony of orchestral planes), the melodic plan of the scene includes all kinds of leitmotifs, from folk allusions to musical structures with which we are by now familiar: »the lake«, »death«, »the knife«, »the *idée fixe*«, »the child«, »Marie«, etc. Finally,

the child is left alone on the stage, intoning *hopp, hopp*, riding his hobbyhorse, and the curtain falls to the sound of two swaying orchestral chords whose sonority is Impressionist rather than Expressionist. The audience in the theatre or the viewer in front of the television screen will feel a subtly disengaged and at the same time overwhelming emotion from this swaying chord as it gradually fades away. Similarly, I do not feel capable of adding any conclusion to the above lines: I withdraw with deep reverence towards a great composer.

English Version by Alistair Ian Blyth

Pogled na operno ustvarjanje Marjana Kozine

Borut Smrekar, Ljubljana

Slovenska glasbena literatura obsega kakih sto opernih in operetnih del. Le redka med njimi so prestala krstno izvedbo in doživela ponovno uprizoritev. Še redkejša so tista, ki nosijo v sebi potencial, da bi se lahko trajneje ohranila na repertoarju. Med poglobitnimi vzroki za takšno stanje je nekakšna lahkomišelnost skladateljev, ki se kaže v podcenjevanju zahtevnosti zvrsti. Vse preradi se namreč lotevajo pisanja opere brez potrebnega znanja in poznavanja njenih zakonitosti, predvsem pa brez temeljitega razmisleka o namenu in pomenu opere kot izrazne oblike. V tem pogledu je bil Marjan Kozina (1907–1966) izjema, kar je dokazal tako s svojo edino dokončano opero *Ekvinokcij*, ki sodi v vrh slovenske operne ustvarjalnosti, kot tudi s knjigo *Svet operne glasbe*. Vpogled v skladateljevo zapuščino¹ osvetli njegov ustvarjalni proces in vodi k zaključku, da je bilo prav glasbeno gledališče v središču Kozinovega skladateljskega zanimanja in snovanja.

Operetni začetki

Kozina se je zgodaj profesionalno srečal z opero, saj je že v času študija v Ljubljani v letih 1925 do 1927 igral violino v opernem orkestru. Tudi na Dunaju (1927–1930) se stikom z glasbenim gledališčem skoraj zagotovo ni mogel izogniti. V Pragi je v letih 1930–1932 poleg kompozicije študiral tudi dirigiranje pri Nikolaju Malku² in kot dirigent debitiral s Češko filharmonijo.

1 Zgodovinski arhiv v Ljubljani, Enota za Dolenjsko in Belo krajino, hrani večji del Kozinove zapuščine. Arhivski material je uredila in obdelala Zorka Skrabl ter izdala leta 1996 knjigo z naslovom *Arhivska zapuščina Marjana Kozine (1907–1966), skladatelja, publicista in prevajalca*.

2 Nikolaj Malko (1883–1961), sloviti ruski dirigent, profesor na konservatorijih v Moskvi in v Leningradu. Od leta 1928 je veliko dirigiral in poučeval po Evropi.

Po povratku v domovino leta 1932 je najprej začel v Zagrebu in kmalu za tem v Ljubljani kot operni korepetitor. Temu je sledilo nekaj let v Mariboru, kjer je bil v letih 1934 do 1939 dirigent tamkajšnje Glasbene matice. V mariborskem obdobju je dirigiral precej simfoničnega repertoarja, nastalo pa je tudi njegovo prvo glasbeno gledališko delo opereta *Majda*. *Majda* je izvorno radijska opereta, pisana na besedilo Ferda Delaka³ in pevca Mirka Jelačina po veseloigri *Kmečki teater* publicista Josipa Frana Knafliča.⁴ 24. novembra 1935 so jo v režiji Ferda Delaka tudi premierno uprizorili v mariborski operi. Sodeč po številu predstav je bila kar uspešna.⁵ Opereta je kasneje utonila v pozabo, a so jo z novim libretom Igorja Grdine ponovno izvedli v koncertni obliki ob mednarodnem simpoziju o Marjanu Kozini 19. aprila 2001 v Novem mestu.

Po *Majdi* se je Kozina lotil nove operete *Adriamödl*, ki naj bi jo izvedli v Avstriji. V skladateljevi zapuščini poleg nekaterih odlomkov operete najdemo tudi pogodbo z dr. Ernstom Wolfom.⁶ Po pogodbi bi moral Kozina partituro dokončati do 15. septembra 1937. Zakaj dela ni dokončal in pogodba ni bila izpolnjena, ni znano.

Obe deli sodita v zvrst lahke popularne glasbe in ju skladatelj verjetno ni dojemal kot svoj »pravi« opus, vsaj tako lahko sodimo po njegovih izjavah.

Beograjska iskanja

Leta 1939 se je Kozina preselil v Beograd in nastopilo je prelomno obdobje v njegovem ustvarjanju.

*Potem ko sem l. 32 zaključil mojstrsko šolo v Pragi (pri Suku), celih sedem let nisem skomponiral skoraj ničesar ... To se je hipoma spremenilo, čim sem l. 39 prišel v Beograd. Iznenada so se odprla neka tajna vratca in naenkrat sem občutil, da imam nekaj povedati in to osebno na samo moj način.*⁷

Zapis je pomenljiv. Na eni strani kaže na večletno ustvarjalno krizo, ki je imela korenine že v času študija pri Albanu Bergu,⁸ ko se Kozina ni mogel najti v novih glasbenih usmeritvah. Po drugi plati pa gre za še enega od mnogih primerov, ki kažejo, da Kozinovih izjav ne gre jemati vedno dobesedno,

3 Ferdo Delak (1905–1968), slovenski režiser in publicist.

4 Josip Fran Knaflič (1880–1949), slovenski pisatelj, dramatik, prevajalec in časnikar.

5 Odigrali so 10 predstav; *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967* (Ljubljana: Slovenski gledališki muzej 1967), 443.

6 Libretist, ki mu ga je priporočil dunajski sošolec Beer; Ciril Cvetko, *Znameniti Slovenci: Marjan Kozina* (Ljubljana: Partizanska knjiga 1983), 87.

7 Pismo Peru Bingulcu, 12. oktober 1963.

8 Kozina se je v času bivanja na Dunaju leta 1930 kratek čas učil pri Albanu Bergu.

ker si pogosto nasprotujejo⁹. V obdobju, ko »ni skomponiral skoraj ničesar«, je namreč nastala *Majda*, do katere ni bil ravnodušen. Ciril Cvetko tako piše:

Kozinova »Majda«, ki je bila napisana 1935 in tedaj tudi uprizorjena v Mariboru, po skladateljevem mnenju ni bila čisto brezpomembna in priložnostna skladba, saj sicer v zvezi z njo ne bi pozneje zapisal: »Natihoma povedano, vesel sem je še danes, ko sem našel že čisto druga pota.«¹⁰

V tem času se je Kozina začel resno ubadati z mislijo, da bi napisal opero. Kljub temu, da je opero že dobro poznal, se je, po lastnih besedah, na pisanje temeljito pripravil:

*Hotel sem napisati opero – katero, še nisem vedel. Vendar sem pred tem, morda kot neke vrste "pripravljalno delo" za opero, v zelo kratkem času napisal zborovsko kantato *Lepa Vida*, balado *Petrice* (res škoda, ker begr. Filharmonija tega ne izvede recimo s Čangalovičem^[11]) in kako desetino samospenov. Zdaj sem se čutil dovolj močnega, da se lotim opere.¹²*

Namero o pisanju opere je predstavil tudi staršem v pismu z začetka leta 1940. V njem opisuje težave, na katere je pri tem naletel. Mučilo ga je predvsem vprašanje libreta. Ogrevan se je za različne teme. Sprva je načrtoval *Lepo Vido* kot opero v štirih dejanjih. V skladateljevi zapuščini najdemo koncept opere, scenske skice in fragmente partiture z že izpisano orkestracijo. Ker je ugotovil, da libreto ni ustrezen, je potem misel na opero opustil in dokončal *Lepo Vido* kot kantato za tri soliste in mešani zbor.

Po *Lepi Vidi* se je ogrel za Rostandovega *Cyranoja de Bergeraca*. »Z libretom se moje težave nadaljujejo. Odločil sem se za *Cyranoja*. Pa se izkaže, da je bil komponiran pred letom ali dvema in zdaj prihaja ven. Torej nič.«¹³ Verjetno piše o operi *Cyrano de Bergerac* Franca Alfana,¹⁴ ki so jo krstno izvedli januarja 1936 v Rimu. *Cyrano* kot tema za opero je bil Kozini gotovo blizu: veliko šegavosti in humorja, hkrati pa »vihar v duši«. Očitno je skladatelja ta kombinacija privlačila, saj se je v začetku šestdesetih let prejšnjega stoletja ponovno vrnil k tej zamisli.

9 To so opazili tudi drugi: »Omenil sem že, da nekateri Kozinovi podatki, ki jih je izrekel v radijskih oddajah ali celo zapisal, niso bili vselej v skladu z dejstvi.« Cvetko, *Marjan Kozina*, 103.

10 Cvetko, *Marjan Kozina*, 104.

11 Miroslav Čangalović (1921–1999), srbski basist svetovnega slovesa.

12 Pismo Peru Bingulcu, 12. oktober 1963.

13 Kozinovo pismo staršem, brez datuma, 1940.

14 Franco Alfano (1876–1954), italijanski operni skladatelj.

V obdobju iskanja ga je skušal režiser dr. Erich Hetzel¹⁵ navdušiti za Mario Antoinetto, pa se za to zgodovinsko snov nekako ni mogel ogreti. Posvetoval se je tudi z Lovrom Matačićem,¹⁶ ki ga je prepričeval, naj ne napiše še ene »šablonske« konvencionalne opere, ker bi to ne imelo smisla, ne glede na kvaliteto dela. Spodbujal ga je, naj raje iznajde svoj osebni slog, nekaj, kar mu je blizu, nekaj revolucionarnega. Ob tem mu je dal tudi novo idejo, nad katero se je Kozina nemudoma navdušil:

Nek Anglež in nek Nemec sta pred 12 leti napisala silno dubovito in zelo levičarsko bukvo »Meine erste 2000 Jahre«, memoarji Ahasvera.^[17] Večni Jud se podi skozi stoletja, povsod, kjer se kaj dogaja, je zraven. Matačić mi je prienglj povedal vsebino in ton dela, kolosalna reč. To bo opera v 35 aktih. Imam že par idej, zdi se mi, da mi muzika kar sili pod prste. Takoj sem naročil knjigo, potem bomo pa z Matačićem skupaj rabotali, izbrali scene itd. Libreto bom napisal sam. Za Lepo Vido si ga ne bi upal, ta bo morala počakati na boljše čase, tale Ahasver je pa drugi jaz, to bi moralo iti. Natančneje o tem bom pisal, kadar bom dobil knjigo in ko bom malo jasneje videl celo zadevo.¹⁸

Kaj se je dogajalo kasneje, ne vemo. Iz pisem lahko razberemo le to, da so Matačiću v Beograjski operi v času, ko je bil odsoten, nekaj »pošteno zakuhali«. Z opernimi spletkami tudi Kozini ni bilo prizaneseno. 27. februarja 1940 je pisal staršem, da sta se Matačić in dr. Hetzel zelo trudila za njegov angažma v Operi, a, kot vemo, brez uspeha.

Ekvinokcij

Marca 1940 je Kozina staršem zmagoslavno sporočil: »Končal sem Kosovelove pesmi in Mezečka^[19] se jih je naučila, da jih bo pela, kadar prideš. In kar je res senzacionalno, imam libretto. Ivo Vojnović: Ekvinokcij. Kolosalna zadeva. To bo končno veljavno pravo.«²⁰

Kozina je v tem času v beograjskem Jugoslovenskom narodnom pozorištu videl predstavo Vojnovičevega²¹ Ekvinokcija v režiji Bojana Stupice.²² Spo-

15 Dr. Erich Hetzel, nemški režiser, ki je deloval v Beogradu, kjer ga je med drugo svetovno vojno ubila bomba.

16 Lovro Matačić (1899–1985), hrvaški dirigent, ki je bil takrat direktor beograjske opere.

17 Ahasver je prisposoda »večnega Žida«, ki se bo moral klatiti na zemlji do poslednje sodbe. Katero delo s to tematiko je imel Matačić v mislih, ni jasno.

18 Pismo staršem, 22. januar 1940.

19 Anita Meze (1913–1980), slovenska sopranistka, prvakinja opere v Beogradu.

20 Pismo staršem, 12. marec 1940.

21 Ivo Vojnović (1857–1929), hrvaški književnik.

22 Bojan Stupica (1910–1970), slovenski igralec, režiser in scenograf.

znal je, da je našel snov, ki jo je iskal, in se je, kot pravi sam, v trenutku odločil.²³ Na drugem mestu pravi, da ga je Stupica pripravil »na misel komponirat to grandiozno dramo. Sicer sem jo videl že pred leti v Zagrebu, toda tedaj je še nisem zrelo doumel. Napravila je name silen vtis«. ²⁴ Ciril Cvetko navaja,²⁵ da je živahna razprava o Ekvinokciju potekala tudi med skladateljem in njegovo sestro Marijo.²⁶ Slednja naj bi skladatelju posredovala dva pomembna podatka: da je Vojnović dobil navdih za Ekvinokcij pri poslušanju Wagnerjevega Večnega mornarja ter dramatikovo zahtevo, da se med drugo in tretje dejanje vplete simfonični intermezzo, ki ponazori grozoto viharja.

Odločitev je padla in Kozina se je mrzlično lotil dela. Glede libreta se je najprej naslonil na Bojana Stupico in Ericha Hetzla. Ni povsem jasno, ali sta se omenjena lotila tudi pisanja, ker se skladateljeve izjave iz različnih obdobj v tem pogledu razlikujejo. V pismu staršem lahko preberemo:

Medtem delam opero. Mi gre zaenkrat še počasi od rok, kolikor pa je, mislim, da je dobro, vsaj Golob^[27] pravi tako. Zdaj imam skoro cel orkestralni uvod v III. dejanje (vihar) in precejšen del konca II. dejanja (kontraverza Jele – Niko). Buča^[28] ima pojutrišnjem premiero drame, potem se pa takoj lotimo s Petrovičem^[29] onih scen, ki jih je treba preribitati ali splob napisati. Zdaj nameravam napisati najprej ta II. akt do konca, končati uverturo III. in začetno sceno, potem pa še dve, tri scene, tako računam, da bom imel do počitnic gotovo, torej cca eno tretjino. Potem bom pa skušal izvesti svoj načrt, o katerem sem menda že govoril, ko si bila tu, da dam v radijskem koncertu junija samo odlomke iz opere. Gotovega bo že dovolj, samo tehnično je to zelo težko izvedljivo.³⁰

Ali je Stupica potem pri oblikovanju libreta tudi dejansko sodeloval, ni mogoče ugotoviti. Iz pisma je očitno, da naj bi pri pisanju sodelovali tudi drugi (Petrović), pa tudi v kasnejših pismih omenja razne sodelavce. Po številnih zapletih je Kozina prišel do spoznanja, da je najbolje, da se glavnine dela loti sam. Iz tega obdobja so se v zapuščini ohranile delovne skice libreta. Skladatelj je najprej razčlenil vsako od dejanj v prizore, ki bi jih potreboval, potem

23 Pismo Peru Bingulcu, 12. oktober 1963.

24 Marjan Kozina, »Nekaj opomb o "Ekvinokciju,"« *Gledališki list Opere SNG Ljubljana*, 12. sezona (1945/46).

25 Cvetko, *Marjan Kozina*, 110.

26 Marija Kozina, poročena Kovač, slovenska pesnica.

27 Vlado Golob (1914–1986), slovenski skladatelj, glasbeni publicist in pedagog, Kozinov prijatelj iz mariborskih dni.

28 »Buča« so v prijateljskem krogu klicali režiserja Bojana Stupico.

29 Petrovičevega imena ne omenja, zato ni jasno, za koga gre.

30 Pismo staršem, brez datuma, vsekakor po 12. februarju 1940.

pa jih je razporedil v zaporedje, ki bi ustrezalo operi. V skicah libreta se že nahajajo opombe, kje je treba nekatere dele razširiti (npr. jasnejše profiliranje in izpostavitve vloge Anice, dueti Anica – Ivo ipd.), hkrati pa iz njih razberemo, da je libreto rasel sočasno z glasbenimi idejami. Ponekod naletimo na zapisan metrum besedila in glasbe, še preden je bilo oblikovano besedilo, ali celo na orkestracijske domislice. Pri pisanju mu je v veliki meri pomagala sestra Marija,³¹ ki je bila nadarjena pesnica in je dobro poznala srbski in hrvaški jezik. Sestra mu je predvsem pisala in verzificirala nove prizore (obe Aničini ariji, Duet Anice in Iva iz zadnjega dejanja, verjetno tudi pesmi zbora). Zanimivo, da Kozina njenega sodelovanja ni nikoli javno omenil. Zagotovo je imel pri libretu več svetovalcev. 24. februarja 1941 je pisal staršem: »*Libreto zdaj k sreči imam in to ne slab. Seveda si moram vsako sceno najprej za svoje muzikalične svrhe obrniti in privrediti, ampak to je malenkost, ko je sicer podloga dobra.*«³²

Komponiranja *Ekvinokcija* se torej ni lotil na začetku, pač pa na sredini.

*Način, v kakršnem redu sem opero komponiral, ni povsem slučajen: začel sem s sredino drugega dejanja, nato četrto, pa prvo in nazadnje tretje. To je v vsakem pogledu, tudi muzikalno, najmočnejše. Labko rečem, da sem tretje dejanje napisal v rekordnem času – ves dialog po nevihti v enem popoldnevu! Ko sem končal, sem bil presrečen, ker sem začutil, da sem napisal dobro muziko, kar pa se ne dogaja vsak dan.*³³

Kot povsod pri Kozini naletimo tudi tu na nasprotujoče si podatke. V že citiranem pismu z začetka leta 1940 piše, da je najprej komponiral orkestrski uvod v tretje dejanje (to je simfonični intermezzo, pri katerem ni bil vezan na libreto) ter drugi del drugega dejanja.

Iz korespondence lahko sklepamo, da se je vrgel na delo s pravo ihto. Tako je 4. maja 1940 pisal staršem, da ima že vsaj polovico drugega dejanja oziroma glasbe za kakih dvajset minut oziroma sedmino ali osmino opere. Dogovarjal se je celo za radijsko izvedbo *Ekvinokcija* v mesecu juliju 1940, za katero je predvidel izvedbo drugega dejanja, del tretjega in morda celo del četrtega. Staršem je potožil o svojih gmotnih težavah³⁴ in o tem, da mora sam pripravljati notni material, saj ga že papir veliko stane. Konec februarja 1941 je bilo že veliko narejenega:

31 Pomoč sestre Marije omenja tudi dr. Primož Kuret v članku *Buči, ljubljeno morje moje* v gledališkem listu uprizoritve *Ekvinokcija* v Ljubljanski operi leta 1998.

32 Pismo staršem, 24. februar 1941.

33 Pismo Peru Bingulcu, 12. oktober 1963.

34 Tarnanje o gmotnih težavah je sicer rdeča nit celotne Kozinove korespondence.

Gotovo imam precej obširno I. sceno^[35] (kakih 5–6 minut). Samo moram jutri še na njej dogotoviti neke malenkosti, ki vzamejo precej časa. Mislim, da je kar dobra. Za zaprtim zastorom začne zbor sam nekaj trobit o morju in slabi zemlji in kako morajo v daljni svet. Potem se zastor odpre, orglje pložajo (zadeva se vrši pred cerkvijo), ljudje se pogovarjajo, kako in zakaj odbajajo (zelo lepo in dramatičen tekst), medtem ko zbor čisto tibo tuli naprej. »Oj, morje, gorka hrano naša itd.«. Mislim, da mora ta scena absolutno ugajati, če je dobro režirana. Jutri bom to sceno dokončal^[36] in v četrtek začnem pribodnjo beldentenorsko arijo. Delam ko črna živina, imam pa poleg potrebnega zla vendar precej časa za mene. Dva večera, dva popoldneva in 4 dopoldneve. Sicer je vse idealno, samo zelo mi narobe hodi zgodnji jutranji obisk Junike,^[37] ki se že ob 6 ali ½ 7 prikobali k meni. Jaz bi pa rad zvečer čim dlje delal in zjutraj dlje spal. Kadar ne morem delati s klavirjem in če ne gre drugo, pa prepisujem in aranžiram svoje stare stvari, naj gredo med malo ljudi, jih bom razševal. Če bo šlo vsaj približno v tem tempu in ne pride kaj vmes, bo vsaj do velike noči končano IV. dejanje, do konca julija pa cela opera. Nakar je najbolj verjetno, da jo bom za pribodnjih 15 let imel spravljeno v svojem predalu.³⁸

Tudi sicer je domačim večkrat potožil, da ima pri delu vrsto ovir, predvsem boleznj v družini, in veliko drugih obveznosti. Pisanje opere ga je naravnost obsedlo, vendar je bila mama očitno nekoliko skeptična, saj jo skladatelj v nadaljevanju pisma prepričuje:

Ja, kar se tiče tvojih svetov, mama, zaradi Ekvinokcija, so budo dobro mišljeni, imajo celo nekaj za se, ampak jaz seveda drame ne grem kvariti oz. »popravljeni«. Ne glede na to, da je perfektna, tudi čisto principijelna stvar je: če se hočem ozirati na modo, publiko, momentalno konjunkturo, štimungo, ne bom nikdar napravil nič poštenega. Končno se tudi taka stvar ne piše za jutri popoldne, ampak naj bi vendar malo ostala. Zato pa mora imeti svoj ksibi.³⁹

7. julija 1942⁴⁰ je pisal staršem:

Sporočam vam, da je opera gotova. Zdaj je v vezavi in s prvo priliko jo pošljem domov. Vsaj do goda mora biti doma. Žal mi je, da Vam je ne morem še sam presvirati, pa tudi to bo še prišlo. Dogotovil sem jo pa v rekordnem času, v dobrih dveh mesecih dve dejanji: in to najboljši. Tudi Vam lahko zaupam, da zadeva ni slaba, temveč po

35 Govori o četrtem dejanju opere.

36 Gre za uvodni prizor četrtega dejanja opere.

37 »Junika« je ljubkovalno ime za skladateljevega sina Jurija Kozino.

38 Pismo staršem, 24. februar 1941.

39 Ibid.

40 Sedmi julij 1942 lahko štejemo kot datum »nastanka« opere.

*sodbi najboljšega fahmana v Beogradu, ki sem mu jo pred dnevi celo prestiral, v vsakem oziru perfektna. Papa in mama bosta labko ponosna nanjo. Počutim se pa sedaj nepopisno, ker to delo ni bilo za mačko.*⁴¹

12. avgusta 1942 je pisal sestri Vidi Berkopec:

*Zadnje mesece sem delal res v peklenstem tempu, zdaj pa pasem lenobo, da je joj. Opera je čisto gotova, le orkestralni material delam še naprej, pa prav počasi. Žal mi je, ker še nisem imel prilike, da bi vsaj za god poslal en eksemplar domov, pa saj vesta mama in papa, da je njima posvečena in delana ob vedno hvaležni misli na njih. Pri prvi priliki jo pošljem. Morda pridem celo sam v Ljubljano. Rad bi opero najprej ponudil Ljubljanskemu teatru. Bil sem radi tega na konzulatu, so bili prav ljubeznivi in mi obljubili, da se bodo potrudili mi ugoditi. Kar se opere tiče, ste pa labko zelo zadovoljni. Je res dobra, sem jo presviral nekaterim strokovnjakom in ti so prepolni hvale. Pravijo, da je čisto zares velika stvar.*⁴²

Kasneje je skladatelj *Ekvinokcij* večkrat popravljaj in vsaj trikrat znatneje predelal. Vrsta korektur je nastala že ob krstni izvedbi 1946. Po premieri pa je opero predelal tako, da je nekoliko skrčil drugo dejanje (del tega dejanja je bil črtan že pri krstni izvedbi) in ponekod zgostil glasbeno dogajanje. Gre predvsem za popravke, ki so se pokazali kot potrebni ob prvi uprizoritvi. Kozinove korekture je v klavirskem izvlečku strnil Samo Hubad,⁴³ vključene pa so tudi v prepis partiture iz leta 1947.⁴⁴

Za uprizoritev leta 1948 je Kozina spojil drugo in tretje dejanje in morda že tudi napisal novo verzijo zaključka opere.⁴⁵ Naslednja predelava je bila usklajena z dirigentom Žebretom⁴⁶ za ljubljansko postavitev leta 1960. V njej je skladatelj nekoliko spremenil zadnji del prvega dejanja, še bolj zgostil drugo, v tretjem dodelal Jelin monolog, v četrtem pa nekaj prizorov skrajšal. Kasnejša, tretja predelava pa je prinesla še nekatere dodatne skrajšave, predvsem pa novo, že tretjo različico zaključka opere.

41 Pismo staršem, 7. julij 1941.

42 Pismo Vidi Berkopec, 12. avgust 1942.

43 Samo Hubad (1917), slovenski dirigent. Skladatelj mu je po premieri leta 1946 naročil, da redigira klavirski izvleček, in ga poslal za teden dni v hotel na Bled, da je napravil redakcijo. Klavirski izvleček vsebuje vse popravke, ki so jih napravili ob izvedbi opere.

44 Prepis partiture je napravil Ivan Zrimšek leta 1947. V njem so zajeti isti popravki kot v klavirskem izvlečku, ki ga je redigiral Hubad.

45 Zaključek, ki ga je uporabil Demetrij Žebre pri uprizoritvi *Ekvinokcija* leta 1960 v Ljubljanski operi in je tudi na njegovem posnetku *Ekvinokcija* iz let 1960 in 1962, ki je izšel tudi na zgoščenci.

46 Demetrij Žebre (1912–1970), slovenski skladatelj in dirigent.

Martin Krpan

Med idejami za opero, s katerimi se je Kozina dalj časa in resno ukvarjal, je bil tudi Levstikov *Martin Krpan*. Smiljan Samec⁴⁷ v *Posmrtnem pismu Kozini*⁴⁸ pravi, da ga je skladatelj nagovarjal, naj mu napiše libreto za opero *Martin Krpan*, a nista prišla skupaj. Samec je namreč menil, da je snov primerna za balet in ne za opero, vendar je Kozina vztrajal. Dodatno spodbudo za *Krpana* je dobil leta 1964 v Moskvi, ko ga je tedanja sovjetska ministrica za kulturo Ekaterina Furceva ob izvedbi *Ekvinokcija* na gostovanju v Sovjetski zvezi povabila, da napiše novo opero in konkurira na njihovem vsezveznem natečaju.⁴⁹ Kot pravi Samec, je Kozina kmalu po prihodu v Ljubljano to misel zavrgel in se odločil za *Cyranjoja*. Med potencialnimi libretisti pa Samec nikakor ni bil prvi.

Da ukvarjanje s *Krpanom* ni bilo prehodnega značaja, piše tudi Emil Frelih⁵⁰ v *Nekaj drobnih spominov na Marjana Kozino*,⁵¹ in sicer: »Zdaj sem se z vso ihto vrgel na Krpana; upam, da ne bo delal sramote Ekvinokcijo.« Na Frelihovo vprašanje, kako kaj *Krpan*, je skladatelj odgovoril: »Če bom količkaj dobrega zdravja, te bom kmalu obremenil z režijo nove opere. Veš, dalj časa me má tra prizor, ko Krpan premaga Brdavsca. Takrat bodo morali zvoniti vsi dunajski in kranjski zvonovi.« To je bilo ne dolgo pred skladateljevo smrtjo.

Z idejo o Martinu Krpanu se je ukvarjal že dosti prej. Kot običajno se je zatikalo z libretom.

Danes grem v Novo mesto, da se pomenim s Šalijem.⁵² Dogovorila sva se, da se do biva vsak teden in prešetava to, kar je napravil on oz. jaz med prejšnjim tednom. On je k sreči končal svoje prevode, tako da se bo zdaj labko vrgel na Krpana. Čeprav mi delo ne gre tako od rok, kakor bi želel, imam pa vendar v glavnem že bobnarja in mejače v notah, to pa tudi ni tako malo za par dni.⁵³

Leto za tem zasledimo v korespondenci novega libretista:

-
- 47 Smiljan Samec (1912–1995), slovenski pisatelj, pesnik, prevajalec, publicist, dramaturg in libretist.
 48 Smiljan Samec, »Posmrtno pismo Marjanu Kozini«, *Gledališki list SNG Ljubljana*, 1. sezona (1966/67).
 49 Tit Vidmar, »Prisrčen sprejem v Kijevu«, *Delo* (18. 7. 1964), piše, da je ministrica za kulturo Furceva osebno povabila Kozino, da se udeleži glasbenega natečaja, ki je bil v Sovjetski zvezi razpisan v počastitev 50. obletnice oktobrske revolucije.
 50 Emil Frelih (1912–), slovenski režiser, režiral Ekvinokcij v Novem Sadu in v Mariboru.
 51 Emil Frelih, »Nekaj drobnih spominov na Marjana Kozino«, *Gledališki list Opera SNG Ljubljana*, 8. sezona (1975/76), 194–197.
 52 Severin Šali (1911–1992), slovenski pesnik in prevajalec.
 53 Pismo materi, december 1962.

Pri meni je bil dva dni moj libretist dr. Rabadan.^[54] Silno prijeten mož, veleizobražen, fabman in pol, Krpan bo njegov peti operni libreto. Na nesrečo se je pa zaletel v nadaljevanje Krpana, ki ga skoro nihče ne pozna in ki je nekak demanti tistega Krpana, ki ga vsi poznamo in radi imamo. Nisem ga mogel ustaviti in ko je šel, sem mu rekel, da bom stvar temeljito premislil in mu v par dneh sporočil, kaj mislim, ker se tako v naglici nisem mogel odločiti. Spoznal sem, da je cela zadeva, kakor je tudi literarno zelo zanimivo in duhovito zamišljena, za mojo in našo rabo nemogoča. To sem mu danes na dolgo in široko razložil in mu povedal, da bočem brezpogojno tistega Krpana, kot ga je napisal Levstik, od začetka pa do »Minister Gregor pa nič«. In nič drugega. Tudi Ti si mi pisala isto in imaš popolnoma prav. Mislim, da se bo možak podal, ker mu je silno veliko na tem, da bi delal z menoj. Zmoti se pač lahko vsak človek in če se je že enkrat zagledal v problematično nadaljevanje, ne preostane nič drugega, kakor da se stvar pripelje ad absurdum. Zdaj čakam, da mi odgovori in se kratko malo poda. Napravil je pa Prolog in prvo sliko zelo lepo, tu bom začel lahko kar komponirati.⁵⁵

Z dr. Rabadanom očitni nista našla skupnega jezika, saj piše materi:

Hvala lepa za Tvoje opozorilo na Bora;^[56] seveda sem tudi že jaz mislil nanj in sem mu pisal. Odgovora pa sploh ni; ali moža ni v Radovljici, še bolj verjetno se mu pa ne ljubi pisati. Taki so pač ti možje. Sploh je glede Krpana cela naša literatura grdo odpovedala. Celo Prenerica,^[57] ki se je tako pridušala, mi ni poslala libreta. Morda je slišala, da se nisem bogve kaj rešpektirlih izrazil o njenem Prešernu,^[58] ali je dala že libreto komu drugemu.

Na vsak način mi je tega zadosti in odločil sem se, da napravim libreto sam. Če bi tako ukrenil že popreje, bi imel danes že kaj več. Scenarij delam trenutno sam, potem ga bova pa najprej premozglala in porihtala s Cirilom Kosmačem,^[59] potem pa še s Cirilom Debevcem. Na tej podlagi bo nastal poraben scenarij, naprej bom pa delal deloma sam, deloma pa (prozni tekst in verzifikacija) Severin Šali, ki ga imam v Novem mestu pri roki. Tako in edino tako bo šlo.

Moji načrti so trenutno taki: kakih deset ali štirinajst dni, da bo gotov scenarij, ostane še tu, potem grem za par dni v Ljubljano, da ga prekuham še z Debevcem. V

54 Vojmil Rabadan (1909–1988), hrvaški književnik, prevajalec in režiser.

55 Pismo materi, 1963.

56 Matej Bor (Vladimir Pavšič) (1913–1993), slovenski pesnik, prevajalec in publicist. Kozina se je z njim dogovarjal za pisanje libreta, o čemer priča tudi pismo v Kozinovi zapuščini, naslovljeno »Borusu«.

57 Ljuba Prenner (1906–1977), slovenska pisateljica, dramatičarka in pravnica.

58 *Prešeren (Slovo od mladosti)* – opera slovenskega skladatelja Danila Čvare na libreto Ljube Prenner, prvič izvedena 23. marca 1954 v Ljubljani.

59 Ciril Kosmač (1910–1980), slovenski pisatelj in pesnik.

*prvi polovici novembra je premiera Ekvinokcija v Novem Sadu, tja bom seveda šel, po premieri pa takoj na Trško goro in se bom zabil v svojo sobo za celo zimo. Upam, da bo do spomladi opera v glavnem gotova, saj imam že precej skiciranega in v glavi. Na Krpana se silno veselim; upam, da bo s tem konec mojega neprostovoljnega pavziranja, ko se nisem in nisem mogel prav spraviti k delu. Sem dela potreben bolj, kot vsega drugega in to bo zame pravi balzam.*⁶⁰

Komponiranje pa nikakor ni steklo, saj v pismih pozimi in spomladi 1964 večkrat omenja, da ne more delati, marca pa se je odločil, da bo komponiral *Davnino*,⁶¹ dokler *Krpan* ne dozori. V pismih iz tega obdobja tudi zapiše, da se je izognil srečanju z Ljubo Prenner, katera naj bi mu napisala libreto, vendar je Kozina vmes že našel drugo rešitev.

Severin Šali je v prilogi Dolenjskega lista objavil Kozinovo pismo z dne 29. novembra 1963,⁶² v katerem mu Kozina razlaga probleme libreta *Krpana* po posameznih slikah. Ciril Cvetko v knjigi *Marjan Kozina* navaja, da je Šali pomagal Kozini predelati scenarij, ki je v zadnji fazi obsegal tri dejanja in trinajst slik. Prvo dejanje naj bi imelo štiri slike in naj bi se odvijalo pri Krpanu doma, drugo s petimi slikami na Dunaju, tretje s štirimi slikami pa ponovno na Vrhu pri Trojici. Cvetko je tudi objavil uvodno pesem Cirila Kosmača in njeno nadaljevanje izpod peresa Severina Šalija.⁶³

Kakor koli že, opera je ostala v osnutkih. V skladateljevi zapuščini najdemo nekaj skiciranih prizorov kot npr. branje cesarskega pisma, Krpanovo pometanje s policaji in menuet (za katerega je Kozina pripisal, da je dober) ter prizor bobnarja, o katerem je pisal materi v prej citiranem pismu. V teh osnutkih so izdelane vokalne linije in izpisana harmonija. Sam libreto pa je konkretiziran zgolj v prvi sliki, ostalo so bolj ali manj skice.

Cyrano de Bergerac

Potem ko je na začetku štiridesetih let v Beogradu opustil misel na opero *Cyrano de Bergerac*, se je okoli leta 1964 ponovno vrnil k tej zamisli. S Smiljanom Samcem se je dogovoril za libreto in napisal celo nekaj odlomkov. Samec je v *Posmrtnem pismu Marjanu Kozini*⁶⁴ zapisal:

60 Pismo materi iz Pirana, 24. oktober 1963.

61 *Davnina*, simfonična pesnitev Marjana Kozine, 1959. Kozina tu očitno misli na nadaljevanje cikla simfoničnih pesnitev o Novem mestu.

62 Severin Šali, "Kako je Marjan Kozina snoval opero o Martinu Krpanu", *Dolenjski razgledi, Dolenjski list* (16. 12. 1971).

63 Cvetko, *Marjan Kozina*, 209–217.

64 Smiljan Samec, "Posmrtno pismo Marjanu Kozini", *Gledališki list SNG Ljubljana*, 1. sezona (1966/67).

Zdaj si se zares odločil. Po povratku v Ljubljano si kmalu zavrgel misel na Krpana in si se ogrel za novo snov, ki je vresnici zate kot napisana: Cyrano de Bergerac. In z njegovim mečem si me spet napadel: zdaj Ti pa res nisem mogel odreči.

Čeprav je Cyrano od nekdaj tudi moj ljubljeneč, kaj vse si mi znal o njem povedati, ko sva se zavoljo njega večkrat sestala. Celó to si ugotovil, da je ta tragični komedijant in sabljač soroden slovenskemu, bolj natanko dolensjkemu temperamentu. Gaskonjski kadeti, si dejal, so doma tam, kjer je doma dobro vino in zate so bili taki pretepači, babači, napeti, zato so orlooki, slokopeti in mačje brke jim češe vibar. Taki bi lahko živeli tudi na Dolenjskem, kjer je doma pravi cviček, ki človeka udobrovolji in mu razpne peroti, zbistri mu duha in ga ne premoti, tudi če mu v noči gre sto mož naproti. Dolenjski Gaskonjec se jih pač loti, vsaj v bujni domišljiji, ki je doma tudi na Dolenjskem in ki je tam rodila že toliko imenitnih dubov.⁶⁵

Vendar so nastopile težave s pravicami uporabe Rostandovega dela za operni libreto. Še malo pred smrtjo, 12. maja 1966, je Kozina iz bolnišnice v Brescii prosil založbo Ricordi za dovoljenje, da bi lahko uporabil *Cyrano-ja* kot snov za svojo opero, vendar mu je založba prošnjo z dopisom z dne 23. maja 1966 zavrnila. V skladateljevi zapuščini najdemo opredelitev vseh nujnih oseb, ki bi morale nastopati v operi, njihovo glasovno razporeditev (Cyrano naj bi bil npr. bas), jasno oblikovan osnutek strukture tretjega dejanja in tudi zasnove klavirskega izvlečka za posamezne prizore.

Drugi načrti

Poleg navedenih projektov se v skladateljevi zapuščini nahaja še koncept za opero buffo *Miles*, ki ga je Kozina poslal neimenovanemu doktorju (pismo je v nemškem jeziku) in mu predstavil svoje načrte. Osnova za opero naj bi bila Plavtov *Miles gloriosus*⁶⁶ in *Menaechmi*, kot dodaten vir pa navaja tudi Shakespearovo *Komedijo zmešnjav*. Ohranjen je rokopis koncepta libreta, kjer je skladatelj celo narisal scenske osnutke. Kaj več o njegovih namerah v zvezi s tem projektom ni znanega. *Turško jadro*, ki ga ponekod navajajo kot operni libreto⁶⁷, pa je kratka povest in ni znakov, da bi v zvezi s tem Kozina razmišljal o kaki uglasbitvi.

65 Samec, *Posmrtno pismo Marjanu Kozini*.

66 *Miles gloriosus* in *Menaechmi* sta komediji Tita Marka Plavta, napisani po grških vzorih.

67 *Turško jadro* je v Arhivski zapuščini Marjana Kozine zmotno opredeljeno kot operni libreto.

Svet operne glasbe

V okviru Kozinovega opernega snovanja in udejstvovanja pa nikakor ne moremo prezreti njegove knjige *Svet operne glasbe*, ki je izšla leta 1962⁶⁸ in v kateri je podal pregled svetovnega opernega repertoarja. Kot je zapisal v uvodu, izraža njegov izbor tudi njegove osebne poglede na operno literaturo, zato verjame, da marsikdo z njim ne bo soglašal.⁶⁹ Čeprav je knjiga izšla dve desetletji po nastanku opere *Ekvinokcij*, se v tem času skladateljevi pogledi na opero niso kaj dosti spremenili. Med pogledi in načeli, ki jih predstavlja v knjigi, in njegovo skladateljsko operno prakso iz predvojnega in medvojnega časa ni opaziti kakih nasprotij ali odmikov. Zato nam knjiga lahko v veliki meri pomaga pri razumevanju njegovega opernega in celotnega glasbeno-gledališkega ustvarjanja.

Takšno delo lahko napiše le avtor, ki odlično pozna operno zvrst z njenimi posebnimi zakonitostmi, svetovni in domači operni repertoar kot tudi samo organizacijo in sistem uprizarjanja opere »od znotraj«. V uvodu je zapisal:

Toda knjige niso edini vir, iz katerega sem črpal. Vsaj še dva vira sta pomembna: eden je dolgoletno korepetitorsko delo, študiranje partitur, poslušanje oper, drugi vir pa je nenehni kontakt s komponisti, dirigenti, režiserji, pevci, instrumentalisti, odrskimi delavci (ti vedo veliko!), arhivarji, sploh z vsemi, ki s skupnimi zelo zabavnimi napori spravijo na oder zamotano stvar, ki ji pravimo opera.⁷⁰

Knjiga je, kljub avtorjevemu zatrjevanju, da je namenjena zgolj ljubiteljem, na visoki strokovni ravni in bi si vsekakor zaslužila ponatis.

Kritika, ki je izšla po izidu knjige,⁷¹ Kozini očita metodološke pomanjkljivosti, problematičen izbor opernih skladateljev in del, neadekvatno namenjeno pozornost skladateljem glede na njihov pomen v zgodovinskem razvoju in življenju opere ipd. Vendar je kritik spregledal najpomembnejše, kar dviga knjigo nad raven številnih opernih priročnikov. Kozina namreč preseže faktografijo običajnih opernih priročnikov in vodnikov ter se dotakne bistvenih problemov opernega snovanja in udejstvovanja, kar omogoča drugačen, znatno širši in globlji pogled v svet opere. Že samo poglavji o delitvi nalog v glasbenem gledališču ali o opernem libretu dajeta knjigi v našem prostoru posebno vrednost.

68 Marjan Kozina, *Svet operne glasbe* (Ljubljana: Cankarjeva založba, 1962).

69 Kozina se je zavestno odločil za izbor oper po svojem osebnem estetskem prepričanju in je kritične pripombe pričakoval.

70 Kozina, *Svet operne glasbe*, 10.

71 J. ST. „O operi in še o marsičem“, *Slovenski poročevalec*, 16. april 1963.

Sklep

Marjan Kozina je eden redkih slovenskih skladateljev, ki zasluži oznako operni skladatelj.

Ob pregledu skladateljeve zapuščine ugotovimo, da je že v sami zasnovi izhajal iz glasbenogledališkega razmišljanja in mu je bila zgolj uglasbitev libreta tuja. Že prvi osnutki vsakega od del vsebujejo skice glasbenih, tekstovnih in scenskih momentov. Veliko pozornost je posvečal dramaturgiji in libretu. V skicah naletimo na primere dokaj konkretno izoblikovanih glasbenih zamisli še pred nastankom besedila pa na skiciranje orkestrskega zvoka ali barv, še preden je bila napisana glasba ipd. Vse to kaže na celosten pristop h komponiranju opere, ki je potekalo s hkratnim in neločljivim oblikovanjem vseh njenih komponent. Zato ne preseneča, da je *Ekvinokcij* ne le ena najboljših slovenskih oper, pač pa tudi eno redkih slovenskih glasbenogledaliških del, ki lahko suvereno nastopa tudi v mednarodnem prostoru.

Forms of Musical Architecture in Polish Contemporary Music

Katarzyna Szymańska-Stulka, Varšava/Warszawa

Music and Architecture in the Ideological Perspective

I would like to propose a kind of a perspective of music analysis coming from the architectural background. I want to refer here to the sentence of Le Corbusier from his *Modulor* where he introduced a new vision of music and architecture in their close relations. As Le Corbusier stated architecture is a kind of the time sequence art when music is the spacious one. Ludwik Bielawski mentioned that according to Le Corbusier's opinion the essence of architecture itself is strictly connected with music¹: „*Music, as architecture its time and space. Music and architecture are the questions of measure.*” „*Architektura jest oceniana oczami, które widzą, głową, która się obraca, nogami, które chodzą. Architektura nie jest fenomenem synchronicznym, lecz sukcesywnym, jest stworzona z obrazów uzupełniających się nawzajem, następujących po sobie w czasie i przestrzeni, podobnie jak muzyka.*”

Marta Leśniakowska describes the Le Corbusier's vision of architecture as being in accordance with its fundamental definition which is the play of solids in space. Le Corbusier discerns how the architecture is able to create giant spacious axis shaping the landscape in which the building is presenting itself in front of the audience. Beyond all he understands architecture as “*pure creation of mind*”. In the same time he distinguishes two basic elements of this art, the architect's hall marks, which are in his opinion profile and contour.⁴

- 1 Ludwik Bielawski, *Strefowa teoria czasu i jej znaczenie dla antropologii muzycznej* (Kraków: PWM, 1976), 194.
- 2 Le Corbusier, *The Modulor: A Harmonious Measure to the Human Scale Universally Applicable to Architecture and Mechanics* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1954), 79.
- 3 Le Corbusier, op. cit., 72-73.
- 4 Marta Leśniakowska, „Oczy Le Corbusiera,” in Le Corbusier, *W stronę architektury*, trans. Tomasz Swoboda (Warszawa: Centrum Architektury, 2012), 31-32.

Le Corbusier was not the first person in the history who discovered and described the spacious aspects of music and related them to the architecture. Tracks of these considerations are definitely earlier.

As Ludwik Bielawski points out

*humankind had taken an interest in proportion and harmonia mundi problems for a long time. [...] Problem of proportion has been interweaving in the whole history of art whether it is by searching for the divine order or by the more laic form of needing harmony and beauty or some programme towards these categories.*⁵

Jacques le Goff in his studies on the culture of the Middle Ages Europe⁶ recalls the dominating in this time tendency of treating the world harmony as a symbolism of numbers and structure of thoughts which existed as one of the leading basic rules of arts and among of them architecture. Expression of the ideal composition of numbers in the real world was music actually. Combining these categories the ideal architect was called “*a composer*”. Beauty had its origins in proportion and harmony as it was commonly said at that time. Due to this opinion the privileged position of music aroused. “*who knows music – said Thomas from York – knows the order of all the thing in the world.*”⁷ Jacques le Goff mentioned the Middle Ages idea of the composer of music as an architect. The famous is also the sentence of Goethe who called architecture the frozen music. Among the today’s theoretical perspectives we can find similar concepts combing music and architecture such as describing Iannis Xenakis as “*the sound architect*” by James Harley⁸ as well as the architect of musical space. One of the latest versions of this kind of defining music is Beata Bolesławska’s book on Andrzej Panufnik titled *Panufnik – the architect of emotions*.⁹

Le Corbusier and His Vision of Architecture in Relation to Music

Le Corbusier himself points out some basic elements of architecture which can be seen as these ones closely related to music. An architect creates the or-

5 Bielawski, op. cit., 194.

6 Jacques le Goff, *Kultura średniowiecznej Europy*, trans. Hanna Szumańska-Grossowa (Warszawa: Volumen, 2002).

7 Jacques le Goff, *Kultura średniowiecznej Europy*, trans. Hanna Szumańska-Grossowa (Warszawa: Volumen, 2002), 396.

8 James Harley, „Iannis Xenakis: racjonalny mistyk, architekt dźwięku [Iannis Xenakis: rational mystic, architect of sound],” *Muzyka* 43, no. 4 (1998): 171.

9 Beata Bolesławska, *Panufnik. Architekt emocji* (Warszawa: PWM, 2014).

der which is the pure product of his mind by arranging solids and forms: by these forms he gets to our senses and arouses the artistic emotions. Relations of forms in space response and resound deeply in us and an architect shows the measure of their order harmonised with the world order. It influences the movement of our hearts and mind and we can experience beauty then.¹⁰ In the same time this special order is a kind of harmony which has been distinctly felt by the audience.¹¹

We can find further in his considerations some reflections on architecture as the art evoking emotions such as sounds and musical constructions. This thought is as if it was directly taken out of the dissertations on music and emotions:

Architecture grounds in the fine arts emotions and must be derived from the very beginning by using elements which can stir our senses and satisfy our desires. Architecture must compose them in such a way that their view would move us by its finesse or brutality, chaos or peace, unconcern about it or total commitment of fine arts elements. Its forms should be seen properly by our eyes and measured in our mind. These are subtle or sever forms, stiff or pliable which influence our sense physiologically (sphere, cube, cylinder, level, perpendicular, angle etc.) by shaking them. In this state of movement we can receive not only sudden and violent experiences. Some relations having impact on our consciousness are revealed giving us a delight to the senses which are in accordance with rules of the world in which a man can use his abilities of recollecting memories, analysing, reasoning and creating.¹²

It seems that music can also be observed from this perspective. The following measurements of composition can be designed and used for it:

- Solid, surface, plan
- Compositional lines
- Sound architecture

Blocks, solids, surface and plan can be treated as the basic forms of organization in the musical work. It refers to all the main elements of the composition such as melody, harmony, rhythmic and formal structure. The next questions is how they can be formed in the quasi-architectural composition. The special energy can form them. It is given to the piece by defining compositional lines. According to the Le Corbusier's opinion compositional li-

10 Le Corbusier, *W stronę architektury*, trans. Tomasz Swoboda (Warszawa: Centrum Architektury, 2012), 59.

11 Le Corbusier, op. cit., 71.

12 Le Corbusier, op. cit., 71.

nes are a kind of protection against arbitrary: in the same time this is a kind of verification which can appreciate all the fervent work. Compositional line gives the mental order which leads to the search of creative and harmonious relationships. It gives the work eurhythmics. Compositional line creates this special sensual mathematics generating salutary sense of order. Choosing the compositional lines is the first step to define the basic geometry of the piece and gives the main impression of the piece in the same time. It is a crucial point of inspiration and the main activity in architecture.¹³ Le Corbusier notices that plan flows from the inner part of composition to its surface. The outer part of composition results from its inner part. He also mentions the other architectural elements playing the significant role in the construction which can be pointed out here which are: light and shadow, the wall and space.¹⁴ I would add another element to the above group of features which is sound architecture. I understand it as a shape of a sound which is reached by the combination of parameters of the sound such as dynamics, colour and articulation and a source of the sound. In the below parts of the paper I am going to present the use of the above parameters in analysis of the selected examples of musical pieces.

Blocks, Solids, Surface and Plan

Combination of these elements I would like to describe basing on the example of Panufnik's music. The play of musical blocks and the surface animating them can be observe in Panufnik's symphonies, especially the late ones. Panufnik himself sees music in the space context and compares music to space and architecture. He describes music as the sequence of forms and shapes manifesting themselves in the real world. Taking the definition of music as non-frozen architecture the composer considered that he can be like an architect and look for inspiration in the geometrical forms. He also imagined that if any way of giving the musical pieces the real shapes would exist the works of Bach and Mozart would have presented the greatest structures and geometrical forms. He decided to plan the further compositions such as deriving from and growing up organically from the own geometrical basis.¹⁵

13 Le Corbusier, op. cit., 121.

14 Le Corbusier, op. cit., 207.

15 Andrzej Panufnik, *Panufnik o sobie*, trans. Marta Glińska (Warszawa: Niezależna Oficyna Wydawnicza, 1990), 341.

Geometrical Inspirations as Patterns of the Musical Composer's Language

Spacious ways of Panufnik's musical thinking emerge in principal all the phases and periods of his artistic activity, not only compositions of 1970. which are called geometric. It becomes a crucial feature of his output. In his *Impulse and Design in my music* composer underlines the meaning of the two basic elements of his artistic process: impulse which evokes the work and brings it to life and design which is a formal fundamental rule of its construction. Undoubtedly one of the most important manifestation of his spacious meaning is a 3-note cell basis for melodic and harmonic constructions of his late style. Author of *Sinfonia di Sfere* speaks about his vision of music in a space language:

*I was looking for a new dimension in my musical language and its directive rules because I felt that somewhere in the depth of my imagination something unknown so far and disparate is hidden, something which can be a source of the fresh creative invention.*¹⁶

Two symphonies: *Sinfonia di Sfere* and *Sinfonia Mistica* outlines an interesting passage between inspiration of space of nature, shapes of surrounding world and enter to the abstract space, compiled with blocks of sounds and compositional lines as well as space which is imagined and mystic in its essence. Together with *Metasinfonia* (according with composer's words) they tend to fully penetrate possibilities of musical construction formed around some geometric core¹⁷. Composer mentioned that geometric shapes influenced his imagination with a hypnotic power – secret drawings on pre-Columbian ceramics, striking forms existing in nature, ideal pentagon of a five-petal rose, logarithmic spiral in the middle of the sunflower construction, rainbow, parabola of waterfalls, hexagon of a snow flake...

*I felt that geometric shapes could provide my compositions with an invisible skeleton bringing my harmonic, melodic and rhythmic ideas together into one, create and organize musical structure.*¹⁸

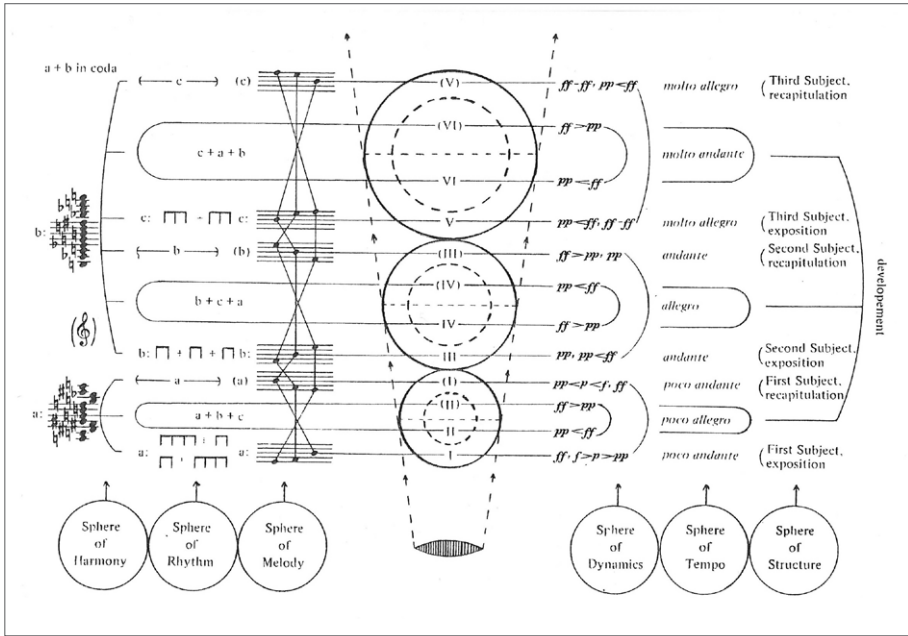
Symphonic Concept of Surface, Plans and Blocks - *Sinfonia di Sfere*

Sinfonia di Sfere is a kind of study of geometrical contemplation of sound construction. Composer expressed it as a reference to the structure of an-

16 Panufnik, op. cit., 323.

17 Panufnik, op. cit., 341.

18 Panufnik, op. cit., 341.



Example 1. Andrzej Panufnik, *Sinfonia di Sfere* (London: Boosey & Hawkes, 1976), diagram.

tique temples basing on the geometric symbols and patterns which were used in different civilizations to arouse contemplation state of mind and to reach higher levels of consciousness¹⁹.

In *Sinfonia di Sfere* composer intended to create a musical structure of a wider size permeated with geometric order. The title had to suggest a listener a kind of journey in inner and outer space. The main index of composition's structure was a geometric shape modeled of 3 spheres containing a smaller one concentric sphere (Example 1, Diagram).

As far as musical form symphony is a system of spheres (see Diagram), the following spheres are distinguished:

- Sphere of harmony – basing on two cords, one built of 9 thirds minor and 2 supertonic, the composed of 8 thirds major and 3 minor thirds in symmetric order,
- Sphere of rhythm – compounded of 3 6-note module (a, b, c) in transpositions,

¹⁹ Andrzej Panufnik, *Sinfonia di Sfere*, Composer's note, score (London: Boosey & Hawkes, London, 1976), no. 20345.

- Sphere of melody – on the Panufnik’s triad in transpositions, rotations and reflections,
- Sphere of dynamic – operating of dynamic values from *pp-p-ff* in low and high culminations of *ff* and symmetric flows *crescendo* (*pp-ff*) i *diminuendo* (*f-p-pp*),
- Sphere of tempo – in slow and fast tempo in graduated phases (np. *allegro, molto allegro; andante, poco andante*)
- Sphere of structure – in the area of development and transformation, patterned after the modified sonata form.

Composer distinguished also the additional seventh sphere of the orchestral sound and he underlined that every under sphere of sounds has its specific tone colour and timbre. The key to forming them and planning the orchestra layout is the circular shape of a sphere.²⁰

On the example of *Sinfonia di Sfere* one can notice how the planned content of composition gives the starting point to its spacious form. Panufnik is a kind of composer who creates very carefully the “border lines” and “edge conditions” to his compositions, which can be treated as compositional lines. Narration of *Sinfonia di Sfere* in its static convention of Panufnik’s idea of symphonic form is operating in the depth study area. It is done by the different plans of dimension, height, rhythm and sound colours formed with blocks of orchestral instruments which are classically composed in groups of strings, winds and percussion. The whole form of *Sinfonia* is designed according to the effect of passing on the way directed by the ray of the sphere.

It is worth mentioned that Panufnik when constructing the space of its works refers to the geometric rules of sphere. They can reflect the idea of a plan of the composition which flows from the inner part of the work to the outer one. According to it a sphere is a collection of all the points, a geometrical place in some metrical space, which are all situated in the same distance from the sphere middle place, which is called the core of a sphere. This distance is a ray of the sphere. References to the sphere construction become the rules of sounds selection and combination of them in the musical process in this symphony.

One of the most important rules here is the core concept. It is a central point of the sphere with the lines forming a radial net finding the crowing in the surface of a sphere. It has its plan in the substantial inner part of the com-

20 Panufnik, *Panufnik o sobie*, 342-343.

To my wife
Sinfonia di Sfere ANDRZEJ PANUFNIK

© Copyright 1976 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd. B.A.H.20345 All rights reserved Printed in England

Example 2. Andrzej Panufnik, *Sinfonia di Sfere* (London: Boosey & Hawkes, 1976), 1. position – such as height of the sound, various dynamics, colour structures, harmony and rhythm.

Spherical idea is established by the balanced layout of musicians – the substantial parts are played by strings and wind located in the inner part of

The image shows a page of a musical score for Andrzej Panufnik's *Sinfonia di Sfere*. The score is arranged in systems. The top system features a Flute (Fl.) part with markings: "(quasi solo)", "p", "(h)", and "poco". Below it is a Trombone (Tbn.) part with markings: "solo", "(Fa)", and "Dcantab.". The next system is for Percussion (Perc.), with markings: "pp (lucio)", "pp dolce", and "poco". The bottom system is for Violins (Vni), with markings: "pp molto dolce" and "pp scab.". A vertical dashed line is drawn through the score, separating the first two systems from the last two. The page number "7" is in the top right corner.

B.& H.20345

Example 3. Andrzej Panufnik, *Sinfonia di Sfere* (London: Boosey & Hawkes, 1976), 7.

sphere. Its centre, core, is given to the piano part and the lines are defined by the solo-treated instruments – brass instruments and symmetrically divided percussion. Composer propose 3 different shots of dynamic space in the line of the sphere. The beginning of the piece operates with the substantial motives in Violins I and II. It is also accented by the coloured combination of wind instruments which is surrounded by the sounds of tuba (Example 2, p. 1).

Than the middle /Centre area of the sphere – part of V I II is surrounded by a distinctive line in the sounds of 3 percussion (Example 3, p. 7). Fragment no. 6 brings an example of marking the core of the sphere and, its centre in piano part which is shown at the background of the substance filling space in V parts and it is drawn around with the line of trombone and 3 percussions. This tricks are a kind of sphere space penetration in nuances of colours, spacious dialogue of motives, cells relations and its transpositions.

Sound Architecture in Witold Lutosławski's *Chain II* (*Łańcuch II*)

Lutosławski is one of the modern composers who can be named the architect of sound because the study of sound colour and sound dynamics in the inner space of sound seems to be an important tendency in his composers' technique, especially in his mature and late compositions. *Chain II* (*Łańcuch II*) devoted to violin and orchestra is a kind of the sound contemplation from one hand and the sound examination from the other. The idea of contemplation and examination of sound can be related to modern tendencies designed by spectral music in which the sound examination and concentration on its values plays an important role. The idea of sound contemplation comes together with sophisticated and expanded sphere of technical measures of composition which makes the immersion in the essence of sound possible. Concentrating on the sound itself can release pure space of sound and leads to detachment from other components of the musical piece such as style and idea or formal regulations.

Interesting examples of this approach we can find in the first and third part of *Chain II*. These fragments are composed in improvisational narration (*ad libitum*) by using the "chain" technique, partly invented and developed by Lutosławski himself, basing on meshing elements where the pairs of intervals constitute the construction items. This technique is crucial in supporting the study of sound idea in the musical narration.

Jadwiga Paja-Stach states that instrumentation in Lutosławski's work is a kind of sound surroundings that enhances contrasts and analogies between the elements of the system.²¹ The basic artistic measures of the composer's style are the alternate occurrence of groups of instruments (1. brass wind instruments, 2. vibraphone, bells, celesta, harp, piano, 3. wood wind instruments, 4. strings). Strings plays the harmonic, merging role and cuts the general sounds structures one from another. Strings are also the tints of sounds

21 Jadwiga Paja-Stach, *Lutosławski i jego styl muzyczny* (Kraków: Musica lagellonica, 1997), 130.

16

Example 4. Witold Lutosławski, *Łańcuch II* (*Chain II*) (Kraków: PWM, 1996), 16.

generators when they play in the high registers in *piano* dynamics with special articulation of flageolets and *sul ponticello*. It brings an effect of clanging and ringing around, sparkling and shiny twinkling sounds which are full of hues and shades exploring on several levels.²²

The idea of sound contemplation can be observed in the first phrases of a composition already. The violin solo designs the spaces between high and low registers by a motive of seconds in scenes *crescendo-piano* with an exemption and descent melody accented by staccato (p. 3-5 in a score). This fragment is highly diverse in the area of sound colours and plasticity of musical pro-

22 Paja-Stach, op. cit., 130.

cess. The player creates the sound using the forms displayed by the composer and he forms the thematic line in a free narration. Number 14 in a score is an example of interweaving the violin line with the punctual like tissue of wood wind instruments, brass wind instruments and percussion (Example 4, p. 16). Numerous *fermatas* give space for resounding of long sounds in the variation of their intensity. The last phase of the 1st part brings the tissue which is made of short complexes of sounds – rather sounding points (p. 18) in fast tempo. However it is built on strict rules it resembles the structure of freely falling particles.

The real feast of shades of variety of colours and tints of expression is the 2nd part *A battuta*. It starts with presentation of the violin subtle motive in a rather new interpretation way called *soave*. This motive is contra pointed by the contrasting motive *rude*. This is a kind of clash of sound types – sharp and smooth. The sharply sounding motive is developing in the violin solo part (Example 5, p. 29) and then expanding in *glissando espressivo*. It finally leads to presentation of clays and timbres in a smooth melody rooting from the *soave* motive. The sound of the orchestra is tinged with sparkle and soft tones and the structure oscillates between opening new sequences with intensive differentiation. One of them ends with timpani's sound fading away (p. 43).

Part third *Ad libitum* presents a new timbre of sounds used in musical scenes in which cantabile elements of solo violin and vibraphone sounds combinations dominate (no 68 and 69 in the score). The expressive and full of nuances melody of violin appears on the background of fast vibraphone tremolo. The solo violin's melody is a kind of arabesque luxuriantly expanded on the static background of other instruments. Melted hues of trembling sounds are intensive here.

Part fourth introduces multi dimensions of sound space characteristic for contemporary music. Since famous mathematicians of 19th century Hilbert and Riemann discovered and described n-dimensional space existence music had experienced the new tendency of decomposition of sound into as many as possible various phases of timbre. We can point out interesting examples of this tendency in the four dimensions facture of piano pieces by Liszt and in the multi levels concept of the orchestra in Mahler's symphonies. One of the basic technical measures here was *tremolo* articulation of sounds introduced by Beethoven in his *Eroica* Symphony. This effect gave the single sound spacious and vivid character in exposing its shape in various dimensions and exploring its intensity and density at the same time. This measure was widely developed lately at the turn of the centuries (in Ravel's *Gas-*

The image displays a musical score for Example 5, featuring woodwind and string instruments. The woodwind section includes oboe 1 (ob 1), clarinet 1 (cl 1), clarinet 2 (cl 2), flute 1 (fg 1), and flute 2 (fg 2). The string section includes trumpet (trba), violin solo (vno solo), violin I (vni I), violin II (vni II), viola (vle), violoncello (vc), and contrabass (cb). The score is marked with various dynamics such as *p* (piano) and *f* (forte), and includes performance instructions like *arco* and *div.* (divisi). A circled number 32 is present above the oboe 1 staff.

Example 5. Witold Lutoslawski, *łańcuch II* (*Chain II*) (Kraków: PWM, 1996), 29.

pard de la nuit). Tremolo effect in Lutoslawski's *Chain II* Part fourth builds the grand culmination (p. 97). It appears also in fast repetitions of sounds (p. 75, 86-87, 93) and reaches its smooth character in *glissando* effects and clusters (p. 90) used in the process of sound space compacting. As a result the structure of vibrating and spaced tones is created and it is the priority in this part of the piece.

In this part of *Chain II*, as well as in the others, there is no lack of colour connections of instrumental sounds. The most distinct one is the culmination point (no 101 p. 76 in the score). It is composed of vigorous movement of

tutti sounds and accented by piano and celesta timbre combination together with bells, wood winds, violins divided into 3 parts and the violin solo.

Compositional Lines – Marian Borkowski *De profundis*

Now I am going to present a musical composition in the analytical perspective outlined with reference to the architectural compositional lines. I decided to submit the text of *De profundis* – a composition by Marian Borkowski – one of the most famous Polish modern composers and professors of Fryderyk Chopin University of Music in Warsaw, born in 1933.

Let's ask at the beginning what kind of compositional lines are established in this composition. This is the first decision concerning organisation of the musical work. Let's try to discover this intention.

The title: *De profundis* for the mixed choir and orchestra. The text, instruments and voices used in a composition are very important for its significance. We can observe that the space is designed in a wide range of its musical and significant spectrum and these are the basic elementary lines of the composition.

De profundis clamavi ad Te, Domine... incipit of Psalm 130 (129) is used as the text of a composition (*From the depth I call to you my Lord*). In order to give dynamics and expression hidden in this text the composer engages a full set of performers: a mixed choir and orchestra – the bigger musical set in modern history of music, which can assign the widest space of sound in all of its dimensions (dynamics, colours, harmony, registers, combination of voices and tints). One can say that this is a multiplication of lines and mix of different musical and symbolic lines in one composition. How is this wide space organized by using the compositional lines here? To give the light on this problem I would like to refer to remarks we find in commentaries to the works of Marian Borkowski.

Bohdan Pocij, fascinated with music of Borkowski²³, says that his musical language is 'maximal' in space but in time is condensed and concise like Webern's music. Than we would have here the commentary about the combination of lines in order to get the space as wide as possible and intensification of lines in the same time to get the space as much condense as possible. Pocij compares the creative evolution of the composer to the Hegel's triad which can be describe as three main compositional lines:

23 Bohdan Pocij, commentary to the disc *Marian Borkowski, Symphonic and Sacred Music*, Acte Préalable AP 0038 (Warszawa, 1998).

the sound experience, esthetics of sharpness and energetically aggressive sounds – all of that sonorism could be treated as thesis. Experience of sacral music for the mixed choir a cappella, esthetics of replete sound, the sound fullness, changing the sharpness into the softness – is the antithesis. And the great synthesis of sharpness and saturation of sound, whisper and cry, strain of sound and euphonic fullness – in the works [...] Pax in terra II, Hosanna, De profundis.

Marcin Łukaszewski²⁴ says about the architectonic aspects of musical construction and the articulation of musical time which multiply expression. He comments the huge contrasts in this work which is hang on the extreme measures of dynamics. He also pays attention to the out of musical sphere underlining the subject of the composition which refers to the problems of human existence, music of the spheres and universal sacrum.

Therefore we have in this composition the maximal space, completely saturated with sound, organized by the surface of the orchestra and choir. The maximal space is combined with the *aión* category of time which means duration. This kind of structure is treated by the composer as a basis and the starting point for the next parts of a composition. We experience in this work an interesting lack of narration despite the real sequence of events. From time to time the change of space and time structure happens but there are no dramatic changes in the time and space organization. As duration here lays deeply in dynamics and colour we can distinguish here the additional elements of architectonical composition such as different kinds of sounds, colours, voices, dynamics and significances related to them.

Defining the role of compositional lines in the movement we can refer to the forms of movement that appear in the composition. They are as follows:

- growing and overflowing of the sound of strings, from one note to the all space of register which is closed by the cry of the choir on words: *De profundis*, it is interesting how perfectly the composer shows the human despair calling his God from the depth to the height, from silence to fullness of the cry,
- movement in steps, in seconds intervals, parallel to the voices in all the mass of the sound (part *elegiaco*),
- speeding-up by the diminution of rhythm in parts of percussion.

24 Marcin Łukaszewski, commentary to the disc *Marian Borkowski, Symphonic and Sacred Music, Acte Préalable AP 0038* (Warszawa, 1998).

MUSICA ET ARTES

Example 6. Marian Borkowski, *De profundis*, no. 20-40.

As we said before, the composer designed space widely, reaching the fullness of its symbolic and musical spectrum. He decided to introduce only the incipit of Psalm 130 (129) that opens the rich area of connections. The same is about the sound of orchestra and choir which are organized in blocks, in *tutti* convention, acting simultaneously and together, with no individual presenta-

The image shows a page of a musical score for Marian Borkowski's 'De profundis, no. 60'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top, there are tempo markings: $\frac{4}{4} J=60$, $\frac{6}{4}$, and $\frac{2}{4} J=100$ with a circled '60'. The instruments listed on the left include: fl (flute), cl (clarinet), I tmt (trumpet I), II tmt (trumpet II), III tmt (trumpet III), IV tmt (trumpet IV), V tmt (trumpet V), S (soprano), A (alto), coro (chorus), T (tenor), B (bass), vn I (violin I), vn II (violin II), vn III (violin III), vl (viola), vc (viola), and cb (cello). The vocal parts have lyrics: 'De profundis'. Dynamic markings include *f*, *ppp*, and *p*. The score is numbered '6' at the bottom left.

Example 7. Marian Borkowski, *De profundis*, no. 60.

tions. We can say that this musical language is maximal also because of symbolic references to the musical history, for example to the plain chant (in invocation *De profundis*, in part *molto lento, elegiaco*), in parallel movement, in filling up the musical space by the semitone, third and unison harmonic structures, by the sharp attacks of *fff* and *fff* underlined by the glassy articulation

of tremolo in strings and *molto deciso* in other instruments, in classical unity of time, place and action, in cohesion of phases and space presentations which are ending, depleting and transforming into something new.

Sometimes here the combination of lines leads to contradictions of different musical surfaces in acoustic sphere (colours, dynamics, voices, registers, ect.). We experience this situation from the first sounds of the composition when from *ppp* in a low register appears the first shape of sound structure which is transformed in *fff* and fills up the higher registers and then there comes the choir sequence in whisper but in dynamic of *f* and *molto espressivo*. This kind of narration gives an impression that the time passes regularly (Example 6, percussion between numbers 20 and 40), reaches quickly a culmination point (*fff* before number 40), and loses the tempo (the closing before number 60 and 70, Example 7; bells before number 100; closing *morendo al niente* at number 170).

How can we receive the compositional lines in the musical structure? We can find them on the technical level and also on the expression level. The auditor is always kept in tension of expectation, is forced to the reflection, is soften and then surprised by the violent beats of *tutti*. In the process of composition the phases of softness and eruption interweave reaching culmination. This feature corresponds with the classical idea of composition in which motifs presented before come back in evolution.

The idea of tights between music and architecture can be developed and expanded over the other elements of musical construction. In this short presentation I tried to refer to some selected aspects of this interesting task and experiment with some musical analysis in the context mentioned here.

Razkorak med glasbeno poetiko in estetiko pri Urošu Rojku

Leon Stefanija, Ljubljana

Today, a composer is put in a rather schizophrenic situation: the postulates of genuine creation stand in a line with the belief that hardly anything new or original may be achieved in music. To search for uniqueness in an artistic enterprise today would be a rather suspicious ontological task: and, besides, who would dare to question uniqueness of a phenomenon in an era of differences? Of course, one may object that the main functionalist quandary – the omnipresent saturation with differences and specificities leads toward certain clustering of allegedly incommensurable phenomena – shifts the focus toward certain search for universals, common, shared, or at least comparable features. In any case, certain *forgetfulness*¹ seems fairly relevant for the contemporary musical practice, a process of leaving the historical and contextual variables to certain extent aside in the name of the *valuable* and the *real*.

Wolfgang Rihm formulated the current perspective of new music production neatly in an interview:

neue musikzeitung: As composer, how do you face the [...] audiences' fear of the new?

Wolfgang Rihm: *By offering always something new. There is also certain [...] fear of the old, of the historicity [Geschichtlichkeit]. Generally are the 'fears' [Ängste] in this field always something to count on: we reproduce them while being scared from them. Naturally, one leans on the majorities with chattering teeth.*

neue musikzeitung: How do you see the responsibility of the composer towards tradition and towards our society?

Wolfgang Rihm: *Whoever makes art, is the tradition. That's always been that way. In this should be seen also the responsibility towards society: through creating*

¹ Cf. Armin Köhler, »'...ohne Vergessen ist Erfindung nicht möglich...!«, « Positionen: Beiträge Zur Neuen Musik 72 (2007): 14–15.

the new [das Schaffen vom Neuen] is the future preserved as tradition. The new in this sense does not need to correspond to the common ideas of the new that circulate generally. The constitution of the ability to be critical is also a social responsibility.

[...]

neue musikzeitung: *In your experience, how can the ability to work innovatively be shared or encouraged?*

Wolfgang Rihm: *Innovation is not an absolute value. It always has to be understood in relation to a certain state. A 'transfer' ['Weitergabe'] is possible only through a commitment to quality that keeps itself free of the daily updated manifestations of what counts as innovative. Artistically, that may be achieved only through an intuitive self-criticism that can never be secure. [Künstlerisch wäre das nur über eine intuitive Selbstkritik zu leisten, die nie abgesichert werden kann.]²*

In the lines below I would like to address this *insecure »intuitive self-criticism«* analysing the work of Uroš Rojko: in which sense, to what extent and how palpably the prevalent *»anxiety of influence«* allows the composer to search for novel qualities in his work? Or, more to the point: are these qualities discernible as novel at all?

Musical Poetics

Rojko's (b. 1954) background is a background of a fool-blooded musician: he received his first academic degree as clarinetist (1975) and afterwards composition (1981), proceeding with his studies rather thoroughly: in 1981 in Poland with Krzysztof Meyer, Bugoslav Schaeffer, and Włodzimierz Kotonski. Between 1983 and 1986 he moved to Freiburg to study with Klaus Huber, afterwards studied three more years (1983-1986) with Ligeti. His period of "apprenticeship" by all means brought him rather wide knowledge on musical practices (he may be reckoned as one of the most informed composers in Slovenia regarding contemporary music), yet the experiences with the new music movements are not unproblematic.

... Experiences with the New Music Movement

Although the concept of the new music is rather suspicious today, it is still important as one of the central issues regarding Rojko's musical poetics. It should be understood as a certain compass for navigating through the his-

2 Meret Forster, »Wer jetzt Kunst macht, ist die Tradition. Qualitätsvolle Musik und die Qualität des vermittelnden Weges – Ein Interview mit Wolfgang Rihm.« *Neue Musikzeitung* 56, no. 11 (2007): <http://www.nmz.de/artikel/wer-jetzt-kunst-macht-ist-die-tradition> (10. 4. 2014).

tory of musical practices gathered around the tripartite division of the musical world: popular musics, »mainstream« and the »advanced« or avant-garde music.

His view of the avant-garde is clear: »I did not accept the tradition of the German avant-garde as mine own,« claims Rojko.³ Moreover, he felt the avant-garde from that period as a »dead end«⁴. Although Luigi Nono persuaded him immediately after he came to Freiburg with his all-sounds-music approach and he reckoned Ligeti, for some time by then, as one of his main lighthouses in the dispersed horizon of the musical life in the 'eighties, his impressions were uneasy ones. His work with Ligeti was especially frustrating one. Ligeti »with his guru-like poise,« Rojko recounts, »led me into uncertainty and horrible split«.⁵

His view of the avant-garde urges rojko not only to distance himself from it, but to search for certain *ahistoric* position: »What I've been doing now, in the last five years,« emphasized Rojko in the middle of the 1990's, »is above all liberation of myself. I try to understand everything as translating, canalizing of primary energies into a palpable substance.«⁶ This is one of most clear self-references that Rojko has uttered about his music: writing music is for him a process of *translating* »primary energies« into acoustic phenomena. Rather comparable to the acoustic research in the post-WW II, Rojko sees composing in terms of a historically unbiased, emphatically »forgetful« process of immersion with sound:

To me, each piece is a challenge, an adventure that consists of doubt and enthusiasm. Doubt of whether I can ever bring it to an end, enthusiasm over any small discovery which promotes self confidence and reassures that it was worthwhile to start it ...⁷

... Comprehension of the Aesthetic Function in Music

In spite of Rojko's artistic maturing in the tradition of "the critical avant-garde" – his "critical way of thinking" lives in his musical logic as a set of rigorously thought out compositional procedures and methods – the composer doubts in the efficiency of a compositional system. A »system proves noth-

3 »Pogovor s Srečkom Mehom [Interview with Srečko Meh],« *Glasbena mladina*, no. 5 (1995): 6.

4 Brošura Radia Slovenije (Prix Italia '93), *Uroš Rojko, Inner Voices*.

5 »Pogovor s Srečkom Mehom [Interview with Srečko Meh],« *Glasbena mladina*, no. 5 (1995): 6.

6 Ibid.

7 Uroš Rojko, personal website http://home.arcor.de/uross.rojko/english/e_rojko.html (11.4.2014).

ing«, warns Rojko. What counts is the result: »*what you can make out of a system*«. ⁸

Similarly dubious in his eyes appear also the idea about »new« compositional means of expression and, logically, the ideal of a progress in music. Although, he concedes: »*The idea of the new was at the time when I was occupied with serialism and New music very important*«. Yet, his mature belief about the aesthetic function leads him to think that music should pursue sonic forms capable of embodying – and this is his central aesthetic ideal – the universal ideal of the *beautiful*. Rojko offered a description of his aesthetic ideals with the following words:

*Basically, I am striving to achieve beauty that has something profound, that has a base. This base does not belong to our world. It is something that our world cannot offer, although it is founded thereof. I would certainly not like to bring my music to the point of a New Age or similar [cultural phenomena], where the only goal is to reach a therapeutic condition [...]. I have no therapeutic intentions with my music. My music borders more on a natural experience, it tries to reach a sense of well-being. My life turned out in a direction along which I am searching for some other world. The music expresses it and is a part of me.*⁹

Rojko's postulates an »*awakening of the human's sensitivity in recognition and comprehension of more subtle sonic layers*,« where one should speak of »*cultivation of the ears*« on account of an almost ecumenical end: »*to improve the human being through the medium of sound*«. ¹⁰

8 Cf. also Larisa Vrhunc, »Organizacija in svoboda – analiza skladbe Tongenesis Uroša Rojka [Organization and freedom – an analysis of Uroš Rojko's Tongenesis],« *Musicalogical Annual* 46, no. 2 (2010): 149–166.

9 Originally the quotes read: »*Ein System sagt noch gar nichts aus, was du daraus machst ist wichtig*.« »*Die Idee, etwas Neues zu machen, war damals, als ich mit Serialismus und Neuer Musik beschäftigte, sehr wichtig [...]. Es geht mir in der Tat um Schönheit, aber diese Schönheit hat eine Tiefe, hat einen Grund. Dieser Grund liegt nicht in unserer Welt, ist etwas, was unsere Welt nicht bieten kann und was ihr dennoch zugrundeliegt. Natürlich möchte ich meine Musik nicht zu einem Punkt von New Age oder ähnlichem bringen, wo es nur darum geht, therapeutisch einen Zustand zu bekommen [...]. Meine Musik hat keine therapeutische Absicht, sie grenzt schon eher an ein natürliches Erlebnis, so daß man sich als Mensch wohlfühlt. [...]. Mein Leben ist so gekommen, daß ich für mich eine andere Welt suche. Die Musik drückt das aus und ist ein Teil von mir*.« (Lauschen auf die innere Musik. Wolfgang Rüdiger im Gespräch mit Uroš Rojko, in the foreword to the *CD ARS MUSICI {AM}* 1122-2, Freiburger Musik Forum 1995, 15, 18–19.)

10 Uroš Rojko, »Prehodnost zdajšnjega trenutka [Transience of the present moment],« *Nova revija* XX, no. 225/226/227 (2001): 441. Cf. also the comment of his symphonic piece *La Gomera* (2012) in the interview with Sonje Kralj Bervar on the Society of Slovenian Composers on 24. 4. 2013 (the recording of the interview acc. on April 15th 2014, <http://www.dss.si/novice?day=2013-04-24>).

However *modernistic* a stance might be reflecting through the quoted artistic intention, contrary to the intellectual pretentiousness, or the ideological provocativeness, of the musical avantgarde, Rojko expects from his listener almost nothing. Persuaded in the »untranslatability« of the musical narrative, he believes that for both – for the composer as well as for the listener – it is necessary to »*let the events happen by themselves, and let music and musical material unfold by itself*«. ¹¹

For this reason he is drawing attention to the »innermost« of the sound, unimpeded by mimetic analogies:

The most important truths are by no means explicable, the least with words, and they cannot be analysed by the intellect. They can be reached only by experience, or perceived. ¹²

The quoted thought – a view of music as an visceral, physical, experiential reality – should be seen as the central philosophical persuasion as well as aesthetical demand posed by Rojko: he wants his music to achieve the efficacy of a *sublime physiological stimulus* – with *no semantic potential* »*from without*«, not even from the past experiences with music.

... View on Contemporary Composition

Rojko's indicated process of *sublimation* – the »*canalizing of primary energies*« – is certain mode of ethical stance, aiming against »*postmodern frivolousness*«, the »*acritico modo di produrre*«, as he declared affectionately in an interview. Around ten years ago he noticed certain general shift toward »*restitution of the intellect*« in composition. Rojko reckons – potentially disputable yet rather acceptable claim about – the growing interest in »*idiomatic*« and »*more complex things*« to be a return toward »*fundamental principles of art*« (»*basso principio artistico*«), ¹³ suggesting rationally determined proce-

11 Brošura Radia Slovenije [Booklet of Radio Slovenia]: Prix Italia '93, *Uroš Rojko Inner Voices*.

12 Brošura Radia Slovenije [Booklet of Radio Slovenia]: Prix Italia '93, *Uroš Rojko Inner Voices*.

13 Originally the fragment reads: »[M]a in genere possiamo dire che probabilmente viviamo in una era post-modernistica. Significa che in certi momenti non era necessario, obbligatorio o desiderato produrre musica con processi intellettuali. Così si è vissuto il periodo che diede ai compositori una vera libertà: si poteva produrre liberamente e questo ebbe effetti positivi e negativi. Dipendeva tutto dal compositore. Principalmente, la corrente del postmodernismo andò nella direzione di un acritico modo di produrre, senza schemi o probabilmente al di fuori di essi. Credo che in questi ultimi anni, la situazione stia cambiando progressivamente. Diciamo che il postmoderno ha avuto così tanti problemi a imporsi che l'interesse per la sperimentazione e il modo di pensare intellettuale stanno di nuovo tornando in evidenza. È un ciclo, perché ora non è più interessante e si ritorna all'intellettualismo nella musica, (il post-modernismo era contro l'intellettualismo). Ma ora è l'intellettualismo a essere contro il post-moderno, e naturalmente non è più allo stesso livello di prima. Penso che questo sia un buon segno, perché porta con sé anche la necessità di interessarsi a certe cose speciali, a cose più sofisticate che non

dures of composition. Which are those and how may they be addressed? This is a rather thorny – and central – issue on the old frictions between the aesthetic and the ethical facets of music: the frictions between different semantic values attached to music.

Facets of the Aesthetical Values

To leave the otherwise necessary technical analysis, it may suffice for the moment to indicate Rojko's compositional practice as an idiosyncratic poetics based on textural music or sonorism, since both terms point to practically different compositional stylisations from the beginning of the 20th century and especially from the 'fifties onward (e.g.: from futurist ideas as well as the concept of Cowell's tone-clusters in the works of I. Xenakis, the Polish composers from the 'sixties, *spectralists* and *New Complexity* movement, Giacinto Scelsi, Conlon Nancarrow). Rojko's compositional ideas circumscribe what Helmut Lachenmann (another composer fascinated by Luigi Nono's views who also thought Rojko composition in Freiburg) apostrophized as the »*emancipation of acoustically presented sound*« that has led to a »*bulk of misunderstandings*«. ¹⁴ I refer to Lachenmann's typology of compositional procedures as indicated in terms of archetypes of sound in avant-garde music as defined in his *Klangtypen der neuen Musik* in 1970.

The typically modernist »always-anew« approach to composition – in Rojko's case an approach with variables of uncertainty and a fear of being unable to fulfil the task of creating new work – is founded in what may be compared to Lachenmann's »*phenomen of the syntactical*« ¹⁵ where the basic principle is: »*Alles muß jedesmal neu gepolt werden*«: everything has always to be re-polarized. This Heraclitan stance actually calls for certain idealistic musical poetic in which the idea of the *sublime*, central to Rojko's work, seems to be richly elaborated.

It seems rather at odds though that today only rare voices¹⁶ are raised regarding the *sublime*, as if its historical importance, usually confined the music

siano necessariamente populiste, popolari o comprensibili nei loro sviluppi. C'è di nuovo la possibilità per l'arte di potersi sviluppare ancora nella maniera del principio, quello che si dice 'basso principio artistico'.« Gianfranco Terzoli, »Uros Rojko, un musicista creativo,« *Fucine*, april 2001, <http://www.fucine.com/network/fucinemute/core/index.php?url=redir.php?articleid>.

14 Helmut Lachenmann. *Musik als existentielle Erfahrung - Schriften 1966–1995*, ed. Josef Häusler (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1996), 1.

15 Op. cit., 213.

16 Cf. Damian Thompson, »Are today's composers up to the challenge of writing sublime music?,« *The Spectator*, 27. april 2013, <http://www.spectator.co.uk/arts/music/8895001/transcendental-meditation/> (18.4.2014).

from the mid-18th to mid-19th-century, would not have been important for the zenith of the avant-garde movement, as Alex Ross notes for the “Darmstad’s hypermodern façade” where »*the age-old longing for sublimity and transcendence*«¹⁷. Michela Garda notes that two and a half centuries ago the »*veneration of the past and the use of historical compositional techniques eventually became the primary criteria for evaluation of the sublime in music*«.¹⁸ Far from claiming that Rojko’s views on old-music procedures (which he uses in a variety of ways in his compositions) may be taken as criteria of the sublime, it seems that there may be an important analogy between (not only) Rojko’s work¹⁹ and the ideals of the *sublime* from the late 18th century. The analogy may be indicated in terms of a creative game of historically tested compositional procedures in which Rojko finds profound experiential importance. *Uleomina* for chorus is a nice example from Uroš Rojko’s Oeuvre to fit into Jean-David Jumeau-Lafond’s²⁰ search for the sublime in the 19th and early 20th-century choral music without semantic text as a pointer of the sublime – »*several main outlines stand out: the expression of the supernatural, the symbolist aesthetics of mystery, the evocation of sleep and death and [...] a pantheistic vision of nature*« in succeeding to »*express the inexpressible*«.²¹

Of course, at this point the analysis should immerse in a complex set of questions regarding the compositional procedures, the poetical directions

17 Alex Ross, *The rest is noise* (New York: Picador Farrar, Straus and Giroux, 2007), 299.

18 Michela Garda, »Teorie e tipologie del sublime musicale nella seconda metà del Settecento: Presupposti estetici ed atteggiamenti ricettivi,« *Revista De Musicologia* 16, no. 5 (1993): 3070–3088.

19 Cf. for instance:

Colleen Renihan, »'History as it should have been': Haunts of the historical sublime in John Corigliano's and William Hoffman's The ghosts of Versailles,« *Twentieth-century music* 10, no. 2 (2013): 249–272.

Márta Grabócz, »Value in contemporary art and the category of the sublime in new music: Works of F.-B. Mache, J.-C. Risset and P. Eötvös,« in *Music: function and value. Proceedings of the 11th international congress on musical signification* 27, eds. Teresa Malecka and Malgorzata Pawlowska (Kraków, 2013), 75–97.

Jean-David Jumeau-Lafond, »Le chœur sans paroles, ou Les voix du sublime,« *Revue de musicologie* 83, no. 2 (1997), 263–279.

Helga de la Motte-Haber, »Das Schöne und das Sublime,« in *Schönheit als verweigerte Gewohnheit: Der Schönheitsbegriff und die avancierte Musik im 20. Jahrhundert—Kolloquium des Dresdner Zentrums für Zeitgenössische Musik im Rahmen der 13. Dresdner Tage der Zeitgenössischen Musik*, ed. Marion Demuth (Saarbrücken: Pfau-Verlag, 2008), 66–72.

Kiene Brillenburg Wurth, »Sounds like now: Music, avant-gardism, and the post-modern sublime,« in *Music and literary modernism: Critical essays and comparative studies*, ed. Robert P. McParland (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2009²), 12–31.

20 Jean-David Jumeau-Lafond, op. cit., 279.

21 Ibid.

reaching toward preromantic past as well as toward Non-Western ideals, the semantic potentials and variables of reception of Rojko's music. Yet one of the specific comments of his music – in this case regarding his opera *King David, Cithar and the Sward* – reads: »His composition is, as excitingly modern as it is, at the same time deeply rooted in archetypal patterns and figures«. ²² In this perspective the sublime reveals itself as a net of basic yet distinct experiential phenomena with somewhat puzzling nominal embedding: toward certain new experience or toward an age-old ideal of *musica perennis*? At least, the composer tends toward such a position.

22 *König David, Zither und Schwert. Theater im Marienbad, 2010–2014*, <http://www.marienbad.org/repertoire/antigone> (20. 4. 2014).

Art déco u Hrvatskom glazbenom zavodu u Zagrebu – tragom jedne izložbe

Nada Bezić, Zagreb

O izložbi *Art déco u HGZ-u 2011. godine*

Ovaj tekst spaja dvije umjetnosti – glazbu i likovnu umjetnost/dizajn, kao i dvije istaknute zagrebačke kulturne institucije posvećene tim umjetnostima, Hrvatski glazbeni zavod (HGZ) i Muzej za umjetnost i obrt. Na početku treba u osnovnim crtama predstaviti HGZ, najstariju glazbenu ustanovu u Hrvatskoj. Osnovan je 1827. kao društvo ljubitelja glazbe (*Musikverein*) i neprekidno djeluje do danas. Kao i slična glazbena društva u Habsburškoj monarhiji, kasnije Austro-Ugarskoj, HGZ je postavio temelj glazbenom životu svoje sredine, prije svega s osnutkom glazbene škole 1829. godine, pokretanjem kontinuiranog koncertnog života, glazbenog nakladništva i podizanjem vlastite zgrade u Gundulićevoj ulici 6 s koncertnom dvoranom izvanredne akustike. Cijeli je ovaj razvoj uključio i nastajanje knjižnice te arhiva koji su danas, s oko 14.000 sv. nota, 2500 knjiga i više od 40 glazbeničkih ostavština među najznačajnijim i najvećim takvim zbirkama u Hrvatskoj.

Zagrebački Muzej za umjetnost i obrt svojim je velikim izložbama o pojedinim razdobljima kao što su *Hrvatski narodni preporod 1790–1848: Hrvatska u vrijeme Ilirskog pokreta* (1985) ili *Secesija u Hrvatskoj* (2003–2004) pokrenuo mnoga, pa tako i muzikološka istraživanja poput ovog. Krajem siječnja 2011. godine u Muzeju je otvorena izložba *Art déco i umjetnost u Hrvatskoj između dva rata* (u nastavku: *Art déco*) u pripremi koje je sudjelovao niz stručnjaka i ustanova. HGZ ima odličnu dugogodišnju suradnju s Muzejom, s jedne strane kroz posudbu materijala iz svoje knjižnice i arhiva za izložbe, a s druge zato jer se u Muzeju depozitno čuva dio zbirke starih glaz-

benih instrumenata Zavoda.¹ Kao voditeljica knjižnice i arhiva HGZ-a upozorila sam Muzej na zanimljiv dizajn korica tiskanih nota iz 1920-ih godina. Kada je nakon toga u HGZ iz Muzeja stigla zamolba za posudbu tih notnih izdanja za izložbu *Art déco*, bio je to dobar poticaj da pronadem i drugu likovno zanimljivu, ne samo notnu građu iz 1920-ih i 1930-ih godina te priredim izložbu *Art déco u HGZ-u* u vitrinama u predvorju velike dvorane HGZ-a. Ta je izložba bila otvorena od 15. veljače do kraja lipnja 2011. i odlično je bila posjećena. Na nju smo upućivali i u HGZ-ovom mjesečnom glasilu *HaGeZe*, čija sam urednica.² Štoviše, uprava HGZ-a je odlučila da kao središnju priredbu proslave Dana HGZ-a 18. travnja te godine priredi koncert čiji je program bio inspiriran izloženim djelima. O izložbi sam tada napisala kratak članak u glasilu Hrvatskoga društva skladatelja *Cantus*,³ održala izlaganje u Muzeju za umjetnost i obrt,⁴ a kasnija istraživanja su me dovela do malog otkrića i o slovenskoj primijenjenoj umjetnosti u notnim izdanjima, pa mi se činilo idealnim ovo moje istraživanje posvetiti profesor Primožu Kuretu.

U opsežnom i sjajno opremljenom katalogu izložbe *Art déco* nema sažete definicije art décoa, stila koji je 1920-ih i 1930-ih godina vladao u raznim granama umjetnosti, arhitekture i kulture općenito. Sam pojam dolazi od francuskog izraza *art décoratif* što znači ukrasna umjetnost, a nastao je nakon Međunarodne izložbe dekorativnih umjetnosti u Parizu 1925. godine. U Hrvatskoj je art déco bio prisutan gotovo na svim područjima primijenjene umjetnosti i dizajna. Usprkos tome, do izložbe u Muzeju za umjetnost i obrt 2011. godine nije bio predmetom »sustavnih istraživanja koja bi rezultirala cjelovitom slikom kulturne povijesti.«⁵ U uvodnoj studiji kataloga izložbe Jasna Galjer propituje svrhovitost termina art déco kao oznake jednog jedinstvenog stila i dodaje kako se razdoblje 1920-tih godina u Hrvatskoj najčešće

1 Usp. Nela Tarbuk, *Glazbeni instrumenti iz fundusa Muzeja za umjetnost i obrt: Katalog izložbe* (Varaždin: Varaždinske barokne večeri, Gradski muzej; Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2007).

2 ***, "Art déco u HGZ-u", *HaGeZe* 15, br. 5 (2011): 1, http://www.hgz.hr/glasila/Glasilo_HaGeZe_10-11_05.pdf (12. 1. 2015.); Nada Bezić, "Art déco u HGZ-u: Izložba u natuknicama", *HaGeZe* 15, br. 6 (2011): 3, http://www.hgz.hr/glasila/Glasilo_HaGeZe_10-11_06.pdf (12. 1. 2015).

3 Nada Bezić, "Slike s izložbe: Uz izložbu Art déco u HGZ-u, (veljača – lipanj 2011.) postavljenu usporedo s izložbom Art déco i umjetnost u Hrvatskoj između dva rata u Muzeju za umjetnost i obrt u Zagrebu", *Cantus*, br. 168 (2011): 6, <http://www.hds.hr/ea/wp-content/uploads/2013/09/cantus-168.pdf> (12. 1. 2015).

4 Izlaganje je bilo 1. lipnja 2011. unutar ciklusa predavanja stručnjaka iz raznih područja koje je Muzej za umjetnost i obrt organizirao kao popratna događanja uz svoju izložbu.

5 Jasna Galjer, "Art déco u primijenjenoj umjetnosti i dizajnu", u *Art déco i umjetnost u Hrvatskoj između dva rata*, ur. Miroslav Gašparović (Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2011), 38.

u kontekstu povijesti primijenjene umjetnosti i dizajna identificira »kao prijelazno razdoblje između secesije i afirmacije modernizma.«⁶

Katalog izložbe *Art déco* ima opsežne tekstove o primjenjenoj umjetnosti, modi, likovnoj umjetnosti, kazalištu i fotografiji, ali o glazbi – ne.⁷ Evo što o tome piše germanist i muzikolog Viktor Žmegač:

U naravi je glazbe da na njezinu području art déco nije mogao doći do izražaja. Dekorativne sastavnice u pojedinim skladbama iz razdoblja oko prijeloma stoljeća potisnuo je neoklasicizam (u nekih kritičara: neobarok), koji se temelji, uostalom kao i njemu suprotstavljena dodekafonija, na principima koji su srodni likovnom konstruktivizmu. Glazbeni znalac će se svakako oduprijeti uporabi pojma muzičkog art décoa.⁸

S time se složila i muzikologinja Maja Stanetti koja je pisala o svemu što je na izložbi u Muzeju za umjetnost i obrt bilo povezano s glazbom te zaključila:

Kako je art déco ponajviše prisutan u likovnosti, primijenjenim umjetnostima, dizajnu, tadašnja je glazba njime okružena. Bilo da je riječ o kazališnoj scenografiji ili kostimografiji. Art déco bio je podatan podjednako avangardističkim tendencijama kao i nacionalnom stilu u glazbi. Tako se njegovi oblikovni elementi bilježe u scenografijama za Konjovićev Vilin veo, Baranovićeve Strizeno-košeno ili Imbrek z nosom, Gotovčeve Moranu ili Eru s onoga svijeta. Osim scenjskih elemenata dekora, još ih je više u kostimografiji, osobito za balet: Šcherezadu, Polovjecke plesove u operi [sic!], Sadka, Orašara, Žar-pticu. Osobito su tu istaknuta imena likovnih umjetnika poput Tomislava Krizmana, Ljube Babića, Marijana Trepšea ili Léona Baksta. Ako glazbeni sadržaj i ne sadrži artdekoovske elemente, korice niza notnih izdanja koja se čuvaju u knjižnici Hrvatskoga glazbenog zavoda opremljene su na način art décoa, o čemu će posvjedočiti skorašnja popratna izložba u predvorju Zavoda.⁹

Uistinu, notna izdanja sjajno odražavaju raznolikost dizajna tog razdoblja. I ne samo notna izdanja: na izložbi u HGZ-u su pored 24 muzikalije bila i četiri koncertna programa, dva časopisa, dvije knjige, jedan dopis, četi-

6 Op. cit., 39.

7 Notna izdanja iz Knjižnice HGZ-a u popisu izložaka uvrštena su u najveću skupinu *Dizajn*; usp. Miroslav Gašparović, ur., *Art déco i umjetnost u Hrvatskoj između dva rata* (Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2011), 234.

8 Viktor Žmegač, "Art déco u povijesnom kontekstu", u *Art déco i umjetnost u Hrvatskoj između dva rata*, ur. Miroslav Gašparović (Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2011), 20.

9 Maja Stanetti, "Na valovima noći: Glazba uz art déco". *Vijenac*, br. 442 (2011), <http://www.matica.hr/vijenac/442/Na%20valovima%20ono%C4%87i/> (12. 1. 2015).

ri razglednice te jedan račun. Ovaj će se tekst zadržati na rezultatima istraživanja o dijelu tih izložaka, dok će neko buduće istraživanje o art décou u HGZ-u zasigurno morati obuhvatiti barem deseterostruko više građe.

Identificirala sam 15 autora likovnog oblikovanja rođenih između 1873. i 1903. godine. Šestorica će biti detaljnije predstavljena u tekstu (Tomislav Krizman, Ivo Tijardović, Radovan Tommaseo, Dušan Janković, Marko Rašica i Tone Kralj). Uz njih su bile izložene ilustrirane korice notnih izdanja ili naslovnice koncertnih programa sljedećih autora:

Oto Antonini (1892–1959): klavirski izvadak opere *Medvedgradska kraljica* Luje Šafraneka-Kavića (Zagreb: [Albini], 1928);

Ljubo Babić (1890–1974): klavirski izvadak opere *Porin* Vatroslava Lisinskog (Zagreb: Hrvatska filharmonija, 1919);

Joso Bužan (1873–1936): koncertni program Hrvatskog pjevačkog društva *Kolo* 1922.;

Sergije Glumac (1903–1964): memorandom *Studija Gussich-Feller*, dopis iz 1933.;

Natalija Sergejevna Gončarova (1881–1962): izdanje skladbe *Le poisson d'or* Lorda Bernersa (London: Chester, 1919);

Vladimir Kirin (1894–1963): izdanje skladbe *Hrvatski plesovi Žige Hirschlera* (Zagreb: Kugli, 1920);

Jozo Kljaković (1889–1969): program koncerta Maje Strozzi-Pečić i Bele Pečića 1919.;

Hans Neumann (1888–1960): klavirski izvadak opere *Postolar iz Delfta* Blagoja Berse (Wien: Doblinger, 1918);

Vladimir Ivanović Žedrinski (1899–1974): portreti i karikature u časopisu *Zvuk* 1933/34.

Trinaest autora je djelovalo na području Kraljevine SHS, a među njima je devetero sudjelovalo na Međunarodnoj izložbi u Parizu 1925., što je podatak koji ukazuje kako su se dizajnom glazbenih izdanja (nota i koncertnih programa) bavili uistinu ponajbolji likovni umjetnici.¹⁰ Kao što bi se i očekivalo, najbrojniji su hrvatski autori, njih deset. Nadalje, tu je dvo-

¹⁰ U Parizu su izlagali: Ljubo Babić, Dušan Janković, Vladimir Kirin, Jozo Kljaković, Tone Kralj, Tomislav Krizman, Marko Rašica (unutar predstavnika zagrebačke Obrtne škole), Radovan Tommaseo i Vladimir Žedrinski. Usp. katalog *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes: Section du Royaume des Serbes, Croates et Slovènes*, <http://dizbi.hazu.hr/?documentIndex=1&docid=2.455> (12. 1. 2015).

je Rusa, emigranata u različite zemlje i u različitim kontekstima: Natalija Gončarova je već od 1914. živjela u Parizu, a mladi Vladimir Žedrinški je 1920. s obitelji prispio kao izbjeglica u Kraljevinu SHS. Među autorima se nalaze po jedan Austrijanac (Hans Neumann), Srbin (Dušan Janković) i Slovenac (Tone Kralj). Može se reći da je nacionalni krug autora odabrane građe iz HGZ-a upravo odraz kulturnih i inih kretanja 1920-ih godina gledano iz vizure Zagreba. Među njima je Hans Neumann jedini stranac koji je izradio korice notnog izdanja jedne skladbe hrvatskog autora, a pitanje je ima li uopće još takvih slučajeva u hrvatskoj glazbenoj baštini. U pravilu su se autori čitko potpisali ili barem stavili inicijale uz svoje radove, negdje je autor izričito naveden u impresumu izdanja, a u dva slučaja – Janković i Kralj – trebala sam istraživanjem doći do podatka tko je autor dizajna (vidi o tome kasnije). U sadašnjoj fazi istraživanja šest je umjetnika ostalo neidentificirano, to su autori korica po jednog notnog izdanja iz Velike Britanije, Francuske i Češke (tada Čehoslovačke), dva notna izdanja iz Hrvatske te jednog koncertnog programa.¹¹

Edition Slave – Tomislav Krizman i Ivo Tijardović

Postoji malo literature o hrvatskim glazbenim izdavačima, a pogotovo malo o dizajnu notnih izdanja. Koliko mi je poznato, jedini su radovi na tu temu iz mojeg pera (o dizajnu izdanja *Edition Slave* i o izložbi *Art déco u HGZ-u*),¹² a prava je dragocjenost knjiga Duška Kečkemeta *Nepoznati Tijardović* jer donosi izvrsne reprodukcije korica notnih izdanja.¹³ I u ostaloj literaturi, prije svega onoj iz područja povijesti umjetnosti, taj se segment primijenjene umjetnosti vrlo rijetko spominje, a u knjizi *Stoljeće hrvatskog dizajna* Feđe Vukića posve je izostavljen.¹⁴ Kao što će pokazati ovaj rad, istraživanje notnih izdanja može obogatiti biografije poznatih likovnih umjetnika.

11 Eugene Goossens, *Nature poems*, za klavir (London: Chester, cop. 1920), HGZ, sign. 626. Georges Auric, *Adieu, New York!, fox trot* (Paris: Editions de la sirène, cop. 1920), HGZ, sign. 505. Boleslav Vomáčka, 1914, op. 11 [ciklus pjesama] ([S.I.]: Hudebni Matice U.B., 1923), HGZ, sign. 668/2010. To. Kado. [= Krsto Odak], *Tutankhamen: shimmy-foxtrot*, za klavir (Zagreb: Heliografija, s.a.), HGZ, sign.1252. Dora Pejačević, *Maštanja*, za klavir (Zagreb: Čaklović, 1920), HGZ, Zbirka arhivske građe, Fond Pejačević, V A5, Program koncerta Maje Strozzi-Pečić 1922., HGZ, Zbirka arhivske građe, III-PG, kut. 4, 1922/23.

12 Nada Bezić, "Art déco u HGZ-u"; Nada Bezić, "Slike s izložbe"; Nada Bezić, "Notna izdanja *Edition Slave* (Slavenski izdavački zavod), Beč", u *Glazba, riječi i slike: svečani zbornik za Koraljku Kos*, ur. Vjera Katalinić i Zdravko Blažeković (Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 1999), 127–144.

13 Duško Kečkemet, *Nepoznati Tijardović: Likovno stvaralaštvo najpoznatijeg splitskog skladatelja* (Split: Naklada Bošković; Zaklada Karlo Grenc, 2012).

14 Feđa Vukić, *Stoljeće hrvatskog dizajna* (Zagreb: Meandar, 1996).



S. Mokranjac: *Lem Edim* (oblikovanje I. Tijardović). HGZ 50.

Odabrana notna izdanja za izložbu *Art déco u HGZ-u* objavljena su u Hrvatskoj i Sloveniji (nekadašnjoj Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca), Italiji, Austriji, Češkoj (Čehoslovačkoj), Francuskoj i Velikoj Britaniji između 1917. i 1933. godine. Što se tiče likovne opreme, najznačajniji izdavač svakako je tvrtka *Edition Slave*, o kojoj je prva opširnije pisala Nadežda Mosusova u članku o korespondenciji Milana Obuljena i Petra Konjovića.¹⁵ Riječ je o bečkoj izdavačkoj kući čiji je vlasnik bio Dubrovčanin Milan Obuljen, najzanimljiviji i vjerojatno najplodniji hrvatski glazbeni izdavač u inozemstvu. Milan Obuljen rođen je u Dubrovniku 1880. godine, živio je neko vrijeme u Splitu, a od 1903. bio je mjesni dirigent u gradiću Hainburg u Austriji, blizu granice sa Slovačkom. Tamo ga zatiče početak Prvog svjetskog rata i uskoro biva uhićen zbog sumnje da se bavio špijuniranjem. Nakon pet mjeseci izlazi iz zatvora i odlazi u mjesto Budišov u Moravskoj, gdje ostaje do 1917. Nakon te godine skrasio se u Beču i započeo mnogostranu i intenzivnu djelatnost na širenju slavenske glazbe. Smrt ga je zatekla na Silvestrovo 1923. godine.¹⁶

Obuljenova tvrtka, koja je isprva koristila i naziv *Slavenski izdavački zavod*, osnovana je u sumrak Austro-Ugarske, početkom 1918., i prestala je s radom nakon Obuljenove smrti. U tih nekoliko godina Obuljen je razvio mnogostranu djelatnost: organizirao je koncerte u Beču, pokrenuo natječaj za najbolju skladbu skladatelja slavenskog juga i kratkotrajno objavljivao dva časopisa (*Naša sloga* 1919–1921 i *Knjiga-Muzika* 1923). Od mnogih njegovih knjižnih izdanja ističe se serija *Muzika* (1919–1921) koju čine knjige o glazbi u prijevodu Božidara Širole. U ovom su kontekstu najvažnija notna izdanja, čiji je broj međutim vrlo teško utvrditi. Prema jednom izvoru *Edition Slave* je već krajem 1922. objavio svoje osamstoto [!] notno izdanje.¹⁷ K tome se pouzdano zna i kolike su bile naklade nekih naslova, primjerice popijevke Blagoja Berse objavljene su 1918. u čak 500 primjeraka, jer se računalo, naravno, na kupce iz cijele južnoslavenske zajednice.¹⁸ Dio izdanja objavljen je pod imenom

15 Nadežda Mosusova, "Slavenski izdavački zavod u Beču (Petar Konjović i Milan Obuljen)", *Zvuk*, br. 85/86, (1968): 261–275. Vidi i Nada Bezić, "Edition Slave (Slavenski izdavački zavod)", u *Oesterreichisches Musiklexikon*, sv. 1 (Abbado-Fux), ur. Rudolf Flotzinger (Wien: Verlag der Oesterreichischen Akademie der Wissenschaften, 2002), 361.

16 Kratku biografiju Obuljena donosi N. Mosusova u članku "Slavenski izdavački zavod u Beču", 263–264. Nije poznato odakle je crpila podatke za taj životopis.

17 K. [Kazimir Krenedić], "Edition Slave. Jedan jugoslavenski kulturni pothvat. Izdanja jugoslavenskih kompozitora", *Riječ* 3[4], br. 276 (1922): 3. Podatak o autoru teksta preuzet je iz *Bibliografije rasprava i članaka*, sv. 13, ur. Marija Kuntarić (Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod "Miroslav Krleža", 1984), 415. Prema N. Mosusovoj autor teksta je Petar Konjović (Mosusova, "Slavenski izdavački zavod u Beču", 272).

18 Usp. pismo Milana Obuljena Blagoju Bersi (9. srpanj 1918.) u Blagoje Bersa, *Korespondencija. Druga knjiga*, ur. Eva Sedak (Zagreb: Hrvatski glazbeni zavod, 2012), 152.

izdavača *Mozarthauss (Schmidl & C^o Nachf. Milan Obuljen)* i s copyrightom *Mozarthauss, Wien*, što se odnosi na bečku glazbenu trgovinu koju je Obuljen kupio 1918. godine.¹⁹ Kao mjesto izdavanja u početku se navodi Beč/Wien, a kasnije su dodani Zagreb i Prag/Praha.

Edition Slave objavio je mnogo izdanja djela hrvatskih, srpskih, slovenskih, čeških i drugih slavenskih skladatelja, no do sada nije sastavljen konačan popis sačuvanih, a ne samo najavljenih odnosno reklamiranih izdanja. Prema dostupnim on-line katalozima knjižnica u Hrvatskoj, Srbiji i Sloveniji, može se zaključiti da je najviše izdanja – njih 112 – pohranjeno u Zagrebu, i to u tri glazbene knjižnice (HGZ-u,²⁰ Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici i knjižnici Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu), što je i prirodno, budući da su hrvatski skladatelji bili najzastupljeniji.²¹ Po brojnosti objavljenih naslova slijede srpski skladatelji: Petar Konjović, Kosta Manojlović, Miloje Milojević i Stevan Mokranjac (objavljene su sve njegove *Rukoveti*). Slovenski su skladatelji s više naslova Anton Jakl, Viktor Parma i Lucijan Marija Škerjanc, a s po jednim djelom su zastupljeni Davorin Jenko i Anton Hajdrih. Zanimljivo je da premda je tvrtka *Edition Slave* djelovala u Beču, Austrijska nacionalna knjižnica nema niti jedan primjerak tih izdanja.

Prema Nadeždi Mosusovoj, za nastanak tvrtke je uz Milana Obuljena bio zaslužan i Petar Konjović, koji je zimi 1917. boravio u Beču i prijatelji se s Obuljenom. »*Obojica dolaze na ideju o osnivanju jednog izdavačkog preduzeća kome Konjović daje ime "Edition Slave".*«²² Štoviše, Obuljen je pomogao Konjoviću da u Zagrebu krajem 1917. objavi kao vlastito izdanje klavirski izvadak svoje opere *Vilin veo* (kasniji naslov *Ženidba Miloševa*), praizvedene u zagrebačkom kazalištu u travnju te godine.²³ Bio je pravi pothvat u vrijeme Prvog svjetskog rata objaviti notno izdanje s tri table u boji koje prikazuju scenografiju (»scenske slike«) za svaki čin opere. Kao što je navedeno na naslovnoj stranici, riječ je o radu slikara i grafičara Tomislava Krizmana (1882–1955),

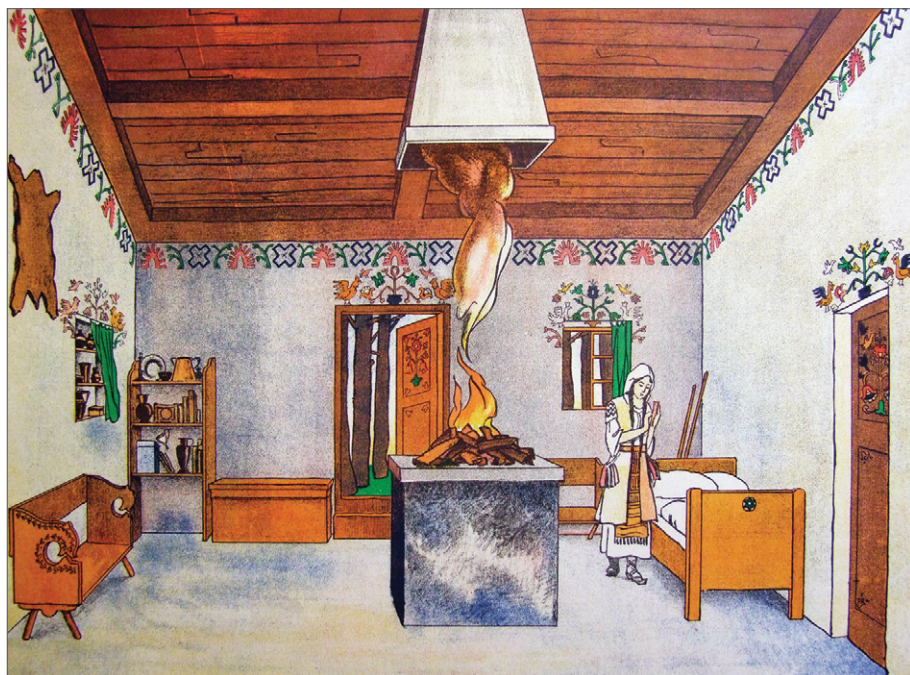
19 ***, "Slavenski izdavački zavod u Beču", *Sv. Cecilija* 12, br. 5 (1918): 156.

20 Od 60 primjeraka notnih izdanja *Edition Slave* sačuvanih u knjižnici HGZ-a njih 11 je bilo na izložbi u Muzeju za umjetnost i obrt (usp. Miroslav Gašparović, *Art déco i umjetnost u Hrvatskoj između dva rata*, 234), a dodatnih 11 na izložbi u HGZ-u. Nažalost, u virtualnom vodiču po izložbi u Muzeju za umjetnost i obrt, u poglavlju o Ivi Tijardoviću, nisu pokazana niti spomenuta notna izdanja iz HGZ-a (usp. novena.hr/vr/artdeco/index.html).

21 Vidi popis 24 hrvatska skladatelja i naslove njihovih djela u Bezić, "Notna izdanja *Edition Slave* (Slavenski izdavački zavod), Beč", 140–143.

22 Mosusova, "Slavenski izdavački zavod u Beču", 264.

23 Petar Konjović, *Vilin veo* (Zagreb: vl. nakl, 1917), HGZ, sign. 6738. O tom izdavačkom pothvatu zanimljivo piše N. Mosusova, op. cit., 264–265.



istaknutog predstavnika secesije i art décoa u Hrvatskoj.²⁴ Krizman je za praizvedbu opere *Vilin veo* izradio i kostime, čiji su nacrti bili izloženi na izložbi art décoa u Parizu 1925.²⁵ Dizajn Konjovićeva izdanja i danas privlači pozornost, dok sama opera nakon 1926. godine nije više nikada izvedena u Zagrebu.²⁶

P. Konjović: *Vilin veo*, tabla u boji iz klavirskog izvotka (oblikovanje T. Krizman). HGZ 6738.

- 24 Iste je godine Krizman izradio portret Petra Konjovića (vidi reprodukciju u Digitaliziranoj baštini Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu, <http://db.nsk.hr/HeritageDetails.aspx?id=594>), a po svoj je prilici Krizman autor i ilustracije na koricama Konjovićeva knjige *Ličnosti* (Zagreb: Nakladom Knjižare Čelap i Popovac, 1919), također izložene na izložbi *Art déco u HGZ-u*.
- 25 Ana Lederer, "Art déco i hrvatsko kazalište", u *Art déco i umjetnost u Hrvatskoj između dva rata*, ur. Miroslav Gašparović (Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2011), 165 i 167. Vidi i str. 258 te knjige.
- 26 Usp. Branko Hećimović, ur., *Repertoar hrvatskih kazališta: 1840–1860–1980*, knj. 1 i 2 (Zagreb: Globus – Ju-

Izdanja tvrtke *Edition Slave* bila su ili posve jednostavna, gotovo neugledna ili likovno vrlo atraktivna. Prema ukupnim fondovima u Zagrebu može se zaključiti da je 33 korice za *Edition Slave* dizajnirao Ivo Tijardović (1895–1976), hrvatski skladatelj i dirigent, libretist i slikar, scenograf i kostimograf, uza sve to i zaslužni predsjednik HGZ-a od 1946. do 1952. godine.²⁷ Mladi je Tijardović radio kao dizajner u *Edition Slave* od 1919. do 1921., tamo je prijateljevao s Jakovom Gotovcem i jamačno stekao mnoga glazbena znanja.²⁸ Obuljen hvali Tijardovića početkom 1921. u pismu Konjoviću u kojem javlja da će upravo izaći iz tiska oko 30 izdanja: »*Sve skladbe su opremljene sa sjajnim naslovnica- ma koje nam je napravio Ivo Tijardović.*«²⁹

Nedavno je šira javnost mogla mnogo saznati o Tijardoviću iz četverodijelnog dokumentarno-igranog serijala *Tijardović* Hrvatske televizije, autora Željka Rogošića i Marina Kuzmića,³⁰ a objavljena je i vrlo lijepa knjiga uglednog povjesničara umjetnosti Duška Kečkemeteta *Nepoznati Tijardović*. O Tijardovićevoj djelatnosti oslikavanja korica notnih izdanja Kečkemet piše:

Iznenaduje raznolikost maštovitih kompozicija ostvarenih grafički i koloristički u tada pomodnom stilu kasne secesije i ranog art décoa. Ta su Tijardovićeve ostvarenja na polju primijenjene umjetnosti potpuno nepoznata u povijesti brvatskoga dizajna. Ukrasnim, stilski oblikovanim natpisima posvetio je jedanku pozornost kao likovnim ili tek dekorativnim kompozicijama. Te Tijardovićeve naslovnice suvremenih pjesama i šlagera uvrštene su među najistaknutija likovna ostvarenja na tom polju u nas.³¹

Premda je tvrdnja u posljednjoj rečenici neupitna, ipak treba reći da nažalost ne postoji relevantna i sveobuhvatna studija dizajna notnih izdanja u Hrvatskoj na temelju koje bi se to moglo zaključiti. Također valja uputiti na nepreciznosti i netočne detalje u Kečkemetovom tekstu.³² Nadalje, au-

goslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1990); knj. 3 (Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – AGM, 2002).

27 Duško Kečkemet zabunom navodi da je Tijardović od 1949. do 1954. bio »*direktor Državne muzičke akademije u Zagrebu*«, usp. *Nepoznati Tijardović*, 25. Točan je podatak da je bio direktor Zagrebačke filharmonije koja se tada zvala Državni simfonijski orkestar.

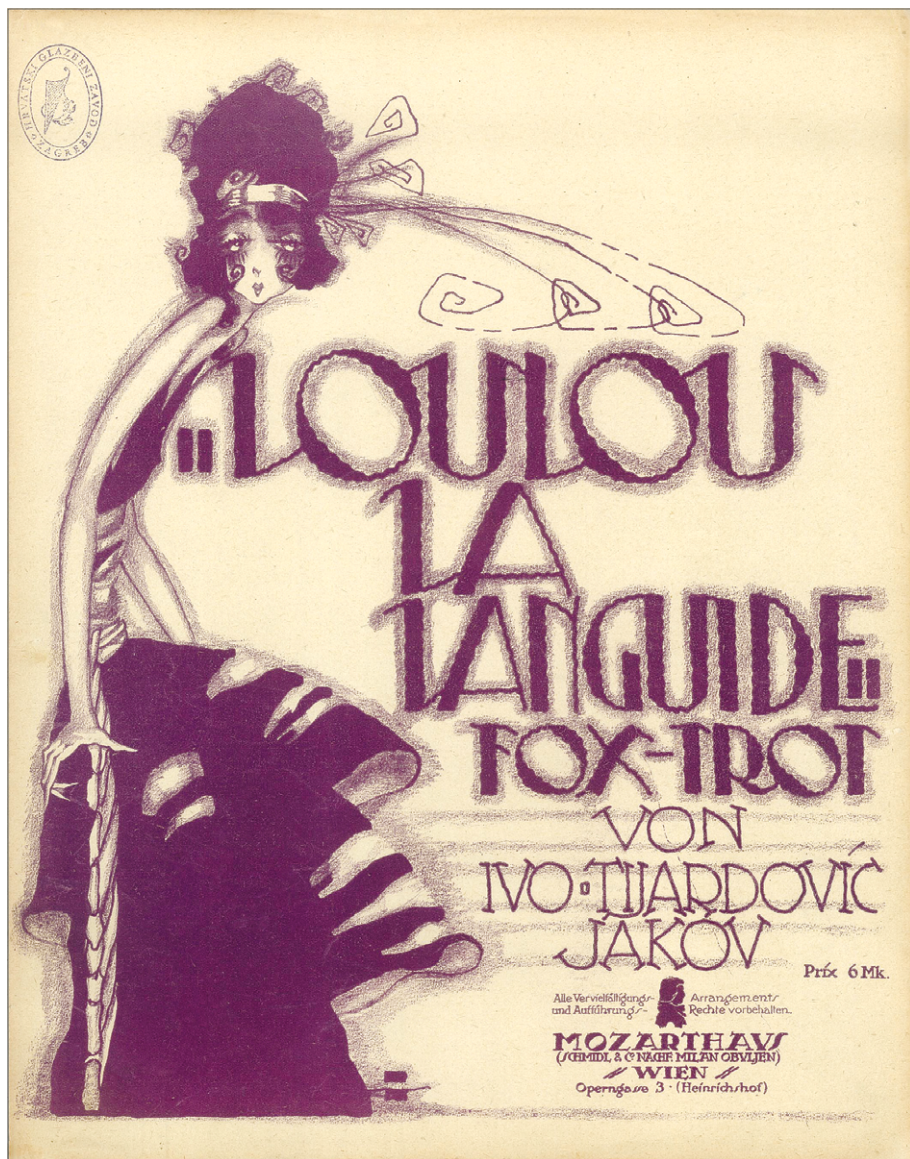
28 Vidi više o tome kod Nada Bezić, "Notna izdanja *Edition Slave*", 131 i 135.

29 »*Alle Kompositionen sind mit einem prachtwollen Titelblatt versehen, die uns Ivo Tijardović schaffi.*« (15. 1. 1921.) Citirano prema Mosusova, op. cit., 270.

30 Emitirano 2013. godine te objavljeno i kao DVD izdanje: Željko Rogošić, *Tijardović: dokumentarno-igrani serijal* [2 DVD-a], (Zagreb: Hrvatska radio-televizija, 2013).

31 Duško Kečkemet, op. cit., 20.

32 Kečkemet piše da je Tijardović zajedno s Jakovom Gotovcem »*posjetio nakladno poduzeće glazbenih izdanja Mozarthaus* [ima biti *Edition Slave*, op. N. B.] *gdje su mu ponudili da izrađuje crteže naslovnih stranica njihovih izdanja*«, Kečkemet, op. cit., 20. Nastavak teksta je neprecizan: »*Crta i brojne na-*



I. Tijardović: *Loulou la languide* (oblikovanje I. Tijardović). HGZ 20.

tor je zajedno s urednikom knjige Marinom Kuzmićem propustio u navođenju korištenih arhiva navesti i Knjižnicu i zbirku arhivske građe HGZ-a³³ te kod sve reproducirane građe dodati podatak o lokaciji ili vlasništvu.³⁴ U knjizi se nažalost ne spominje da je Tijardović za *Edition Slave* ilustrirao i korice knjiga.³⁵

U HGZ-ovoj zbirci *rara* čuvaju se četiri razglednice s »koloriranim crtežima duhovitog i crtački vještog *art déco* stila«³⁶ koje je Tijardović dizajnirao ranih 1920-tih za seriju *Internacionalni plesovi (Danses internationales)* zagrebačkog izdavača Josipa Čaklovića (*Edition Čaklović*, Zagreb – Beč). Serija je sadržavala šest razglednica, a u HGZ-u se nalaze one s prikazom tada popularnih plesova *Foxtrot*, *Exitation*, *Onestep* i *Twostep* (preostale su razglednice *Kolo djačko* i *Jazz*).³⁷ To je bila samo jedna od Tijardovićevih serija razglednica koje su bile jako omiljene, pa premda su se »dopisivanjem i »zubom vremena» gotovo sve zagubile, a ni umjetničke galerije ni kolekcionari nisu ih držali likovnim ostvarenjima« ipak su i danas cijenjene među sakupljačima. Prema Dušku Kečkemetu, stil Tijardovićevih razglednica je *macchiettizam* (makjetizam), tada u Europi nova »pojava osebujne karikature koja nastoji uočiti i naglasiti tjelesne, a katkada i duševne, rasne, folklorne i slične osobine karikirane osobe«³⁸ i ima »posebne, osebujne istaknute vrijednosti slike između sti-

slovnice tadašnjih slagera za glazbeno izdanje Edition Slave, osobito 1926. godine: Dancing album; Mein Schimmy, Wien; 22, Fox-blus, Zagreb; Plavo kolo jadransko, Beč; Na Kubi se žarko ljubi, Zagreb [...]«. Od navedenoga samo je *Mein Schimmy* izdanje *Edition Slave*. Potonje, dakako, nije glazbeno izdanje nego nakladnička kuća. Usp. i bilj. 41 u ovom tekstu.

- 33 Poglavlje *Korišteni arhivi*, u Kečkemet, op. cit., 28. HGZ kao imatelj građe spominje se doduše u tekstu (Kečkemet, op. cit., 20) i u impresumu, ali u kontekstu navođenja imena osobe koja je snimila građu u HGZ-u.
- 34 Tada bi se izbjegla sadašnja zabuna. Kečkemet (op. cit., 20) naime piše da se »28 oslikanih naslovnica notnih izdanja tadašnjih popularnih napjeva« čuva u Institutu za suvremenu književnost i teatrologiju u Zagrebu, a da su u Zbirci arhivske građe HGZ-a (zapravo je riječ o knjižnici) notna izdanja s Tijardovićevim naslovnica sedmoro skladatelja. Međutim, kako sam doznala od Marice Bugarin iz Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, kako se zapravo zove ta ustanova, u njihovim fondovima nema niti jednog notnog izdanja koje je oslikao Tijardović. Navedenih 28 naslovnica odnosi se dakle na građu u HGZ-u, a zastupljeno je 12 skladatelja.
- 35 Npr. August Šenoa, *Zlatarevo zlato* (Wien: Edition Slave, 1921). HGZ-ov primjerak ove knjige bio je izložen na izložbi u HGZ-u 2011.
- 36 Kečkemet, op. cit., 22.
- 37 Vidi crno-bijele reprodukcije tih razglednica u Tonči Štin, "Tijardovićeva glazba kao istina života (ne samo) jedne generacije", *Kulturna baština*, br. 39 (2013): 7–12, http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=191880&clang=hr (12. 1. 2015), a reprodukcije cijele serije u boji u Kečkemet, op. cit., 86–92. Datacija je preuzeta iz kataloga Miroslav Gašparović, *Art déco i umjetnost u Hrvatskoj između dva rata*, 235.
- 38 Kečkemet, op. cit., 21.



I. Tijardović: *One step*, razglednica. HGZ, Zbirka arhivske građe, rara.

liziranog realizma i karikature.«³⁹ Tijardovićevi »crteži tih razglednica zasigurno spadaju u stilski najdosljednije i likovno najvrjednije primjere tog stila u hrvatskoj likovnoj umjetnosti.«⁴⁰ Kečkemet tvrdi da »ni jedan slikar u našoj likovnoj umjetnosti nije u tom stilu ostvario nešto slično.«⁴¹

O Tijardoviću, posebno o njegovim ilustracijama razglednica, pisao je i Frano Dulibić u svojoj knjizi o karikaturi u Hrvatskoj. Za Tijardovićevo likovno djelo općenito tvrdi da je »specifičan oblik vedre i duhovite ilustracije u izrazu bliske ponajboljim srednjoeuropskim ilustratorima,«⁴² a na drugom mjestu piše ono što se može odnositi i na dizajn notnih izdanja:

Linija je uvijek jasna, često zakrivljena ili ovalna, blago savijena, neprekinuta i duga – što rezultira dekorativnim dojmom, pogotovo kada je u kombinaciji s dekorativnim grafičkim rješenjima na odjeći likova (kvadrati, uske ili široke pruge, dekorativno nabrani rukavi ili cijela haljina).⁴³

Edition Slave – Radovan Tommaseo i Dušan Janković

Korice dvaju notnih izdanja tvrtke *Edition Slave* – Tijardovićeve popijevke *Milovô sam* i *Bijela serenata* – ilustrirao je splitski slikar, grafičar i ilustrator Radovan Tommaseo (1895–1924), Tijardovićeov vršnjak i prijatelj, koji je umro vrlo mlad, ne navršivši 30 godina života. Duško Kečkemet pisao je o odnosu Tommasea i Tijardovića:

Tommaseo je studirao u Beču, kao i Tijardović, i s njim je primao prve dojmove o likovnoj umjetnosti u bečkim galerijama, muzejima i na izložbama. Tko je na koga više utjecao, Tommaseo na Tijardovića ili obratno, teško je zaključiti, ali vjeruje se da su ti utjecaji bili obostrani.

Tommaseovo slikarstvo, kao ni ono Tijardovićevo, nije ni ušlo u naše umjetničke preglede; bilo je to kratko vremensko razdoblje stvaralaštva, uglavnom grafičkih i primijenjenih crtačkih djela.

Medutim, ne samo da je Radovan Tommaseo bio likovno jači nego što ga se prikazuje, već je bio osobito važan kao jedan od najistaknutijih naših slikara koji je najdosljednije primjenjivao u svojem crtačkom, grafičkom i primijenjenom stvara-

39 Ibid., 23.

40 Ibid., 22.

41 Ibid., 23.

42 Frano Dulibić, *Povijest karikature u Hrvatskoj do 1940. godine* (Zagreb: Leykam international, 2009), 296.

43 Frano Dulibić, op. cit., 295. Autor na str. 294 pogrešno piše da je Tijardović za vrijeme studija u Beču bio »ilustrator bečkih revija *Edition Slave* i *Faun*«, jer *Edition Slave* nije bila revija.



RADOVAN
TOMMASO

© CAPPALÉ • REVELLI • IVO • TIJARDOVIĆ
BIJELA SERENATA
SERENATINA • BIANCA

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.
© EDITION
GLAVE
WIEN

SVĀ PRAVA
PRIDRŽANA
ZAGREB

TOUS LES
DROITS RÉSERVÉS
PRAHA

CIENA. DĀN. 9.-
PŘÍX. MK. 9.-

I. Tijardović: *Bijela serenata* (oblikovanje R. Tommaso). HGZ 22.

*laštvu nešto zakašnjeli secesijski stil, a dosljednije onaj suvremeni i kratkotrajni art déco stil.*⁴⁴

Kečkemet je u pravu kada tvrdi da Tommasea nema u pregledima umjetnosti, štoviše, u *Hrvatskoj enciklopediji* Leksikografskog zavoda Miroslav Krleža nema uopće natuknice o njemu. Sigurno je međutim da je Tommaseo poznat stručnoj javnosti, i to prije svega po dizajnu plakata. Najuspjeliji mu je i najpoznatiji takav rad plakat za izložbu Emanuela Vidovića u Zagrebu 1921. godine. Lada Kavurić u knjizi *Hrvatski plakat do 1940.* piše o Tommaseovim radovima samo u okviru stila secesije,⁴⁵ čemu u prilog govori da su nedavno tri njegova rada uvrštena u međunarodni projekt digitalizacije europske secesijske baštine *Partage plus* čiji je hrvatski partner bio Muzej za umjetnost i obrt.⁴⁶ Pa ipak, dva su Tommaseova plakata iz istih godina bila predstavljena i na izložbi *Art déco*,⁴⁷ tako da je posve opravdano pisati o njegovom opusu i u ovom tekstu.

Jedno notno izdanje *Edition Slave* izdvaja se svojim dizajnom od ostalih, a pokazalo se da je i zbog drugih razloga riječ o posebnosti. Na izdanju popijevke *Molba* Koste Manojlovića (godina copyrighta 1922) autor korica potpisao se na ćirilici: »DJanković« i dodao na latinici: »Paris 1921«. Pretpostavila sam da se radi o srpskom primjenjenom umjetniku, grafičaru i slikaru Dušanu Jankoviću (1894–1950), što mi je potvrdila Bojana Popović, kustosica u Muzeju primjenjene umetnosti u Beogradu.⁴⁸

Svoj je uistinu nestandardan dizajn Janković poslao u Beč iz Pariza, gdje je upravo te, 1921. godine bio završio studij slikarstva na *École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs*.⁴⁹ Nakon toga Janković je imao uspjeha u raznim vidovima primjenjene umjetnosti: »radi nacрте za razne predmete od porculana, bavi se unikatnom keramikom, opremom knjige, primjenjenom grafikom, kao i tzv. čistom, umetničkom grafikom; projektuje enterijere, radi nacрте za kostime i tekstil«. ⁵⁰ Godine 1925. sudjelovao je na slavnjoj pariškoj

44 Kečkemet, op. cit., 19.

45 Lada Kavurić, *Hrvatski plakat do 1940.* (Zagreb: Institut za povijest umjetnosti – Nacionalna i sveučilišna knjižnica – Horetzky, 1999), 102–105.


46 Vidi tri njegova rada iz godina 1920–1921 na stranici <http://partage.muo.hr/?object=linked&c20=1931>.

47 Gašparović, *Art déco i umjetnost u Hrvatskoj između dva rata*, 226.

48 Dopis od 26. 5. 2011., dokumentacija autorice. Zahvaljujem gospodi Bojani Popović na svesrdnoj pomoći u ovom segmentu mog istraživanja.

49 Vladimir Rozić, *Dušan Janković 1894–1950: život i delo* (Beograd: Muzej primjenjene umetnosti, 1987), 8.

50 Rozić, *Dušan Janković 1894–1950*, 9.

**KOSTA P. MANOJLOVIĆ**
MOLBA-A SUPPLICATION
OP. 8. № 4

GLAS I GLASOVIR
SOLO AND PIANO

CIJENA 6 DINARA
PRIX 6 MK.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN
EDITION GLAVE
WIEN

SVJ PRAVA
PRIDRŽANA
ZAGREB

TOUS LES
DROITS RÉSERVÉS
PRAHA

*Šantav
Paris 1921*

K. Manojlović: *Molba* (oblikovanje D. Janković). HGZ sign. 44.

izložbi, a 1935. se vraća iz Pariza u Srbiju i intezivno radi na području grafičkog dizajna. Sudeći prema tri notna izdanja iz kraja 1930-ih čije su mi reprodukcije bile dostupne, njihov je dizajn mnogo standardniji od onog objavljenog kod *Edition Slave*.⁵¹ Ljubaznošću gospođe Popović doznala sam da u Muzeju primenjene umetnosti u Beogradu ne postoji primjerak izdanja Manojlovićeve *Molbe*, međutim u njihovom fondu *Porodična i poslovna dokumentacija Dušana Jankovića* čuva se razglednica otisnuta u crno-bijeloj tehnici s identičnim likovnim rješenjem te potpisom, ali bez ikakvog drugog teksta. Čini se, dakle, da je za notno izdanje *Edition Slave* Janković dodao tom predlošku podatke o skladbi i izdavaču te dvije boje koje krase izdanje: crvena za iscrtane crte i tamno žuta za podlogu. Dodatna je zanimljivost da je motive dugačkih crta s kvadratastim krajevima Janković već godinu dana ranije, dakle u okviru studija, bio upotrijebio pri oblikovanju dvaju nacrtu za tepihe.⁵² Vladimir Rozić, jedan od najboljih poznavatelja srpskog modernizma i autor monografije o Jankoviću, ističe originalnost tih nacrtu te istančani smisao »za sklad i meru, za građenje i komponovanje novih, stvaralačkih celina.«⁵³ Prvi je nacrt naslovljen *U granju* i s notnim izdanjem ga dodatno povezuje odabir boja, crvene i žute.

*Na njegovoj jednostavnoj crnoj borduri u strogom redu izvedene su crvene, istovetno stilizovane ptice, od kojih se prema centralnom delu žute osnove pružaju katkad račvasto precizne crvene linije sa završecima u obliku kvadratića, što je u skladu sa geometrijski stilizovanim pticama.*⁵⁴

Još je više nalik notnom izdanju nacrt za tepih *Zima*, koji je riješen »jednostavnim izražajnim sredstvima i ispoljenim smislom za uproščavanje, a opet duhovito i rafinirano [...] – na svetlozelenoj površini izvedeno je više belih pahuljica, različito stilizovanih, između kojih se pruža nekoliko tamnih linija, koje asociraju na osušene grančice.«⁵⁵ Dodatkom ljudskog lika na podlogu tih crta Janković je izrazio sav jad protagonista pjesme engleskog renesansnog pjesnika Thomasa Wyatta što ju je Manojlović uglazbio.

Premda je Janković dizajnom Manojlovićeve *Molbe* 1921. godine uistinu odskočio od ostale produkcije onodobnih notnih izdanja, trebalo je proći

51 Vidi popis tih izdanja u Rozić, *Dušan Janković 1894–1950*, 67 te u istoj knjizi na str. 90 reprodukcije korica triju notnih izdanja koje je Janković likovno oblikovao.

52 Vidi reprodukcije nacrtu (tempera i tuš na papiru) *U granju* i *Zima* u Rozić, *Dušan Janković 1894–1950*, 76 i 77. Djelomično se taj motiv javlja i u nacrtima za tepih kružnog oblika II i tepih *Vrt* (Rozić, *Dušan Janković 1894–1950*, 77 i 6).

53 Rozić, *Dušan Janković 1894–1950*, 17.

54 Ibid.

55 Ibid.



D. Janković: Nacrt za tepih *Zima*. Muzej primenjene umetnosti, Beograd, Odsek za savremenu primenjenu umetnost.

više od jednog desetljeća da neki njegov grafički dizajn privuče pozornost hrvatske javnosti. Zagrebački publicist Krešimir Kovačić u članku *Jugoslovenski ilustratori francuskih knjiga 1933. godine* opisuje tada najnoviji Jankovićev rad, korice za skladbu *Danse Serbe*.⁵⁶ Pri tome Kovačić uopće ne spominje ime skladatelja, što je razumljivo jer je dotični Phillippe de Fages vjerojatno bio glazbeni amater, a Janković je za njega dizajnirao ne samo korice tog bibliofilskog notnog izdanja nego i cijelu vilu s interijerom.⁵⁷

U svojoj knjizi o Jankoviću Vladimir Rozić nigdje ne spominje dizajn Manojlovićeve *Molbe*, tako da se može pretpostaviti da za njega nije ni znao. A bio mu je na dohvat ruke, jer prema katalogu COBIB.SR u Beogradu postoje dva primjerka tog izdanja, u knjižnicama Fakulteta muzičke umjetnosti i u Narodnoj biblioteci Srbije (može se pretpostaviti da su postojala i 1987., u doba izlaženja Rozićeve knjige). Sličan slučaj nalazimo i u Hrvatskoj.

Nepoznata djela Marka Rašice

Nedavno objavljena monografija o slikaru Marku Rašici (1883–1963) povjesničarke umjetnosti Sanje Žaja Vrbica prvi put je cjelovito predstavila Rašičin opus. U uvodu piše: »*Premda nije bio slikar avangardnih kretanja niti je inicirao stilske mijene, bio je jedan od naših najznačajnijih secesijskih umjetnika, primijećen i od bečke likovne kritike, a nešto poslije i jedan od protagonista art décoa.*«⁵⁸ Nadalje, »*njegov umjetnički rad obilježava iznimna raznolikost izražavanja*«,⁵⁹ radio je u grafičkim tehnikama, zidne slike i freske, karikature, ilustracije za književna djela i časopise, čak je kreirao i dječje igračke te nakit.

*Danas još uvijek možemo locirati velik broj njegovih djela i Rašičin katalog broji oko 350 evidentiranih radova iako je sam umjetnik jednom prilikom naveo da je izradio oko 200 slika u tehnici ulja na platnu, preko 2000 akvarela i mnoštvo radova izvedenih u različitim likovnim tehnikama.*⁶⁰

Autorica monografije o Rašici u poglavlju *Grafički dizajn* opisuje crteže koje je izradio kao ilustraciju za knjige i časopise, a spominje i podatak da je Rašica izveo naslovnicu (dakle korice) za *Hrvatske božićne pjesme 1937.* go-

56 K. [Krešimir Kovačić], "Jugoslovenski ilustratori francuskih knjiga", *Novosti* 27, br. 162 (1933): 13. Ime autora preuzeto prema Rozić, *Dušan Janković 1894–1950*, 21.

57 Bojana Popović, "Keramika i porcelan Dušana Jankovića", *Zbornik / Muzej primijenjene umjetnosti* 4/5 (2008/2009): 136.

58 Sanja Žaja Vrbica, *Marko Rašica* (Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 2014), 9.

59 Žaja Vrbica, op. cit., 10.

60 Ibid..



R. Tačlik: *Hrvatske božićne pjesme* (oblikovanje M. Rašica). Knjižnica Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu, MN 783,28 TAC hr.

dine.⁶¹ U *Izboru iz bibliografije o Marku Rašici* i *Katalogu djela* u knjizi nema traga o toj publikaciji, za koju se može sudeći po naslovu pretpostaviti da je riječ o notnom izdanju. Više saznajemo u autoričinom doktorskom radu, koji je bio temelj knjige i ima znatno opsežnije priloge. Tamo je u literaturi naveden kratki članak iz 1937. anonimnog autora s naslovom *Ukusno izdanje „Hrvatskih božićnih pjesama“*.⁶² U samom članku piše da je riječ o zbirci skladateljca Rudolfa Taclika, objavljenoj u nakladi zagrebačke izdavačke kuće Albini. Žaja Vrbica u prilogu doktorata *Katalog izgubljenih radova poznatih prema opisima ili reprodukcijama* donosi crno-bijelu reprodukciju Rašičine ilustracije u opsegu u kojem je objavljena i u članku, dakle bez imena skladatelja i izdavača.⁶³ Potražila sam izdanje s tim naslovom u zagrebačkim knjižnicama i uistinu se u knjižnici Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu čuva Taclikova zbirka, na kojoj nije navedena godina izdanja. Ovim je pronalaskom ta ilustracija zaslužila da ju se punopravno uvrsti u katalog Rašičinih djela. No pravo obogaćivanje naše spoznaje o djelima tog slikara došlo je iz knjižnice HGZ-a.

Sanja Žaja Vrbica u nastavku poglavlja *Grafički dizajn* u svojoj knjizi piše da »iz članka *Antuna Jirouška* u *Vijencu* doznajemo da je već i prije 1923. godine [Rašica] dizajnirao naslovne stranice tiskovina, ali bez preciznih podataka, a danas je teško pronaći spomenute radove.«⁶⁴ Nažalost autorici nisu bile poznate dvije Rašičine ilustracije za notna izdanja, od kojih je jedno – zbirka Josipa Canića *Melodije: Izabrane skladbe 1905–1918* – bilo na izložbi *Art déco u HGZ-u* 2011. godine.⁶⁵ Izdanje Canićevih skladbi objavljeno je 1919., ubrzo nakon što je Rašica dobio mjesto nastavnika na Obrtnoj školi (danas Škola primjenjene umjetnosti i dizajna), na kojoj će predavati do 1932. godine. Autorica monografije na dva je mjesta reproducirala upravo tu Rašičinu ilustraciju, koju je datirala »oko 1925.« i dala joj prema njezinim ikonografskim ele-

61 Žaja Vrbica, op. cit., 180.

62 ***, "Ukusno izdanje 'Hrvatskih božićnih pjesama'", *Novosti* 31, br. 325 (1937): 11.

63 Sanja Žaja Vrbica, *Marko Rašica: doktorski rad*, rukopis u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu (Zagreb, 2011), 366. Autorica navodi da se reprodukcija nalazi u Arhivu za likovne umjetnosti HAZU Zagreb, Fototeka za likovne umjetnosti, no budući da nisam pronašla tu reprodukciju u navedenoj instituciji, zaključujem da se radi o zabuni i da je reprodukcija u doktorskom radu preuzeta iz članka u *Novostima*. U nastavku se sve bilješke odnose na istoimenu knjigu Sanje Žaje Vrbica, a ne na doktorski rad. [...]

64 Žaja Vrbica, op. cit., 180. Jiroušek piše: »Indirektnim putem nastoji Rašica upozoriti na primjenu narodnih motiva i to svojim nacrtima, koji su namijenjeni da služe kao originali za izvedbu u mozaiku [...] te izradbi društvenih diploma i naslovnih listova.« Antun Jiroušek, "Naše slike", *Vijenac* 1, br. 8 (1923): 158.

65 Vidi ***, "Art déco u HGZ-u." *HaGeZe* 15, br. 5 (2011): 1, http://www.hgz.hr/glasila/Glasilo_HaGeZe_10-11_05.pdf (12. 1. 2015).



J. Canić: *Melodije* (oblikovanje M. Rašića). HGZ 1664.

mentima naziv *Izvor života*.⁶⁶ U knjizi čitamo da je reprodukcija te ilustracije sačuvana »*bez objašnjenja eventualnog konteksta ili namjene*« u Dokumentaciji Arhiva za likovne umjetnosti HAZU.⁶⁷ Zapravo su sačuvane upravo korice notnog izdanja Canićevih *Melodija*, kojima međutim nedostaje donji dio u kojem je naveden skladatelj i naslov zbirke, tako da se uistinu nije moglo ni naslutiti da se radi o koricama notnog izdanja.

Jedinstvena je prilika u ovom tekstu donijeti recentni i znalački opis dizajna jedne od ilustracija notnih izdanja, pa ga zato preuzimam u cijelosti iz knjige Sanje Žaja Vrbica:

*Vjerojatno se radi o transformaciji motiva izvora života, izvorno s prikazom jela i paunova kako piju iz kantarosa. Posuda, simbol Krista, izvora vječnog života, ishodite je ruže s trnovitim viticama izvijenim s obiju strana centralno postavljene posude. Oko stabljika su organizirani svi motivi, simplificirani florealni detalji, sunce radijalno postavljenih zraka, mjesec i tri para lastavica, simboli uskrsnuća. Njihova krila i repovi dvokrakog završetka produženi su i naglašeno linearni, dizajna srodnog lastavicama na predlošcima Rašićinih tekstilnih uzoraka za Parišku izložbu 1925. godine. Dvodimenzionalni tretman i dekorativni repertoar – stilizirana ruža, sunce sa zrakama i kolorit kontrastne tamne podloge kombinirane s pastelnim tonovima vitica, florealnih detalja, lastavica i posude, potom simetrična kompozicija – nedvojbeno ukazuju na uzore u aktualnom art décou, stilu kongenijalnom Rašićinoj privrženosti dekorativnom i eklekticizmu.*⁶⁸

Ovaj opis ilustracije *Izvor života* Žaja Vrbica je stavila na kraj poglavlja *Sakralna djela*, no ilustracija je zaživjela u drugačijem kontekstu, jer ju je zagrebački nakladnik Čaklović odabrao ili naručio za korice izdanja svjetovnih skladbi Josipa Canića.

Drugo do sada nepoznato notno izdanje u knjižnici HGZ-a koje je ilustrirao Marko Rašica prvi je svezak *Južnoslovenskih narodnih pjesama* Zlatka Grgoševića u izdanju zagrebačke nakladničke kuće Riróp.⁶⁹ Dakle, Rašica je surađivao kao ilustrator s (koliko sam do sada uspjela ustanoviti) tri zagrebačka glazbena nakladnika. Sada se moramo zapitati kako uopće netko izvan glazbeno-knjižničarskog kruga može saznati koja su notna izdanja likovno zanimljiva? Ako na naslovnoj stranici piše tko je autor likovnog oblikovanja, katalogizator će to ime staviti u kataloški opis i moći će se pronaći pretraživa-

66 Žaja Vrbica, op. cit., 155 i 305.

67 Ibid.

68 Žaja Vrbica, op. cit., 153.

69 Na koricama je naslov *Južnoslovenske ...*, no prema knjižničarskim pravilima relevantan je naslov na naslovnici, gdje piše *Južnoslovenske ...*



Z. Grgošević: *Južnoslovenske narodne pjesme* (oblikovanje M. Rašica). HGZ 8581.

njem.⁷⁰ Međutim, ako je ime u sklopu ilustracije na koricama, to se katalogizatora ne tiče i tako podatak potone. I premda smo Rašičinu ilustraciju objavili na naslovnici mjesečnoga glasila *HaGeZe* u veljači 2011. (glasilo se šalje članovima HGZ-a i medijima, a dostupno je i na internetskoj stranici www.hgz.hr) to je za pretraživanje preko *googlea* premalo pa je i taj podatak ostao nedostupan. Mukotrpniji način kako doći do zanimljivih korica bilo bi pregledavanje hrvatskih notnih izdanja iz tog razdoblja sačuvanih u glazbenim knjižnicama. No tragovi mogu biti i drugačiji. Nakladnik Josip Čaklović u svojem izdanju klavirskog ciklusa *Maštanja* Dore Pejačević iz 1920. godine reklamira svoje ranije izdanje, Canićevu zbirku *Melodije*. Prema toj reklami, naslovnica *Melodija* je »remek djelo stamparskog produkta i grafičke umjetnosti, pa je ukras svakog glazbenog doma«, a »omot je izradjen u najljepšim bojama i u narodnoj ornamentici po originalu poznatog našeg ornamentičara g. prof. M. Rašice.«⁷¹ Ambiciozna izdanja nažalost nisu pomogle Čaklovićevom poslovanju i nakon 1924. godine zatvorio je tvrtku.⁷² Da se vratimo *Maštanjima* Dore Pejačević: na vinjeti na poledini zanimljivo dizajniranih korica nalaze se inicijali izdavača, dok su inicijali dizajnera »R.T.« ostali nerazriješeni. Vjerojatno se ne radi o Radovanu Tommaseu, jer se on potpisivao u pravilu uvijek punim imenom.

Prilog slovenskoj povijesti umjetnosti – Tone Kralj

Posljednje notno izdanje o kojem će biti riječ iznimka je zato jer ne pripada fondu knjižnice HGZ-a, no svojom je posebnosti itekako zaslužilo svoje mjesto na izložbi *Art déco u HGZ-u*. Izdanje 33 harmonizacija narodnih pjesama za mješoviti zbor *Kadar jaz, dekle, umrla bom* (*Kada ja, djevojče, budem umrla*) slovenske skladateljice Brede Šček (1893–1968) moje je privatno vlasništvo.⁷³ Ime autora ilustracije, slovenskog slikara, grafičara i kipara Antona (Toneta) Kralja (1900–1975), pronašla sam zahvaljujući potpisu unutar slike na koricama (uz potpis se naziru i znamenke 33 koje upućuju na godinu 1933.), a autentičnost identifikacije potvrdila mi je Nataša Golob, profesorica na Filozofskom fakultetu u Ljubljani.⁷⁴ Tek nakon uvida u cjelokupnu literaturu o Kralju koja donosi popise njegovih djela moglo bi se pouzdano reći je

70 Vidi npr. *Hrvatske božićne pjesme* skladatelja Rudolfa Matza, likovno oblikovanje Rudolf Schlick (Zagreb: Tipografija, 1931).

71 Dora Pejačević, *Maštanja*, za klavir (Zagreb: Čaklović, 1920).

72 Božidar Širola, "Naši muzički nakladni zavodi" *Jutarnji list* 13, br. 4280 (1924): 10.

73 Breda Šček, *Kadar jaz, dekle, umrla bom: 33 harmoniziranih ljudskih pesmi za mešani zbor* (Trieste: vl. naklada, 1933).

74 Dopis od 24. 5. 2011., dokumentacija autorice.

li itko od slovenskih povjesničara umjetnosti spomenuo to izdanje, no prema mišljenju Andreja Smrekara iz Narodne galerije u Ljubljani riječ je o do sada nepoznatom Kraljevom djelu.⁷⁵ Uostalom, kako piše Milček Komelj, veliki stručnjak za Kraljev opus, dio mladenačkog opusa Toneta Kralja je izgubljen ili uništen,⁷⁶ pa je svako ovakvo otkriće dragocjeno.

Tone Kralj bio je svestrani umjetnik u rasponu »od sitnog tiska ili vinjeta do monumentalnih zidnih slikarskih kompozicija i od plakata i simboličnih intimnih plastika do spomeničkog kiparstva«.⁷⁷ Ilustracija notnog izdanja vjerno opisuje zapravo morbidan narodni tekst⁷⁸ i na nju se mogu primijeniti riječi Milčeka Komelja da je u razdoblju od 1924. do kraja 1930-ih godina u Kraljevu stvaralaštvu bio vidljiv »postupni prijelaz u veći realizam odnosno konkretnost, u tzv. novu stvarnost«.⁷⁹

Nije slučajno da je upravo Tone Kralj ilustrirao notno izdanje Brede Šček. Naime, u nizu crkava koje je Kralj oslikao bila je i crkva u mjestu Avber blizu Sežane, u kojoj je župnik bio skladateljčin brat Virgil Šček, istaknuta osoba na političkom i kulturno-prosvjetnom polju. Kralj je dovršio oslikavanje crkve u Avberu 1928. godine, a dvije godine kasnije Breda Šček je došla živjeti k bratu u Avber i tamo ostala do 1934.⁸⁰ Vjerojatno je tako upoznala i Kralja, koji je tih godina ilustrirao (barem) dva izdanja njenih skladbi objavljenih u Trstu, *Kadar jaz dekle umrla bom* i *Vidim voznika...: 26 ljudskih pesmi za mešani, moški in ženski zbor*.⁸¹ A isto tako nije slučajno da je izdanje sačuvano u zbirci nota sestre moga djeda, Vide Rudolf (1900–1993), pozna-

75 Dopis od 20. 1. 2015., dokumentacija autorice.

76 Milček Komelj, "Med univerzalnostjo življenja in kmečkim izrazom slovenske identitete", u *Umetnost Toneta Kralja: Med univerzalnostjo življenja in kmečkim izrazom slovenske identitete*, katalog, ur. Goran Milovanović (Kostanjevica na Krki: Galerija Božidar Jakac, 2010), 24.

77 »V razponu od drobnih tiskov ali vinjet do monumentalnih stenskih slikarskih kompozicij in od plakat ter simboličnih intimnih plastik do spomeničkega kiparstva.« Milček Komelj, "Umetnost Toneta Kralja", u *Kopitarjevi študijski dnevi II: Predavanja iz 1991 in 1992*, ur. Joža Mahnič (Ljubljana: Zveza kulturnih organizacij Šiška, 1993), 46.

78 Kadar jaz, dekle, umrla bom, na beli postelji ležala bom. Tralaj, laj, li, laj laj lom! Mene štirje pone-sejo a tebe pa v morje vržejo, tralaj ... Nad mano bo rasla travica, nad tabo pa plavala barčica, tralaj ... Mene bodo jedli črvički a tebe pa morske ribice, tralaj ... *Kada ja, djevojče, budem umrla, ležat ću na bijeloj postelji. Tralaj, laj, li, laj laj lom! Mene će nositi četvorica, a tebe će baciti u more, tralaj ... Nada mnom će rasti travica, nad tobom ploviti barčica, tralaj ... Mene će jesti crvići, a tebe morske ribice, tralaj ...*

79 »/P/ostopen prehod v veći realizem oziroma konkretnost, v tako imenovano novo stvarnost«. Usp. Komelj, op. cit., 43.

80 Aleš Nagode, "Breda Šček (1893–1968) slovenska skladateljica", u *Pozabljena polovica: portreti žensk 19. in 20. stoletja na Slovenskem*, ur. Alenka Šelih et al. (Ljubljana: Tuma, SAZU, 2012), 285–286.

81 Objavljeno u Trstu 1934., bez oznake izdavača. Usp. sliku korica tog izdanja na *Razstava Slovenska zgodovina*, https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=845084548836499&id=186973681314259 (12. 1. 2015.).



B. Šček: *Kadar jaz, dekle, umrla bom* (oblikovanje T. Kralj). Privatno vlasništvo.

te pod pseudonimom Stana Vinšek, slovenske književnice, prevoditeljice i diplomirane pjevačice, žene živoga duha koju sam dobro poznavala. Ona je bila prijateljica Brede Šček, čije je popijevke prevodila na njemački (zbirka *Med rožami*, Ljubljana 1955), a na skladateljičin opus je nadahnuto i znalački upozorila u jednom članku još 1938. godine.⁸² Nakon smrti Vide Rudolf moja je obitelj naslijedila njezinu zbirku nota, koja je iz Ljubljane dopremljena u Zagreb. U toj zbirci nalazi se lijep broj izdanja slovenskih popijevaka, među kojima za sigurno ima još primjeraka o kojima bi vrijedilo pisati.

Zaključak

Put od knjižničnog ili arhivskog ormara do javnosti može biti različit, ali uvijek je na dobrobit naših sveukupnih spoznaja o baštini. Želja za istraživanjem, posizanje za onim što nam sve može ispričati neki dokument ili notno izdanje, dovela je do toga da je u ovaj tekst mogao stati samo dio priča s izložbe *Art déco u HGZ-u*, četiri godine nakon njezinog postavljanja u Hrvatskom glazbenom zavodu. Predstavila sam prije svega vrlo rijetka izdanja (npr. *Molba* K. Manojlovića i zbirka B. Šček, jedini primjerci u Zagrebu, možda i Hrvatskoj), čije su zanimljive korice bile nepoznate stručnjacima iz područja povijesti umjetnosti.

Preostala građa s izložbe u HGZ-u također zaslužuje punu pozornost. Prije svega se to odnosi na dizajn programa koncerta Maje Strozzi-Pečić što ga je 1919. učinio Joza Kljaković⁸³ i upitno autorstvo Sergija Glumca (prema nekim autorima Vladimira Mirosavljevića) za memorandum *Studija Gussich-Feller*,⁸⁴ koji će u jednom budućem radu donijeti dragocjene nove podatke o stvaralaštvu tih likovnih umjetnika. Proširenje istraživanja prema izdanjima koja su uz Hrvatsku vezana samo mjestom pohrane u HGZ-u dovest će do opusa Natalije Gončarove i drugih velikih europskih dizajnerskih imena potpisanih na koricama izdanja nabavljenih između dvaju svjetskih ratova, u jednom od zlatnih razdoblja u povijesti HGZ-a.

Suradnja s povjesničarima umjetnosti bit će neophodna i u nastavku mog istraživanja, ne samo zbog stručnog opisa dizajna nego i načelno. Pitanje je, naime, koliko se još dugo muzikologija kao struka mora boriti da se likovno zanimljiva notna izdanja punopravno uvrste u literaturu iz područja povijesti umjetnosti. Dosadašnji tekst donio je dovoljno razloga za tu borbu,

82 V. S. R. [Vida Rudolf], "Breda Šček", *Ženski svet* 16, br. 6, (1938): 142–145.

83 Usp. Frano Dulibić, "Crteži, ilustracije, plakati i karikature Joze Kljakovića", u *Joza Kljaković – retrospektiva: katalog izložbe*, ur. Petra Senjanović (Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2009), 46.

84 Usp. Lovorka Magaš, "Reklamni zavod Imago i komercijalni grafički dizajn u Hrvatskoj 1920-ih", *Peristil*/br. 51 (2008): 109–111.

bilo zbog toga što su ta izdanja nepoznata specijalistima za nečije stvaralaštvo (D. Janković – *Molba K. Manojlovića*), bilo da ih oni ne uvrste u svoju knjigu, premda znaju za njih (M. Rašica – *Hrvatske božićne pjesme*), ne spominju uopće notna izdanja u tekstovima o razdoblju art décoa (katalog izložbe *Art déco*, knjiga F. Vukića *Stoljeće hrvatskog dizajna*) ili propuste priliku da ih temeljito analiziraju jezikom svoje struke (I. Tijardović – izdanja *Edition Slave*).

A što je s muzikom? Da li se unutar tih izuzetno atraktivnih i lijepih korica krije muzika koja zavređuje pozornost ili dolazi na koncertni podij samo iznimno, kao što je to bilo u doba izložbe *Art déco u HGZ-u*? S jedne strane, tim skladbama pogoduje ponovni interes za stare šlagere i općenito salonski stil glazbe. Tako je Tijardovićev klavirski foxtrot *Loulou la languide* (Čeznutljiva *Loulou*) prije nekoliko godina objavljen u obradbama za gudački kvartet i gudački ansambl, a uskoro će ta Tijardovićeva ilustracija resiti naslovnici CD-a Gudačkog kvarteta Sebastian koji će imati naslov upravo *Loulou la languide*.⁸⁵ Tijardovićevo mladenačko djelo, popijevka *Milovô sam* objavljena kod izdavačke kuće *Edition Slave*, odavno je postala toliko omiljena da je smatraju narodnom pjesmom. No s druge strane, slikar Marko Rašica daleko je važniji i poznatiji od skladatelja Josipa Canića za čiju je zbirku napravio sjajnu ilustraciju, kao što ilustrator Oto Antonini i danas privlači pozornost struke i javnosti mnogo više od gotovo zaboravljenog skladatelja Luje Šafraneka-Kavića, autora također zaboravljene opere *Medvedgradska kraljica*.

Na kraju se vraćamo početku, suradnji HGZ-a s Muzejom za umjetnost i obrt koja se uspješno nastavlja. Nakon 2011. kada je bio aktualan art déco, u 2013. i 2014. je uslijedila je suradnja na projektu *Partage plus*, digitalizaciji predmeta iz razdoblja secesije. Zahvaljujući tome digitalizirano je 69 predmeta iz knjižnice i arhiva HGZ-a koji su sada dostupni na *Europeani*. Tako će ponovno građa iz *glazbene* knjižnice i arhiva poslužiti prvenstveno za – gledanje.

85 Ivo Tijardović, *Loulou la languide*, obradio i priredio Felix Spiller (Zagreb: Hrvatska udruga komornih i orkestralnih umjetnika, 2012). Zahvaljujem Anđelku Krpanu na podatku o predstojećem CD-u Gudačkog kvarteta Sebastian.

Izdelovalec klavirjev Martin Ropas

Od obrtnika do fabrikanta

Darja Koter, Ljubljana

Rodbina Ropas, ki izhaja iz okolice Vranskega in je povezana z zgodovino glasbe na Slovenskem, v strokovni in laični javnosti doslej ni bila dovolj prepoznavna in ne temeljito preučena. V pisnih virih najdemo nekaj krajših navedb o glasbenikih in glasbenicah omenjene veje, iz katerih lahko izluščimo, da so bili posamezniki v svojem času cenjeni v različnih glasbenih strokah. Vendar pa avtorji posameznih omemb – razen izjemoma – imen ne povezujejo v isto rodbino. Kot glasbeni poustvarjalci ali obrtniki so omenjeni Martin, Ladislav, Max, Lavoslav, Ervina in Zora Ropas. Martin, Ladislav in Max se omenjajo kot izdelovalci klavirjev ali/in trgovci z glasbili. Nanje je opozoril Paul de Wit (1852–1925), priznani nemški založnik, glasbenik in zbiralec glasbil, večinoma delujoč v Leipzigu. Poznamo ga kot ustanovitelja prvega specializiranega časopisa o izdelovanju glasbil (*Zeitschrift für Instrumentenbau*, 1880–1943) in kot avtorja pomembne serije publikacij, ki so urejene kot obsežni sezname imen in naslovov glasbenih obrtnikov, izdelovalcev instrumentov ter trgovcev z glasbili in notnim gradivom, delujočih v evropskem in širšem svetovnem prostoru.¹ Paul de Wit v delu *Welt-Adressbuch der gesamten Musikinstrumenten – Industrie* iz leta 1912 v geslu *Cilli (Steiermark)* poroča o celjski delavnici klavirjev in trgovini z glasbili pod imenom Martin Ropas, in sicer na Ljubljanski cesti 16. Kot vodjo podjetja omenja Ladislava Ropasa.² V geslu *Zagreb (Kroatien) – Agram* pa najdemo podatek, da je imelo podjetje Ropas iz Celja leta 1912 v

1 Navajamo dve publikaciji, ki omenjata družino Ropas. Prim. Paul de Wit, *Welt-Adressbuch der gesamten Musikinstrumenten-Industrie* (Leipzig: Verlag Paul de Wit, 1912); Paul de Wit, *Welt-Adressbuch Musik-Industrie*, 1. del (Leipzig: Verlag Paul de Wit, 1925/26).

2 De Wit, *Welt-Adressbuch der gesamten Musikinstrumenten-Industrie*, 333.

Zagrebu na Jurišičevi ulici 24 svojo podružnico, ki jo je vodil Max Ropas.³ Pred poldrugim desetletjem so bile opravljene temeljne raziskave o izdelovalcih glasbil na Slovenskem, vendar takrat arhivski ali drugi viri o omenjenih Ropasih niso bili ugotovljeni.⁴ Ker veljajo de Witove publikacije za temeljno literaturo o pojavu in razvoju glasbenih obrti na širšem evropskem prostoru na prehodu iz 19. v 20. stoletje, so bile navedbe o celjski delavnici povzete tudi v slovenski literaturi, Martin in Ladislav Ropas pa sta bila označena kot celjska izdelovalca klavirjev.⁵ Kot bo navedeno v nadaljevanju, so bili v zadnjih letih najdeni novi viri, ki de Witove navedbe v določenih segmentih zavračajo oziroma dopolnjujejo. Za pričujočo raziskavo, ki bo prvenstveno namenjena Martinu Ropasu, so pomembni spomini in ugotovitve Mojmirja Baumgartnerja, vnuka Ladislava Ropasa, ki se je v zadnjih letih posvetil raziskovanju svojih prednikov in opozoril na rodbinske povezave med zgoraj navedenimi glasbenimi imeni.

Najstarejši znani glasbenik rodbine je Martin Ropas, ki se je rodil 1. novembra leta 1843 na naslovu Schwarzenberg 36 (danes Črni Vrh pri Taboru) in bil še istega dne krščen v bližnji cerkvi Sv. Jurija ob Taboru⁶, ki je pripadala župniji Vransko. Martinov oče je bil Anton Ropas, mati pa Marija, roj. Kapitan. Kasneje sta se družini Ropas iz Črnega Vrha rodila še dva sinova, Pavel in Lavoslav. O Pavlu vemo le to, da je obiskoval višjo gimnazijo v Ljubljani,⁷ Lavoslav Ropas (1858–1919) pa se je kot mladenič preselil v Novo mesto ter se uveljavil kot bančni uradnik, nepremičninski posrednik in ljubiteljski glasbenik oziroma zborovodja Dolenjskega pevskega društva. Z glasbo so se ukvarjali tudi njegovi otroci, Ervina, Zora in Milan, ki so v mladosti skupaj javno nastopali, Ervina in Zora pa sta postali poklicni glasbenici. Vsestransko glasbeno dejavna družina Lavoslava Ropasa je v novomeškem glasbenem življenju pustila pomemben pečat.⁸ Oče Anton je bil cenjena osebnost, morda celo uč-

3 Op. cit., 403.

4 Darja Koter, *Glasbilarstvo na Slovenskem* (Maribor: Založba Obzorja, 2001), 134–135.

5 Koter, *Glasbilarstvo na Slovenskem*, 134; Koter, »Izdelovalci glasbil na Slovenskem«, v *Muzikološki zbornik* 39 (2003), 147.

6 Življenjepisne podatke je ugotovil Mojmir Baumgartner, vnuk Ladislava Ropasa, in sicer v Nadškofijskem arhivu Maribor. Gospodu Baumgartnerju se zahvaljujem za vse dragocene podatke, ki so bili temelj za pričujočo študijo.

7 Prim. letno poročilo z naslovom: *Jahresbericht des kaiserl. königl. Obergymnasiums zu Laibach* (Laibach, 1865), 41. Naveden je v poimenskem seznamu 3. a razreda kot »Paul Ropas aus St. Georgen bei Franz in Steiermark«.

8 Osnovne podatke o Lavoslavu je ugotovil g. Baumgartner, o njegovem glasbenem in drugem udejstvovanju pa je nekaj pomembnih objav v *Dolenjskih novicah*.

telj v osnovi šoli Sv. Jurij ob Taboru.⁹ Ob njegovi smrti leta 1884 so se sinovi v *Slovenskem gospodarju* javno zahvalili za izkazano čast očetu na njegovi zadnji poti. Posebna zahvala je bila namenjena učiteljema, ki sta pogrebni sprevod pospremila s številno šolsko mladino.¹⁰ Prav ta gesta bi lahko nakazovala, da je bil pokojni tesno povezan s tamkajšnjo osnovno šolo.

Po predvidevanjih je Martin osnovno šolo obiskoval v Šentjurju, saj je bila ta geografsko najbližja. Župnija je imela že v zgodnjem 19. stoletju tako imenovano nedeljsko šolo, dokler ni kaplan in pesnik Jožef Hašnik leta 1845 ustanovil redne šole.¹¹ Ker se starejši družinski dokumenti Ropasovih niso ohranili, doslej ni bilo mogoče ugotoviti, kako je Martin postal obrtnik, izdelovalec klavirjev. Če upoštevamo nekdanjo prakso obrtnega izobraževanja, je mogoče, da se je najprej izšolal za mizarja, kar mu je bilo gotovo dostopneje kot šolanje v glasbilarstvu. Poleg tega je potrebno naglasiti, da je bila mizarska stroka temeljna pri izdelovanju ohišja vseh vrst instrumentov s tipkami. Tradicija povezovanja mizarske obrti z izdelovanjem instrumentov s tipkami se je razvijala skladno s pojavom orgel, čembal, spinetov, virginalov, klavikordov in klavirjev in se kljub industrializaciji glasbilarstva nikoli ni zares prekinila. Kolikor je znano, sredi 50. let 19. stoletja, ko naj bi se Martin Ropas začel izobraževati v obrtni stroki, v Celju in njegovi okolici ni bilo mojstra za izdelovanje klavirjev. Obstaja pa možnost, da je vajeniška leta preživel v Ljubljani, kjer je v tistem času deloval izdelovalec klavirjev Andreas Wittenz,¹² ali pa v Gradcu, kjer je bilo glasbilarstvo zelo razširjeno. Ker viri iz časa Martinovega delovanja izrecno poudarjajo, da je bil kot izdelovalec glasbil samouk, se to zdi verjetno. Poleg tega naj opozorimo na prakso, da so se posamezni obrtniki radi pohvalili, če so obrtna znanja pridobili v kateri od priznanih delavnic oziroma pri uveljavljenih mojstrih. Vsekakor je ugotovljeno, da je imel Martin Ropas vsaj od 70. let 19. stoletja dalje na Vranskem samostojno obrt za izdelovanje, popravljanje in uglaševanje klavirjev. Kot povedo časopisni oglasi, je občasno deloval izven domačega kraja oziroma tam, kjer je pričakoval večje zanimanje za svoja obrtna znanja in večje možnosti zaslužka. Tako je na primer leta 1877 v *Cillier Zeitung* uglaševal, da se bo kot popravljavec in uglaš-

9 Ime kraja je bilo prvotno Šentjurij ob Taboru, danes Tabor, ki je tudi samostojna občina. V 19. stoletju se je kraj imenoval po cerkvi sv. Jurija, prvič omenjeni leta 1391, okrog katere je v 15. stoletju zrastle obrambno obzidje in vplivalo na kasnejše preimenovanje kraja. To je gričevnato in z gozdom poraščeno področje z zaselki in s samotnimi kmetijami; zaselek Črni Vrh leži nedaleč od današnje vasi Tabor pri Vranskem.

10 *Slovenski gospodar*, 21. 2. 1884, 64.

11 Podatki o ustanovitvi osnove šole so dostopni na www.obcina-tabor.si/si/p_sv_jurij_ob_taboru.php (12. 1. 2015).

12 Koter, *Glasbilarstvo na Slovenskem*, 130–132.

ševalec klavirjev nekaj časa mudil v Celju ter da se priporoča za svoje usluge. Podpisal se je kot »*M. Ropas, Clavier-Erzeuger*«. ¹³ Podpis dokazuje, da v tistem obdobju še ni bil fabrikant in ne obrtnik s cesarsko kraljevimi obrtnimi licencami, kot je znano za kasnejši čas. Kot izdelovalca klavirjev ga viri prvič omenjajo pri njegovih 35. letih, in sicer ko se je leta 1878 predstavil na veliki regionalni obrtni razstavi v Celju, kjer so razstavili njegov pianino, katerega posebnost naj bi bila t. i. dvojna resonančna deska, ki je opisana kot njegov patent. V tistem času sicer še ni bil potrjen, postopek pa naj bi bil že v teku. Podrobnosti o t. i. dvojni resonančni deski ostajajo nepojasnjene, saj se tovrstni Ropasovi izdelki do danes niso ohranili oziroma niso znani. V posebni številki *Cillier Zeitung*, v celoti posvečeni razstavi, ga pisec predstavi kot izdelovalca klavirjev (»*Pianobauer*«), samouka, ter poudari, da je bil spreten mojster v izdelavi in popravljanju klavirjev. ¹⁴ Po osnovni šoli se je najverjetneje izobraževal pri katerem od obrtnikov v Celju ali njegovi bližnji okolici, ob nedeljah pa obiskoval skupinski pouk, namenjen splošni izobrazbi bodočih obrtnikov. Organizirano obrtno šolstvo je bilo sredi 19. stoletja na območju današnje Slovenije še v povojih, to pa ne izključuje razvoja dobrih obrtnikov, kajti tradicija rokodelstva je bila na Slovenskem zelo razširjena. Za čas od leta 1823 do 1869 je znano, da je v Celju delovala tako imenovana »nedeljska nadaljevalna šola za dečke«, ki je bila del tamkajšnje glavne šole. Dečki, ki so se šolali za obrtnike, večinoma med 14. in 19. letom starosti, so se čez teden izobraževali pri obrtnih mojstrih v njihovih delavnicah, ob nedeljah pa je potekal dverurni pouk splošnih predmetov in verouk. Imeli so enega učitelja, ki je bil sicer zaposlen na glavni šoli in je poučeval vse splošnoizobraževalne predmete, verouk pa je bil v domeni kaplana mestne fare. Šola je bila v določenem obdobju zelo aktualna, saj se je vpis vanjo povečeval, po letu 1864 pa je začel strmo padati, kajti takšna oblika izobraževanja ja postala zastarela in zato neprimerna. ¹⁵ Po sprejetju obrtnega zakona leta 1859, ki je dokončno ukinil cehovstvo in uveljavil liberalnejšo obrtno politiko, se je Celje razvijalo v pomembno obrtno središ-

¹³ *Cillier Zeitung*, 28. 6. 1877, 4.

¹⁴ Glej *Cillier Zeitung*, 8. 10. 1878, 1. To je bila posebna številka časopisa, v celoti namenjena poročilu o regionalni obrtni razstavi, kjer med drugim preberemo: »*Der Pianobauer Ropas stellte ein prachtvoll ausgefertigtes Pianino aus welchem nach seiner eigenen Idee construiert (wenn ich nicht irre mit doppeltem Resonanzboden) gebaut ist. Er bat bereits um ein Privilegium. Dieser hoffnungsvolle Mann, der durch Selbststudium es in der Verfertigung und Reparatur von Klavieren zu einer bewunderungswürdigen Fertigkeit brachte, ist übrigens in Cilli zur Genüge bekannt, da er bei den meisten Klavierbesitzern das Stimmen der Claviere besorgt.*«

¹⁵ Ivanka Zajc Cizelj, »Šolstvo v Celju 1848–1918«, v *Iz zgodovine Celja 1848–1918*, ur. Marija Počivavšek (Celje: Muzej novejše zgodovine, 1998), 284–285.

če Spodnje Štajerske, na prelomu stoletij pa je dobivalo vse več industrijsko zasnovanih obratov. Temu razvoju je sledilo tudi obrtno šolstvo.¹⁶

Na tej stopnji raziskav ostaja nepojasnjeno, kdaj in kje naj bi se Martin Ropas seznanil s klavirjem in tudi to, ali so v družini gojili glasbo in morda imeli klavir. Če sledimo možnosti, da bi bil oče Anton lahko učitelj, je prav verjetno, da je bil glasbeno nadarjen in tudi učiteljskemu poklicu primerno izobražen ter da je sinove vzgajal v glasbenem duhu. Kot je bilo omenjeno, sta se z glasbo ukvarjala vsaj Martin in Lavoslav, oba uspešno. Obstaja možnost, da se je Martin že v mladosti zanimal za klavirje, jih ob dobrem posluhu tudi uglaševal in se poskušal v preprostejših popravilih. Morda se je s pridobljenim znanjem in prvimi izkušnjami podal celo na Dunaj, ki je bil eno največjih evropskih središč glasbilarstva, saj je znano, da so se v dunajskih delavnicah v 19. stoletju kalili tudi slovenski orglarji in izdelovalci klavirjev.¹⁷ Čeprav je na območju nekdanje avstrijske monarhije evidentiranih ogromno izdelovalcev klavirjev, je dokumentacija, ki izpričuje imena vajencev, pomočnikov in zaposlenih, izjemno skromna in večinoma ni ohranjena.¹⁸ Martin Ropas nikoli ni navajal izobraževanja ali izpopolnjevanja v kakršni koli delavnici. Izdeloval je krilne klavirje, pianina in tako imenovane piramidne klavirje, za katere je značilno visoko stensko ohišje v piramidalni obliki. O ohranjeni dediščini pri zasebnikih ni zbranih podatkov, med glasbili v slovenskih muzejskih zbirkah pa je ohranjen zgolj primerek piramidnega klavirja v Pokrajinskem muzeju Ptuj Ormož, ki je datiran v zadnjo tretjino 19. stoletja.¹⁹ Na podlagi dosedanjih raziskav in edinega ohranjenega primerka težko izluščimo vse bistvene poteze Ropasove delavnice, saj so se izdelki neprestano razvijali in spreminjali.

Ohišje klavirja iz ptujskega muzeja kaže na to, da je Ropas spremljal aktualna stilna gibanja v oblikovanju predmetov umetne obrti. Njegov izdelek ima vse vitalne značilnosti mizarskega izdelka v slogu *alt deutsch*, ki se je predvsem na širšem nemškem prostoru razvijal skozi drugo polovico 19. stoletja in vplival na oblikovanje pohištva in drugih predmetov meščanske stanovanjske kulture. Ropasov klavir z visokim piramidnim ohišjem, kakršno je bilo značilno za baročni čas, je soliden mizarski izdelek iz polnega orehovega lesa in

16 Marija Počivavšek, »Celjska obrt in zgodovina po sprejetju obrtnega zakona 1859«, v *Iz zgodovine Celja 1848–1918*, 188–191.

17 Koter, *Glasbilarstvo na Slovenskem*, 94–139; Koter, »Peter, Johann and August Rumpel – Organ and Piano Makers in Slovenia and Vienna«, v *Unisonus. Musikinstrumente erforschen, bewahren, sammeln*, ur. Beatrix Darmstädtler in Ina Hoheisel (Wien: Praesens Verlag, 2014), 651–668.

18 Prim. Rudolf Hopfner, *Wiener Musikinstrumentenmacher 1766–1900. Adressenverzeichnis und Bibliographie* (Tutzing: Hans Schneider Verlag, Wien: Kunsthistorisches Museum, 1999).

19 Pokrajinski muzej Ptuj-Ormož, Kulturnozgodovinski oddelek, Zbirka glasbil, inv. št. GL 123 S.



Piramidni klavir, Martin Ropas, Vransko, med 1871 in 1878,
Pokrajinski muzej Ptuj-Ormož (foto: Boris Farič).

furnirja orehove korenine. Po estetski plati deluje kot kos lepega meščanskega pohištva iz obdobja historičnih slogov druge polovice 19. stoletja. Čeprav so nekateri deli, predvsem furnirani, izdelani iz manj kvalitetnega materiala, celota dokazuje poznavalski pristop do arhitekturne in dekorativne podobe predmeta. Kot mizarско odličnejša detajla izstopata valovito oblikovani stranici ob klaviaturi, ki se nadaljujeta v rastlinsko ornamentirano rezljano podnožje, ter bogato okrašen pult, ob katerem sta vrtljiva podstavka za svečenike. Klavir ima mehaniko krilnega klavirja, vendar postavljeno navpično. Strune, ki tečejo od vznožja do vrha ohišja, so vpete v železni okvir domače izdelave in ne v litino, ki so jo naprednejši izdelovalci klavirjev v tem času že uporabljali. Mehanika s klavirci in letvica z dušilci opozarjata na industrijsko izdelavo, ki je toliko perfektna, da je morda celo dopolnjena s polizdelki delavnic večjega formata. Odličen izdelek je tudi letvica nad klaviaturo z značko delavnice: »M. ROPAS IN FRANZ«²⁰ ter z oznako »PREIS-MEDAILLE / 1871«, ki je po estetski plati povsem primerljiva z boljšimi dunajskimi klavirji. Morda je Martin Ropas letvice in nekatere dele mehanike naročal v kakšni imenitni delavnici v večjem glasbenem središču. V zadnji tretjini 19. stoletja se je industrijsko oz. manufakturno izdelovanje glasbil že toliko razvilo, da je bilo posamezne dele krilnih in pokončnih klavirjev (npr. tipke z vzvodi, letvice z dušilci ipd.) mogoče kupiti in jih brez večjih težav vdelati v celotno mehaniko in ohišje. Kot kaže značka klavirja, se je Ropas leta 1871 uspešno predstavil na neki obrtni razstavi in tam prejel odličje. V okviru pričujoče raziskave ni bilo mogoče ugotoviti, kje naj bi bila obrtna razstava v omenjenem letu, predvidevamo pa, da kje na Nemškem. Nepoznavalec bi omenjeno glasbilo datiral v leto prejetega odličja, kar pa ni realno. Vsak izdelovalec klavirjev je namreč dobljena odličja označeval več let zapored oziroma do novih priznanj. V danem primeru lahko Ropasov klavir datiramo v čas med leti 1871 in 1878, ko je prejel nova odličja,²¹ značke pa so se spreminjale tudi ob prejetju patentov in menjavi bivališča. Z letom 1892, ko je začel delovati v Celju, je Ropas to zagotovo označil tudi na svojih izdelkih. Trdnejše ugotovitve o značilnostih in kvaliteti izdelkov v primerjavi s sočasnimi manirami glasbilarških obrti bo mogoče podati, ko bodo opravljene podrobnejše raziskave in primerjave s podobnimi tipi glasbil istega časa. Martin Ropas je bil v svojem času cenjen mojster. Sodeč po odzivih v javnosti naj bi s svojimi izdelki presegel ljubiteljsko raven in prepričal komisije na obrtnih razstavah, kjer je prejel več priznanj, prav tako so mu bile naklonjene stroge komisije obrtnih zbornic, ki so podeljeva-

20 Franz je nemško ime za Vrnsko.

21 *Slovenski gospodar*, 17. 10. 1878, 2.



le obrtne privilegije.²² *Slovenski narod* je ob celjski obrtni razstavi leta 1888 zapisal:

Ker ni naša naloga ocenjevati posameznih predmetov, omenimo konečno le še, da je posebno pozornost zaslužil in tudi našel mojster gosp. Martin Ropas, glasovinar na Vranskem, za razstavljeni glasovir. To Vam je bilo krasno, jako solidno in res mojstersko delo in veseli nas, da je domačin dosegel vsestransko priznanje in pohvalo. Vnjanja oblika, kakor tudi znotranja oprava bili sta jako elegantni in okusni, tako, da so se čuli od Nemcev glasovi: »ein wahres Salonstuck«. Glasovir pregledoval in preiskoval je jako natanko in skrbno merodajen veščak in se je o njem in o mojstru samem jako laskavo in pohvalno izrazil, konečno pa je rekel, da bi Bösendorfer na Dunaji zahteval zanj gotovo 1200 gld. Gospod Ropas cenil je svoj glasovir na 550 gld. in ga je tudi že prodal. Slovencem in sploh vsemu občinstvu, ki želi kupiti dobre glasovirje pa gospoda Ropasa najtopleje priporočam.²³

Ropas je najprej deloval v domačem okolju, na Črnem Vrhu številka 34/36, nato pa si je okrog leta 1884 zgradil novo hišo s prostorno delavnico, in sicer nedaleč od očetove domačije (Črni Vrh 49).²⁴ Leta 1883 se je pri svojih štiridesetih letih poročil, in sicer s Terezijo Borštnik, sestro znanega gle-

²² *Slovenski gospodar*, 14. 4. 1881, 115.

²³ *Slovenski narod*, 13. 10. 1888, 3.

²⁴ Lokacijo Martinove hiše z delavnico oz. tovarno je ugotovil Mojmir Baumgartner. Korespondenco z g. Baumgartnerjem hrani avtorica.



Piramidni klavir, Martin Ropas, Vransko, med 1871 in 1878, detajl: značka izdelovalca (foto: Boris Farič).

dališčnika Ignacija Borštnika in že naslednje leto se jima je rodil prvi sin, Ladislav, medtem ko se je drugi sin, Davorin, rodil leta 1892, ko je družina že bivala v predmestju Celja. Martin je v krstno knjigo svojega prvorojenca zapisan kot »*Fortepiano Fabrikant*«. ²⁵ Ropasova delavnica je bila uspešna, čeprav ne vemo, kolikšna je bila njena proizvodnja, in ne, koliko vajencev oz. pomočnikov je zaposlovala. Lastnik jo je sredi 80. let očitno razširil in deklariral kot tovarno, sebe pa predstavljal kot »*Martin Ropas, Clavierfabrikant in Franz*«. Ime za Vransko se zdi povsem logično, saj je bil kraj v primerjavi s Sv. Jurijem ob Taboru, kamor je sodil zaselek Črni Vrh, prepoznavnejši. V spominih tamkajšnjih prebivalcev je še živo, da je bila na naslovu Črni Vrh 49 nekoč tovarna klavirjev. ²⁶ V desetletju od leta 1881 do 1891 je Martin pogosto zahajal v Celje na krajše in daljše poslovne obiske, ²⁷ nato pa se je odločil za selitev bliže Celju. Kot pravi poslovnež, je svojo selitev najavil v časopisju in poudaril, da bo od pomladi leta 1892 na celjskem naslovu ponujal nove izdelke, klavir-

25 Za podatke se zahvaljujem M. Baumgartnerju.

26 Mojmir Baumgartner po pripovedovanju sedanje lastnice hiše na omenjenem naslovu.

27 Martin Ropas je svoje poslovne obiske v Celju v omenjenem desetletju redno oglaševal v celjskem časopisu *Deutsche Wacht*. Besedilo oglasov se ponavlja in se glasi: »*Weide mich durch einige Tage im Gasthause »zur Traube« aufhalten. Martin Ropas, Claviererzeuger* [kasneje Clavierfabrikant] *in Franz.*« Prim. *Deutsche Wacht*, 1. 5. 1887, 9.

Piramidni klavir, Martin Ropas, Vransko, med 1871 in 1878, detajl: stranica s podnožjem (foto: Boris Farič).



je in pianine, popravila in uglaševanje. Podpisal se je kot »*Martin Ropas, k. k. Claviererzeuger*«, ²⁸ s čimer je izkazoval pridobljene cesarsko-kraljeve referen- ce. Hiša, v katero se je družina preselila leta 1892, je bila ob Ljubljanski cesti na številki 66 ²⁹ v celjskem predmestju, ki so ga imenovali tudi Lava pri Celju ali Medlog. Ropas je bil tudi poslej aktiven v promoviranju svojih izdelkov. Med drugim je med letoma 1894 in 1910 redno oglaševal v almanahu *Ilustrovani narodni koledar*. ³⁰ Povsod ga najdemo pod firmo »*Martin Ropas, Clavierfabrikant in Cilli*«. Kot podjeten mož je znal oceniti poslovno priložnost. Tako tudi razumemo njegovo članstvo v čitalnicah in bralnih društvih ³¹, kamor so zahajali glasbeno razgledani člani in redno pripravljali prireditve z glasbeni- mi točkami, predvsem pa so predstavljali potencialne kupce. V drugi polovici 19. stoletja je bila klavirska glasba že stalnica društvenih prireditev in razšir- jena v meščanskih domovih. Premožnejša društva so poskrbela za nakup pri- mernega klavirja, druga so glasbila najemala. Navajamo zgovoren primer ene- ga izmed celjskih društev, ki pravi:

(Za koncert dne 17. t. m.) imamo še nekaj podatkov pridejati. Gospica Wolsko spre- mlja na klavirju gospa Debelakova, soproga c. in kr. majorja v p., ki je to vlogo vzpre- jela iz posebne naklonjenosti društvu. Opozarjamo tudi na klavir, ki bo ta večer služil spremljevanju. Klavir je v ta namen prepustil g. Ropas [v nekaterih primerih se priimek omenja kot Ropas], da občinstvo vidi in sliši, koliko premore domačin. Klavir je opremljen z od izdelovatelja izumljeno mehaniko ter zamore tekmovati z najboljšimi proizvodi. G. med. dr. Ipavic, sin slavnoznanega slovenskega skladate- lja dr. Gustava Ipavica, zložil je za ta večer novo skladbo »Pomladansko«. Gospi- ca Wolska je drage volje prevzela proizvajanje te skladbe ter bo isto pela v tretji seri- ji kot prvo točko.« ³²

Martin Ropas je bil tudi dobrotnik na tombolah, organiziranih v do- brodelni namen. ³³ Svojo ponudbo je promoviral tudi v Ljubljani, ³⁴ podobno,

28 *Deutsche Wacht*, 8. 11. 1891, 10.

29 De Wit je za delavnico Martina Ropasa navedel naslov Ljubljanska cesta 16.

30 Prim. *Ilustrovani narodni koledar za leto 1898*, oglas na strani 115.

31 Navajam Ropasovo članstvo v Bralnem društvu Sv. Jurij ob Taboru: *Slovenski gospodar*, 4. 9. 1890, 5.

32 *Domovina*, 18. 4. 1898, 2. Zanimiv je tudi navedek o Josipu Ipavcu, ki ga pisec titulira kot doktorja medicine, s čimer je lahko potrjena teza, da je študiral medicino, še preden se je v letnem semestru leta 1898 vpisal na univerzo v Gradcu, vendar ni znano, kje. Opozoriti velja tudi na Ipavčevo »novo skladbo«, imenovano *Pomladanska* (verjetno gre za delo *Frühlingslied*, napisano za srednji glas in klavir), katere čas nastanka doslej ni bil znan, prav tako ne, da jo je prva izvedla celjska meščanka in pevka »gospica Wolska« na koncertu 18. 4. 1898 v Celju.

33 *Slovenski narod*, 21. 11. 1890, 4.

34 Kot izdelovalec klavirjev je na primer omenjen v lokalu Gasthof Südbanhof (*Laibacher Zeitung*, 2. 12. 1884, 4) in v hotelu Stadt Wien (*Laibacher Zeitung*, 21. 10. 1887, 4).

kot je to počel v celjskih gostinskih lokalih. Med pomembne poslovne uspehe lahko štejemo objavo v berlinskem časopisu *Musik-Instrumenten-Zeitung* (št. 47, 1897), ki Martina Ropasa omenja kot imetnika patenta t. i. dvojne resonančne deske, ki naj bi jo vgrajeval v krilne klavirje in pianine.³⁵ Prav po zaslugi tega patenta naj bi imeli njegovi izdelki v primerjavi z drugimi klavirji in pianini v nižjih legah precej močnejši zvok.³⁶ Njegova delavnica pa ni odmevala zgolj zaradi kvalitetnih izdelkov, javno so poudarjali lastnikovo slovensko poreklo, saj so bili v sicer nemško obarvanem Celju uspešni obrtniki in trgovci slovenskega rodu še posebej cenjeni in dobrodošli. Agitacije pod geslom *Svoji k svojim!*, posebej razširjene v času državnozborskih volitev leta 1897, so bile pogoste tudi ob pohvalah, kot je zapisana v celjskem časniku *Domovina*, kjer je notica »za orglavce«, ki pravi:

Svoječasno smo objavili, da je dobil naš strokovni izdelovatelj orgelj^[37] in glasovirov^[38] g. Martin Ropas v Celji izključljivi patent za svojo umetniško iznajdbo pri zboljšanju glasovirov. Izumil je namreč razven običajnega odmevnika (Resonanzboden) še jednega, kateri daje spodnjim oktavam doneč basovski glas. Razni tuzemski strokovni listi so z veseljem pozdravili to popolnitev glasovirov ter laskavo pobvalili nadarjenost našega rojaka strokovnjaka. Kako pa mi Slovenci čislamo domačega umetnika, kako podpiramo domačo umetnost, kako ga bodrimo za nadaljno izobrazovanje? Kakor običajno vse, kar je našega, domačega, preziramo; harmonije, glasovire, piane i. dr. taka godala^[39], koja izdeljuje imenovani naš strokovnjak tako popolno in izvrstno, naročamo si od manj izbornih tujcev Nemcev iz Dunaja ali celo iz Berolina in drugod. [...] Domačega obrtnika-umetnika pa najto-pleje priporočamo z geslom: »Svoji k svojim!«.^[40]

Da se je o Ropasu širil dober glas, priča tudi zaznamek v *Cillier Zeitung* iz leta 1898, ki pravi, da je njegovo delavnico obiskal Hugo Wolf s sestro Käthe (Katarina) in preizkušal njegove klavirje.⁴¹ Kaj več o tem obisku ni znane-

35 Zapis v časopisu *Deutsche Wacht*, 2. 10. 1898, 7, pravi: »Martin Ropas / k. k. privilegirter / Clavier-Erzeuger / Cilli, Laibacherstrasse. / Besitzer mehrere Diplome / Medaillen und zweier k. k. / Privilegien. Verfertigt Claviere mit Wiener und Pariser / doppelter Repetitions-Mechanik, seiner neuesten Erfindung / doppeltem Resonanzboden und mit telephonartiger Verbindung. / Empfiehlt seine eigenen Erzeugnisse zu aussergewöhnlich mässigen Preisen.«

36 Karol Bervar, *Cerkveni glasbenik*, št. 11 (1897), 86.

37 To je edina omemba, da naj bi Ropas izdeloval tudi orgle, kar pa doslej ni bilo potrjeno, je pa mogoče, da je občasno orgle popravljjal.

38 »Glasovir« kot izraz za klavir je bil v 19. stoletju na Slovenskem običajen.

39 Izraz »godalo« je bil v 19. stoletju v rabi kot splošna oznaka za glasbila.

40 *Domovina*, 10. 12. 1897, 2.

41 Prim. Fritz Zangger, »Hugo Wolf und Cilli«, v *Cillier Zeitung*, 19. 2. 1928, 1–2.

ga, vemo pa, da je Hugo Wolf tega leta prišel v Celje, ko je bil odpuščen iz umobolnice, in je na poti na jadransko obalo nekaj časa stanoval pri sestri Katarini na tedanji Herrengasse 4.⁴² Zgovoren je tudi spomin dr. Vladimirja Ravniharja. Poznamo ga kot spoštovanega pravnika, državnega poslanca in ljubljanskega župana ter kot zborovodjo dunajskega akademskega društva Slovenija in Celjskega pevskega društva, ne nazadnje pa tudi kot dolgoletnega predsednika ljubljanske Glasbene matice. Ravnihar je v svojih spominih na bivanje v Celju in čas poroke v letu 1898 zapisal: »*Moja ženka mi je iz odpravnine, ki jo je dobila kot učiteljica, kupila klavir. Naročil sem ga pri tvrdki Ropas v Celju, prav takega, kakršnega sem bil izbral za Čitalnico. [...] Še danes me razveseljuje ta stari instrument.*«⁴³

Martin Ropas je bil inovator vse življenje in je med drugim dejavno spremljal razvoj mehanskih glasbil in avtomatov, delujočih po principih pnevmatskih in električnih motorjev. Kot napredni obrtnik je gotovo sledil strokovni literaturi in se sprti seznanjal z novostmi, ob tem pa ni izključeno, da je morda večja središča tudi obiskoval in si novosti ogledoval na različnih razstavah in obrtnih sejmih. Največji napredek so mehanska glasbila dosegla na prehodu iz 19. v 20. stoletje, najprej v Severni Ameriki, nato pa v Nemčiji, kjer je bila vodilna firma Hupfeld iz Leipziga.⁴⁴ Martin Ropas je že leta 1904 oglaševal prodajo t. i. električnih pianinov,⁴⁵ pri čemer ni pojasnjeno, ali je tovrstna glasbila tudi izdeloval ali jih zgolj uvažal in prodajal. Verjetneje je, da je kot napreden mož postal tudi trgovec s takrat zelo aktualnimi glasbenimi avtomati, ki so v dobrem desetletju preplavili evropski trg in postali priljubljeni med meščanstvom ter nepogrešljivi del gostinskih lokalov. Novosti so prodirale tudi v slovensko okolje in zdi se, da je Martin Ropas med prvimi ponudil aktualne izdelke. Ko se je bližal sedemdesetemu letu, je ocenil, da svoje podjetje preda starejšemu sinu Ladislavu, kar je bilo okrog leta 1909. Martin Ropas je umrl februarja leta 1915 za posledicami kapi. O njegovi smrti so poročali celo časopisi slovenskih izseljencev v ZDA.⁴⁶

Z dobrimi zgledi je za domačo obrt in tehniko v najširšem pomenu besede navdušil tudi oba sinova. Starejši Ladislav (1884–1958), ki se je v izdelova-

42 Edmund von Hellmer, *Hugo Wolf – Familienbriefe* (Leipzig, 1912), 120, povzeto po Primož Kuret, »Sprejem Wolfovih del na Slovenskem«, v *Hugo Wolf 1860–1903. Mednarodni simpozij o življenju in delu skladatelja Huga Wolfa* (Slovenj Gradec: Društvo Huga Wolfa, 1997), 15–16.

43 Prim. *Moježa življenja pot. Spomini dr. Vladimirja Ravniharja*, ur. Janez Cvirn, Vasilij Melik, Dušan Nečak (Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1997), 42.

44 O razvoju glasbenih avtomatov glej: *The Piano. An Encyclopedia*, ur. Robert Palmieri (New York in London: Routledge, 2003).

45 *Domovina*, 8. 4. 1904, 11.

46 *Glas naroda: najstarejši listi slovenskih delavcev v Ameriki*, 1. 3. 1915, 3; *Amerikanski Slovenec*, 5. 3. 1915, 3.

nju, popravljanju in uglaševanju klavirjev najprej kalil v domači delavnici, je ohranil očetovo znamko »*M. Ropas*«. Po njegovem pripovedovanju naj bi se izpopolnjeval v eni najboljših dunajskih tovarn, pri Bösendorferju, in postal odličen uglaševalec klavirjev, kot mesto izobraževanja v tehniki pa je omenjal Prago.⁴⁷ Ladislav, dober poznavalec glasbene obrti, tehnik in napreden mož, je bil med prvimi celjskimi naročniki telefona, lastnik prve mehanične delavnice za motorna vozila, po prvi svetovni vojni pa je postal celo izdelovalec jadralnih letal in »prvi leteči Celjan«. Ob vsem tem je nadaljeval družinsko tradicijo izdelovanja klavirjev. Zaradi spremenjenih gospodarskih razmer in nasičenosti tržišča z izdelki evropsko uveljavljenih znamk je izdelke krilnih oblik zlagoma opustil in se posvetil zgolj pianinom ter trgovanju s klavirji priznanih izdelovalcev. Življenje in delo Martinovega sina Ladislava presega cilje pričujoče študije in zahteva samostojno obravnavo, prav tako tudi delovanje mlajšega Davorina Ropasa, ki se je tako kot brat posvečal popravljanju in uglaševanju klavirjev in bil dejaven pri izgradnji letal v bratovi delavnici. Oba sinova sta bila dostojna naslednika svojega uspešnega očeta, ki velja za enega najpomembnejših izdelovalcev klavirjev na Slovenskem. Čeprav domnevno samouk, se je Martin Ropas razvil v priznanega mojstra klavirjev krilnih in pokončnih oblik, bil inovator in uspešen podjetnik. Z Ropasovo dejavnostjo lahko primerjamo »prvo tovarno klavirjev na Kranjskem«, ki jo je leta 1895 ustanovil Rudolf A. Warbinek v Ljubljani, in delavnico Josefa Brandla v Mariboru, ustanovljeno leta 1893, ki se je ukvarjala z gradnjo orgel in pianinov.

47 Kot se spominja Mojmir Baumgartner, je njegov ded Ladislav razvil izjemno hitro in učinkovito uglaševanje, v čemer naj bi bil poseben mojster. Po pripovedovanju naj bi se kot tehnik izobraževal v Pragi.

Povzetki

Jonatan Vinkler

»Nemirna oseba« in »plagiat«:

Matije Klombnerja *Ene duhovne peisni* (1563)

Cerkvena pesem je za slovensko književnost 16. stoletja ena treh ključnih literarnih vrst. Poleg bibličnih prevodov ter postilskih razlag nedeljskih in prazničnih evangelijev za branje doma je namreč najbolj produktiven literarni žanr slovenske protestantske književnosti. Topogledni besedilni korpus v slovenskem jeziku obsega šest kancionalov Primoža Trubarja, nenotirano pesemsko knjigo Matije Klombnerja, dve pesmarici Jurija Dalmatina in zadnji slovenski protestantski kancional 16. stoletja, ki je bil delo Felicijana Trubarja (1595) – skupaj 10 knjig cerkvene pesmi (besedilni obsegi se gibljejo med 42 in 80 pesemskih besedil).

Med slovenskimi protestantskimi pesmaricami 16. stoletja zavzema posebno mesto knjiga *Ene duhovne peisni* (1563), ki jo je uredil Matija Klombner, obsega 67 pesmi (7 Trubarjevih, od tega 6 iz *Catechizma* 1550, in 60 drugih prevajalcev oz. prepesnjevalcev) in je veljala do *Tega celega catehizma, enih psalmov* 1584 Jurija Dalmatina, ki šteje osemdeset pesmi, za najboljše slovenski kancional. Med omenjenimi 67 pesmimi je s skoraj tretjino najštevilčnejše zastopan Martin Luther (22 verzifikacij). S petimi pesmimi je prisoten češki brat Michael Wiese, ki je s svojim kancionalom *Ein new Gesangbuchlen* (Mladá Boleslav, 1531) pomembno vplival tako na nemško kot tudi na slovensko cerkveno pesem 16. stoletja. V pesmarici je najti tudi prevode dveh pesmi cerkvenega skladatelja Nikolausa Hermanna in merovinškega dvornega pesnika Venancija Fortunata, s po eno pesmijo pa so zastopani: Elisabeth Creutziger, Anarg von Wildenfels, M. Johann Agricola in celo tirolski prekrščevalc Georg Grünwald.

Čeprav je slovenska kulturna in slovstvena zgodovina *Enim duhovnim pesnim* doslej posvečala bolj obrobno pozornost, kot enemu poglavitnih kamnov spotike v odnosih Trubar – Klombner, pri čemer slednjega (bržda tudi zaradi Trubarjevih očitkov in Klombnerjeve odioznosti do njega) ni gledala s posebno milim očesom, pa se zdi upravičeno ugotoviti, da gre pri Klombner-Juričičevem kancionalu vsaj na ravni zasnove in strukture za tehten ter uravnotežen pesemski zbornik, za pravi kalejdoskop protestantske cerkvene pesmi – od reprezentativne Luthrove do manj znanih in celo takšnih avtorjev, ki jih je glavni tok filipanske protestantske cerkve zaradi njihovih radikalnih nazorov brez usmiljenja preganjal (prekrščevalci).

Matjaž Barbo

Glasbeno življenje v Ljubljani v času ustanovitve *Academiae philharmonicorum*

Pri razpravljanju o glasbi v baročni Ljubljani naletimo na niz temeljnih metodoloških zadreg, s katerimi se soočamo vsi tisti, ki se ukvarjamo z glasbo, o kateri ni čvrstih materialnih virov oz. so ti pomanjkljivi. Ne glede na številna pričevanja o bogatem glasbenem življenju zlasti ob koncu 17. stoletja in v prvi polovici 18. stoletja v Ljubljani namreč praktično nimamo ohranjenih konkretnih glasbenih del, katerih analiza bi nam lahko v polnosti razkrila glasbeno ustvarjalnost tedanjih skladateljev v prestolnici habsburške dežele Kranjske. V izhodišču našega razmišljanja o glasbi v baročni Ljubljani se torej ne moremo izogniti vprašanju o širšem muzikološkem definiranju glasbenega prostora, da bi tako mogli postaviti temeljne metodološke okvire za njeno razumevanje. V tem smislu lahko tudi načelo »razumevanja glasbenega razumevanja« razumemo kot metodološko vodilo pri razgrinjanju kompleksne mreže sistema referenčnih povezav, ki tvorijo pomen in mesto neke glasbe v širšem estetskem, kulturnem ali socialnem okviru.

Izhodišče naše razprave predstavljajo tako konkretni zapisi o najrazličnejših izvedbenih priložnostih, glasbenih prireditvah, cerkvenih slovenostih, šolskih ali gledaliških predstavah ipd. Iz tiskanih sinopsisov gledaliških iger, libretov, opisov skladb in njihovih naslovov, iz obstoječe učbeniške literature ter šolskega sistema lahko sklepamo o bogati skladateljski tvornosti ter načrtamo slogovno-zvrstno tradicijo, ki jo je določala. Poleg tega nam viri razgrinjajo podobo osrednjih poustvarjalnih principov, merijo njihovo kvaliteto, obseg izvedbenih korpusov, količino njihovega dela ipd. Nenazadnje pa nam analiza slikovitih zapisov o recepciji glasbe pri poslušalcih pričara podobo ugodne intelektualne klime, ki je pogojevala razvoj bogatega glasbenega življenja baročne Ljubljane.

Idejo Ljubljane kot »oživljenega in zmagoslavnega Rima« je v baroku slavil kronist dogajanja in eden osrednjih osebnosti kulturnega življenja, Janez Gregor Dolničar. Povezava je merila na duh rekatolicizacije in na antično tradicijo Emone, na kateri je zrasla Ljubljana, ta duh pa je simbolizirala postavitve ljubljanske stolnice 1707. Arhitekturno in likovno so novo stolnico navdihovale povezave s Salzburgom, glasbeno pa italijanski vzori. Slovesnosti so namreč vodili člani nekaj pred tem ustanovljene *Academia philharmonicorum*. Ta je bila kot najvidnejša nosilka glasbenega življenja baročne Ljubljane skupaj z nekaterimi drugimi podobnimi združenji (*Societas Unitorum* oziroma *Die Gesellschaft der Vereinigten* ter zlasti *Academia operosorum Labacensium*) ustanovljena po italijanskem vzoru, njeni člani pa so vzdrževali stalne stike s podobnimi italijanskimi združenji.

Poleg tega ne velja spregledati, da je ustvarjalni polet 17. in zgodnjega 18. stoletja stoletja na Kranjskem označevala duhovno bogata ter intelektualno poglobljena dejavnost jezuitske gimnazije. Ohranjenih je niz tiskanih sinopsisov iger. Baročno gostobeseden naslov iger, natančen opis datuma in izvedbene priložnosti, jedrnat, večkrat tudi dvojezičen latinsko-nemški povzetek dogajanja ter zlasti izčrpen seznam sodelujočih pričajo o stalnem umetniškem udejstvovanju gojencev na vseh stopnjah šolanja. Sezname so posebej zanimivi tudi zato, ker v njih srečamo nekatera pozneje izpostavljena glasbena imena.

Ivan Florjanc

Nestični vezaj v terminusu 'Phil - Harmonicorum' – signifikant

Na vprašanje stalne prisotnosti miselne cezure, ki jo izraža grafični zapis z nestičnim vezajem v ključnem terminusu *Phil - Harmonicorum* znotraj imena *Academiae Phil - Harmonicorum Labaci*, ustanovljene leta 1701, raziskovalci doslej niso bili pozorni.

Potrebno je bilo zato najprej z raziskavo potrditi hipotetično konstantno prisotnost in doslednost v grafičnem zapisu nestičnega vezaja v terminusu *Phil - Harmonicorum* v pisnih virih, ki so ohranjeni od ustanoviteljev in članov akademije v prvih desetletjih po letu 1701. Pregled je bil storjen v *Leges*, ki tvori ustanovitveni dokument, nato v virih ustanovitelja J. B. Höfferja, v spominski knjigi *Theatrum memoriae nobils ac almae Societatis unitorum*, v virih članov akademije, kot sta J. G. Gošelj (Goschl) in J. J. Hočevar (Gottscheer). Hipotezo je raziskava v polnosti potrdila.

Izkazalo se je, da terminus *Phil - Harmonicorum* s svojim konstantnim grafičnim zapisom z nestičnim vezajem tvori semantično celoto skupaj s peča-

tnikom (*symbolum*) Akademije in likom sv. *Caeciliae*. Vse troje lahko pojasni vsebino, po kateri se je ljubljanska filharmonija ob ustanovitvi razlikovala od morebitnih vzornic (Bologna, Verona, Rim). V semantiki imena *Academia Phil - Harmonicorum Labaci* je tudi zato terminus *Phil - Harmonicorum* odločilen člen. Čeprav je z nestičnim vezajem tudi sam razčlenjen (po aristotelovsko-sholastičnem ključu v *genus* in *differentia*), tvori znotraj celega imena ljubljanske filharmonije tisti člen, ki semantično polje imena natančneje določi (v vlogi specifične diference). Je torej nosilec osrednjih semantičnih sporočil.

Jernej Weiss

Med provincialno opereto in nacionalno opero: Foersterjev Gorenjski slavček

Predvsem konec 19. stoletja vse bolj izrazita slovenska nacionalna zavest je videla svojo veliko priložnost v gledališču in operi, ki sta postala središče nacionalnega gibanja, s katerim se je identificiralo mlado meščanstvo. Leta 1872 s strani Dramatičnega društva v Ljubljani prvič uprizorjena opereta *Gorenjski slavček* enega izmed najpomembnejših čeških skladateljev na Slovenskem Antona Foersterja je po predelavi v opero leta 1896 kmalu postala najbolj priljubljeno in največkrat izvajano slovensko glasbeno-scensko delo. Ob tovrstnem ugodnem sprejemu se je predvsem med tedanjim slovenskim meščanstvom pojavila ideja, da naj bi prav *Gorenjski slavček* zapolnil vrzel prve slovenske nacionalne opere. Mit o prvi slovenski nacionalni operi pa je kasneje bolj ali manj nekritično prevzela še večina glasbeno-zgodovinske literature.

Vendar se zdi, da je skladatelj bolj kot to želel napisati preprostem občinstvu všečno in vsakomur razumljivo glasbeno-scensko delo, ki bi v prvi vrsti odgovarjalo na takrat aktualne družbene probleme. Z uporabo preproste podeželske tematike libreta Lujize Pesjakove in Emmanuela Züngla, ki slika neizmerne lepote gorenjske pokrajine, začinjene z ljubezensko-domoljubnim zapletom med Minko, Franjem in francoskim Chansonettom, je uspel skladatelj to operno tridejanko predvsem približati preprostem kmečkemu človeku. Le-tega je posebno z vključitvijo nekaterih narodnih napevov uspel navdati z upanjem ob skrbeh, ki so se mu porajale ob vedno večjem izseljenskem valu zaradi vse bolj pereče socialne problematike, posledično pa je v njem vzbudil tudi zavest za podporo nacionalnim idejam.

Ob upoštevanju celostne glasbeno-zgodovinske podobe Foersterjevega *Gorenjskega slavčka* in socialno-politične problematike časa, v katerem je le-ta nastal, se zdi torej omenjeno delo prej nekakšen prisrčen in ne prezahteven izraz domačijskosti kot pa nacionalna opera v pravem pomenu besede. Tako je

treba za ustrezno estetsko kontemplacijo opero razumeti predvsem kot dokument časa in okoliščin nastanka, v vsej njeni preproščini in naivnosti. Četudi opera danes, gledano s časovno distanco, ne dosega nadpovprečnega nivoja ter torej ni sposobna prodreti na tuje operne odre, pa je vsekakor zanimiva zaradi svoje specifične funkcije, ki jo je kot nadvse pomemben nacionalni agitator odigrala v obravnavanem obdobju.

Peter Andraschke

Hugo Wolf v Perchtoldsdorfu: o Mörikejevih samospevih

Perchtoldsdorf, ki leži na južnem obrobju Dunaja, je pivska skupnost z visoko regeneracijsko sposobnostjo. Tam so živeli in delovali številni umetniki, npr. skladatelji Christoph Willibald Gluck, Gustav Mahler in Franz Schmidt. Hugo Wolf je kot gost družine nepremičninskega posrednika Huga Wernerja v zimskih mesecih med letoma 1888 in 1896 dalj časa preživel v njihovi hiši v ulici Brunnergasse in tam med drugim napisal pretežni del Mörikejevih samospevov. V omenjeni stavbi je danes njemu posvečen muzej. V prispevku so predstavljeni Mörikejevi samospevi in njihova recepcija, med drugim pri Maxu Regerju in nekaterih drugih skladateljih.

Hartmut Krones

»In [...] besede [...] so kakor da oživele«:

»metrične« sinkope v Mörikejevih samospevih Huga Wolfa

Uglasbitve literarnih predlog Huga Wolfa so precej zaznamovane s »prevzemom« pesnikovega izbranega metruma kakor tudi določenih deklamatoričnih posebnosti. Enako velja za čisto instrumentalne uglasbitve pesnikovih besed, predvsem pa za Wolfova vokalna dela, pri čemer so nam skladateljevi prijatelji zapustili pričevanja o tem, kako fascinanten recitator, ki se je znal vživeti v najmanjše podrobnosti besedil in jih »podoživeti«, je bil Hugo Wolf. Ta raziskava, ki se ukvarja z Wolfovim prvim velikim ciklom samospevov, na eni strani pokaže, kako natančno se je skladatelj potrudil uglasbiti pesmi Eduarda Mörikeja, metrično sledeč pesnikovemu načinu, na drugi strani pa, koliko svobode si je vzel, da bi uglasbitve iz vsebinskih razlogov preoblikoval. To se je še posebno pogosto dogajalo s sinkopami, ki metrum sicer večinoma podpirajo ter mu včasih tudi na poseben, osebni način dajo dodatno težo, in to pogosto skupaj s širitvijo zlogov, ki ključne besede še dodatno izpostavijo. Posebno zanimivo je tudi, da si Wolf v samospevih z neenakomerno deklamacijo vsaj delno prizadeva obdržati temeljni metrum in nepravilnosti ponazarja zgolj s sinkopami ali razširitvami znotraj splošnega okvira metruma.

Vsekakor se vsaka ritmična podrobnost melodije v pesmih Huga Wolfa zdi »spočeta iz besede«, na kar je tudi skladatelj sam zmeraj znova opozarjal.

Luisa Antoni

Trst, med mirnim sožitjem in narodnim sovraštvom

Predmet razprave je Trst in njegova glasbena zgodovina od konca 19. stoletja do nastopa fašizma. Pokaže se zanimiva slika mesta, v katerem so sobivale vse tri glavne etnične skupine (slovanska, romanska in nemška), ki so oblikovale evropsko zgodovino. V Trstu se je spletlo edinstveno mestno tkivo, v katerem so bile vse tri etnične skupine avtohtono prisotne in so uspešno predstavljale svoje glasbene prvake. Vse do prve svetovne vojne so mestni utrip bogatili številne prireditve. Le-te so organizirala društva, ki so med seboj tekmovala. Razprava obravnava pomembna imena – Juliusa Hellerja, Juliusa Kugyja, Itala Sveva, Jamesa Joycea, Emila Adamiča, Mirka Polića, Cesareja Barisona, Avgusta Jankoviča ...; gre za predstavnike kultur različnih narodnosti, ki so sooblikovale večkulturno podobo Trsta. To prepletanje in bogatenje se je pretrgalo z nastopom fašizma, ki je mestu vsilil monolitno in enojezično kulturo. Kuretovi so živeli in delali v tem mestu do leta 1916, ko so se zaradi pritiska na neitalijansko prebivalstvo in nastopa vojne odselili. Niko Kuret, oče Primoža Kureta, je torej vse do svojega desetega leta doživljal utrip najbolj liberalnega in kulturno živahnega evropskega mesta. Potem pa je, kot večina tržaških in goriških izseljencev, bistveno pripomogel k razvoju slovenske kulture.

Luba Kijanovska

Nacionalno-kulturni odnosi v Lvovu v prvi polovici

80. let 19. stoletja

Članek je posvečen glasbenemu življenju v Lvovu, ko je v prestolnici »kraljestva Galicije« prebival Fran Gerbič (1880–1885). Tam ni nastopal le kot pevec (tenor) in zborovski dirigent, temveč je bil kot profesor petja povabljen tudi na lvovski konservatorij. V knjižnici slednjega je najden edini primer notne izdaje Gerbičevih skladb *Slovanska Jeka*. V prispevku sta na kratko analizirana stil in tematika te zbirke. Avtorica izpostavi, da sta najpomembnejša cilja Gerbičeve tedanje glasbene ustvarjalnosti – podobno kakor pri drugih lvovskih glasbenikih – narodnobuditeljsko delovanje in iskanje lastne nacionalne tradicije, kar je jasno razvidno iz predložene zborovske zbirke. S skupnimi narodnobuditeljskimi cilji se je dejavno vključil v lvovski glasbeni milje in se spoprijateljil z Wilhelmom Czerwinkim. Z njim si je prizadeval za razvoj ljubiteljskih združenj oziroma društev, ki so v glavnem sledila nacio-

nalno-kulturnim in razsvetljskim ciljem. Na njihovih temeljih pa so se nato razvile profesionalne organizacije in izobraževalne ustanove.

Helmut Loos

**Glasba kot merilo družbeno-kulturne evolucije:
temeljni problem regionalne glasbene kulture in glasbenega
zgodovinopisja**

Pojmovanje glasbe kot gonilne moči je neločljivo od njene popolnoma nove vloge, ki jo je dobila z ustanovitvijo meščanske družbe od 18. stoletja. Ta »projekt moderne« za »samozavedanje« in »samodefiniranje« človeka, ki ga je Jürgen Habermas še leta 1980 poskusil definirati kot nedokončanega, je bil, izhajajoč iz razjasnitev pri vseh različicah, formuliranih od uporabnoteoretičnih zgodovinskih obrazložitev do dialektičnih povzdignjenj, pod premisami sekularizacije, vere v napredek, racionalnosti in avtonomije. Zaupanje v napredek se je v svetovni sliki zahodne moderne še posebno opazno izrazilo in odločilno zaznamovalo glasbeno zgodovino 19. in 20. stoletja. Drugače od predstave o »svetovni literaturi« se je krajevna kultura spustila do provincialnega fenomena, ki se ni zdel vreden pozornosti naprednejših, izobraženih, višjih duhov. Redkokdaj se tematizira negativne posledice takšnega nazora. V tem je še zlasti zanimiva duhovna svetovna vojna nacionalnih glasb, ki še danes poteka marsikje.

Igor Grdina

Med kulturno in glasbeno zgodovino

Zgodovina je poseben način dojemanja sveta in vednosti o njem. Kot zapis in spomin človeštva, kakor jo je označil John Lukacs, je rezultat misli in dejavnosti vseh ljudi v preteklosti – tako tistih, ki so uspeli uveljaviti svojo voljo, kakor onih, ki je niso mogli, a so ravnali tako, da bi se uresničila. Zgodovinska stvarnost, ki je vselej unikatna, je potemtakem mnogoplastna in ambivalentna. Smisel raziskav zgodovine je predvsem v nepoenostavljanju njenega razumevanja. Kot edina veda, za katero obstoječa stvarnost ni raziskovalno izhodišče, marveč izid in problem, ima zgodovina posebno mesto v humanističnem razumevanju sveta. Zanja je kavzalnost oziroma vprašanje razvoja in sprememb bistvenega pomena. Pri tem neponovljivost dogajanja omejuje domet mišljenja v okviru posameznih modelov: med pojavi in premiki obstajajo različne oddaljenosti oziroma bližine, ni pa identičnosti. Mišljenje zgodovine je mišljenje konkretnosti; generalizacije, ki so v njej vedno poenostavitve, so uporabne v okviru različnih kulturnih prostorov.

Tako zgodovina kot zgodovinska stvarnost sta dinamična pojava, zlasti v različnih vejah umetnosti. V različnih dobah imajo opusi posameznih ustvarjalcev preteklosti različno vlogo: lahko so kanonizirana historična vrednota in kot takšni mera kakovosti in inovativnosti ali pa dialoška vzpodbuda aktualni ustvarjalnosti (zlasti v tipološkem smislu). Sistematika stila ima v kulturni zgodovini omejen pomen, saj sorodnosti pri posameznih ustvarjalcih, ki živijo v istem času, vendar pripadajo nasprotnim oblikovalnim idealom, segajo prek slogovnih meja. Na Slovenskem je, denimo, pravnik in skladatelj Anton Lajovic (1878–1960) po prvi svetovni vojni kot kulturni in nacionalni ideolog nastopal podobno radikalno kot tedanji avantgardistični modernisti, čeprav so bila njegova ustvarjalska načela drugačna (predvsem novoromantična). Tudi na razredni ideologiji utemeljevan programski eliminacionizem po drugi svetovni vojni, ki je izključeval določene glasbene žanre (v Jugoslaviji sprva jazzovsko glasbo, ki jo je maršal Tito dojemal kot potencialno usoden tuj vpliv na domače življenje), opozarja na omejeni domet na stilnih formacijah zasnovanih raziskav zgodovine različnih vej umetniške ustvarjalnosti.

Aleš Gabrič

Monografija Primoža Kuretova o Filharmonični družbi v kontekstu nacionalno koncipiranega pogleda na preteklost

V prispevku je analiziran odnos do prikaza kulturne ustvarjalnosti na ozemlju današnje Slovenije v slovenski znanstveni literaturi. Pomen slovanskih jezikov v javnosti, šolstvu in znanstvenem delovanju se je povečeval od avstrijskih reform po letu 1848. Sloveščina je postala jezik umetniškega in znanstvenega delovanja in pred 1. svetovno vojno so se na slovenskem ozemlju slovenska društva že uspešno kosala z nemškimi. Po vojni in nastanku Kraljevine Srbov, Hrvatov in Slovencev je sledilo izganjanje nemščine iz kulturnih ustanov. Spomin na nekdanja nemška društva in kulturne ustanove je blede zaradi enostranske usmerjenosti raziskovalnega preučevanja preteklosti v zgolj preučevanje »slovenskega« in izključevanje »nemškega«. Nacionaliziran mit o »slovenskosti« ozemlja že v davni preteklosti se je širil v znanstvenih delih in v šolskem poučevanju.

Spremembe pogledov z vključevanjem tudi nemške kulturne ustvarjalnosti na slovenskem ozemlju v preteklosti so dobile močan zagon po padcu komunističnih režimov in povezovanju evropskih držav. Humanistično raziskovalno delo se je bolj posvetilo iskanju skupnega v zgodovinskem razvoju. Pomembno mesto je pri tem imela knjiga Primoža Kureta o Filharmonični družbi v Ljubljani, izdana leta 2005. Gre za prvi obsežen monografski prikaz

delovanja kulturne ustanove, ki je na ozemlju današnje Slovenije v preteklosti delovala v nemškem jeziku. Kuret je s tem nadgradil raziskovalno delo, ki ga je začel že pred političnim prevratom v devetdesetih letih. Na primeru te knjige avtor prispevka opozarja na različnost pristopov do prikazovanja kulturne preteklosti na slovenskih tleh v obdobju 20. stoletja in na začetku 21. stoletja.

Nataša Cigoj Krstulović

Med ljubiteljstvom in profesionalizmom: Ljubljanska Glasbena matica po prvi vojni

Z ustanovitvijo konservatorija leta 1919 je odbor ljubljanske Glasbene matice izpolnil najpomembnejši cilj, zastavljen že ob svoji ustanovitvi leta 1872 – izpolnil je pogoje za poklicno glasbeno delo Slovencev. Razprava osvetli, kako se je proces ločevanja ljubiteljskega glasbenega dela od poklicnega odražal v idejah, prizadevanjih in dejanjih Glasbene matice po letu 1919. Čeprav je društvo sprva še obdržalo osrednje mesto na področju glasbeno-izobraževalne, koncertne in tudi založniške dejavnosti, pa je kvantitativno in kvalitativno napredovanje glasbenega dela vodilo do potrebe po profesionalizaciji posameznih glasbenih dejavnosti. Poleg spremenjenih idejnih in družbenih okoliščin je bilo to eden izmed pomembnih razlogov, da so delovanje društva po drugi vojni omejili na delovanje ljubiteljskega pevskega zbora.

Jitka Bajgarová

Nemška akademija za glasbo in upodablajočo umetnost v Pragi med obema vojnama

Nemška akademija za glasbo in upodablajočo umetnost (Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst) v Pragi je bila ustanovljena s podporo nemško govoreče manjšine na Češkoslovaškem po letu 1918. Kot zasebno šolo so jo odprli leta 1919 in je predstavljala nemško različico češkega narodnega konservatorija za glasbo (prejšnji češki konservatorij, ustanovljen leta 1811, je bil dvojezičen). Nemška akademija je prejela nekaj državne finančne podpore, a se je na začetku vseeno spopadala z velikimi težavami pri zbiranju sredstev za delovanje. Šolo so vodila znana imena nemške glasbe, kot so Alexander von Zemlinsky, Fidelio Friedrich Finke, Konrad Ansorge, Franz Langer, Wily Schweyda in drugi. Kmalu je pridobila ugled ne samo na Češkoslovaškem, ampak tudi v tujini. Na stotine študentov je med njenim delovanjem (do leta 1945) na njej študiralo različne glasbene zvrsti. Prispevek ponuja vpogled v širšo raziskavo, ki še vedno poteka in večinoma temelji na dokumentih nekdanjega češkoslovaškega ministrstva za izobraževanje.

Franc Križnar

Brati, slišati in videti slovensko glasbo: glasba v Sloveniji od nekdaj do danes

V razvoju slovenske glasbe ali/in glasbe na Slovenskem s konca 15. stol. je med prvimi omenjen *Dnevnik* Paola Santonina, tajnika kardinala in oglejskega patriarha Marca Barba. Prvi priča o (slovenski) posvetni in cerkveni glasbi. Že s prvim pomembnejšim evropsko uveljavljenim skladateljem, Iacobusom Handlom Gallusom (1550–1591), se je slovenska glasbena (po)ustvarjalnost krepko nagnila v evropski prostor. Slovenska glasba ali glasba na Slovenskem je prvič postala evropsko vzporejena. Vse to seveda ni več veljalo za reformacijo in protireformacijo, še manj za barok v slovenski glasbi. Prvi, ob katerem se je to spremenilo, bi bil lahko v poznem baroku šele zdaj odkriti Jakob Frančišek Zupan (1734–1810) s prvo slovensko opero *Belin* (1780–82). Zanimivost slovenske glasbe tistega časa in prostora je še komaj enoletno gostovanje slovitega skladatelja in dirigenta Gustava Mahlerja (1860–1911), ki je deloval v Ljubljani komaj eno sezono kot dirigent in pianist (1881/82). Po romantiki s kar nekaj ustvarjalci (skladatelji) in poustvarjalci (izvajalci) ter ustanovami je pomembnejši dosežek šele v času slovenske glasbene moderne (tj. 1914) s svojim mešanim zborom *Trenotek* na besedilo pesnika Josipa Murna Aleksandrova in še bolj s svojo opero *Črne maske* (1924–27) dosegel Marij Kogoj (1892–1956), zagotovo prvi v okviru evropskega glasbenega ekspresionizma. Ob bok mu lahko postavimo edinole Slavka Osterca (1895–1941) in Lucijana Marijo Škerjanca (1900–1973), vsakega s svojo »kompozicijsko šolo.« Številne generacije, različnih šol in slogovnih usmeritev, pa predstavljajo stotnijo slovenskih skladateljev in skladateljic 20. in 21. stol. Razdeležni so v kar šest generacij, med njimi pa je zagotovo največji Evropejec v Sloveniji ali Slovenec v Evropi (po I. H. Gallusu) Vinko Globokar (roj. 1934). Seveda na koncu ne moremo mimo številnih interpretov in ansamblov, ki hkrati omogočajo več kot očiten razrast slovenske glasbe današnjega časa in prostora.

Frank Schneider

Dvořák in Hiawatha: poskus literarne razlage 9. simfonije

Kljub Dvořákovemu priznanju, da so 2. in 3. stavek njegove simfonije Iz novega sveta navdihnili motivi iz Longfellowove velike pesnitve *The Song of Hiawatha*, njegovo simfonično ustvarjanje in s tem tudi 9. simfonijo določena analitična tradicija predvsem v nemški muzikologiji uvršča v kategorijo »absolutne glasbe« in jo postavlja ob bok njegovim poznejšim »simfoničnim pesnitvam«. Kljub temu lahko pri Dvořáku govorimo o prepletenosti obeh načel. Zato bo – na podlagi številnih dejstev, posebno prepletenosti vo-

dilnih motivov vseh stavkov – na novo prikazana povezava celotnega cikla z omenjeno pesnitvijo. Čeprav ne govorimo o pravi »simfonični pesnitvi« s pripovedovalno zasnovno, temveč seveda o avtentični simfoniji s poetičnimi nagnjenji skladatelja, vsebuje skladba obilo izrazitih stičnih točk z različnimi vidiki pesnitve, ki dovoljujejo sklep, da gre za premišljeno, ne zgolj imanentno glasbeno logiko – morda tudi v skladateljevi ne popolnoma zavestni referenci na ameriško ustanovitveno legendo. Delo je torej nekakšen simfonični odgovor na kantato ali celo opero po Longfellowu, ki so si jo Američani želeli od Dvořáka, kar je on – ob natančnem poznavanju pesnitve – sicer vedel, vendar se za to ni odločil, temveč programsko ozadje objavil posredno, v luči simfonične pomenske raznolikosti.

Niall O'Loughlin

Mahlerjeva Deseta simfonija: razvoj motiva in interakcija

Mahlerjeva nedokončana Deseta simfonija še vedno fascinira. V preteklosti je bilo kar nekaj poizkusov realizacije skic, eden izmed najprepričljivejših pa je delo angleškega muzikologa Derycka Cooka in njegovih sodelavcev. Simfonija je polna namigov na biografsko povezavo – ustne opombe ob partituri, različne glasbene povezave z drugimi Mahlerjevimi skladbami kot tudi skladateljeva resnična življenjska kriza v času, ko je imela njegova žena afero z umetnikom Walterjem Gropiusom. Delo je sestavljeno iz petih stavkov, vsi prikazujejo glasbeni konflikt. Prvi s koralom, podobnim himni in grobo disharmonijo, drugi je metrično kompleksen scherzo s počasnejšim navadnim ländlerjem, tretji, imenovan *Purgatorio*, ki je kratek in skrivnosten, zagotavlja glasbeno gradivo za zadnja stavka. Četrti stavek melodijo, ki izvira iz *Das Lied von der Erde*, zoperstavlja melodiji, izvirajoči iz *Purgatoria*, ki se konča z gromkim zvokom bobnov, le-ta pa se nato nenehno ponavlja v finalu. Melodija, ki se začne počasi, sčasoma postaja hitrejša, a se počasi zaključi po vrnitvi dramatične epizode iz prvega stavka. Ta melodija sugerira konflikt tem – ali s tempom ali z metriko – in se stopnjuje iz miru prek prekinitve do smrti in končne preobrazbe.

Vlasta Reittererova – Hubert Reitterer

Guido Adler, kipar Anton Hanak in projekt spomenika Gustavu Mahlerju na Dunaju

Prispevek govori o spodleteli postavitvi spomenika Gustavu Mahlerju na Dunaju med obema vojnama. V središču dogajanja je dolgoletni prijatelj Gustava Mahlerja in predsednik v ta namen ustanovljenega spomeniškega komiteja, Guido Adler. Prikazane so težave, s katerimi so se spopadali tako komisija

kakor tudi nekateri umetniki, posebno kipar Anton Hanak. V prispevku je prvič objavljen izbor iz dokumentov iz Adlerjeve zapuščine na Univerzi v Georgii (ZDA).

Valentina Sandu-Dediu

Woyzeck in Wozzeck: Büchner in Berg

Članek zagovarja učinkovitost in lepoto Bergove glasbe v povezavi z dramaturškimi viri. Besedilo libreta primerja z izvornim besedilom Büchnerja, nato poskuša opisati glasbeno tipologijo opernih likov znotraj ekspresionističnega konstruktivizma. Katera so čista glasbena sredstva, s katerimi Berg ponovno pripoveduje Büchnerjevo igro in končno, kljub zvestemu pripovedovanju, projicira v drugačno dimenzijo? Razdelila bi jih v štiri kategorije: struktura, ki izvira iz sveta instrumentalnih oblik in jo avtor prekopira v opero, je nekaj popolnoma novega v zgodovini glasbe; glasbene teme, ki so Wagnerjev leitmotiv; glasbeni jezik, ki prilagodljivo in neopazno prečka mejo med tonalnim in atonalnim; vrste vokalnih in orkestralnih pesmi.

Borut Smrekar

Pogled na operno ustvarjanje Marjana Kozine

V slovenski operni literaturi je malo del, ki bi se ohranila na repertoarju in bila zmožna komunikacije tudi v mednarodnem prostoru. Eno izmed njih je opera *Ekvinokcij* Marjana Kozine. Vpogled v skladateljevo zapuščino pokaže, da se je Kozina skozi svoje celotno ustvarjalno obdobje ukvarjal predvsem z glasbenim gledališčem. Začel je v tridesetih letih prejšnjega stoletja z operetama *Majda* in *Adriamödl*. Prvo so v Mariboru tudi uprizorili, medtem ko je druga ostala le v osnutkih. Po selitvi v Beograd leta 1939 se je najprej lotil pisanja opere *Lepa Vida*, a je zamisel zaradi neustreznega libreta opustil in jo je raje udejanjil kot kantato za soliste in mešani zbor. Sledilo je nadaljnje iskanje primerne operne teme in končno je našel navdih v drami *Ekvinokcij* Iva Vojnovića. Opero s tem naslovom, ki predstavlja enega vrhov slovenske operne ustvarjalnosti, je dokončal leta 1942 in jo potem še trikrat predelal. Ukvarjal se je tudi z zamisljivo o operi *Martin Krpan*. Kljub temu, da je napisal nekaj prizorov, je pisanje opustil in se vrnil k pisanju opere *Cyrano de Bergerac*, o kateri je razmišljal že pred ustvarjanjem *Ekvinokcija*. Pred smrtjo je uspel napisati nekaj odlomkov, vendar pa od založbe Ricordi ni uspel pridobiti dovoljenja za operno uporabo te snovi.

Za Kozinovo operno ustvarjanje je značilno glasbenogledališko skladateljsko mišljenje. Iz skic in osnutkov oper razberemo, da njegov princip dela ni bil uglasbitev libreta, pač pa se mu je glasba porajala hkrati z oblikovanjem libre-

ta in scenskih zamisli. V tem pogledu se razlikuje od večine slovenskih skladateljev.

Katarzyna Szymanska-Stulka

Oblike glasbene arhitekture v sodobni poljski glasbi

Namen članka je najti povezave med glasbo in arhitekturo z vidika kompozicijskih oblikovnih lastnosti. Navdihujoča ideja za članek izvira iz *Modulorja* La Corbusierja, kjer je skladatelj uvedel novo vizijo glasbe in arhitekture v medsebojnem tesnem odnosu: »Glasba, kot arhitektura, je čas in prostor. Glasba in arhitektura sta vprašanji proporcev.« Glede na klasifikacijo La Corbusierja sem predlagala splošne proporce kompozicije v povezavi z arhitekturnimi pravili in jih prikazala na glasbenih primerih:

- a) *Trdnost, površina, načrt* v skladbi *Sinfonia di sfere* skladatelja Andrzeja Panufnikova je študija geometrijskega razmišljanja o glasbeni strukturi in geometrijskih simbolih v naravi.
- b) *Kompozicijske črte* v skladbi *De profundis* skladatelja Mariana Borkowskega, ki je sestavljena iz besedila Psalma 130 (129) in glasbenih elementov, kot so dinamika, harmonija, registri, glasbeni odtenki v posebnih kombinacijah zbora in orkestrski glasovi.
- c) *Glasbena arhitektura* v skladbi *Chain II (Łańcuch II)* skladatelja Witolda Lutoslawskega, ki je namenjena violini in orkestru kot primer notranjosti raziskovanja zvoka.

Leon Stefanija

Razkorak med glasbeno poetiko in estetiko pri Urošu Rojku

Sodobni skladatelj je zadnjega pol stoletja postavljen v shizofren položaj: zahteve po izviranosti izvirajo iz splošnega prepričanja, da je komajda kaj novega, tudi izvirnega, sploh mogoče ustvariti. Iskati enkratnost v umetniškem početju danes bi bila precej sumljiva ontološka naloga: kdo bi si sploh upal dvomiti o edinstvenosti pojavov v dobi, ko prevladujejo razlike in je lahko vsaka na novo formalno prijavljena umetnina formalnoppravno *nova* umetnina? Seveda pa lahko kdo ugovarja, da glavna funkcionalistična zagata – po njem: prenasičenost z razlikami in posebnostmi vodi k določenemu grozdenju domnevno neprimerljivih pojavov – pomika gledišče v smeri iskanja univerzalij, skupnih, deljenih ali vsaj primerljivih potez. V vsakem primeru se zdi za sodobne glasbene prakse precej pomembna nekakšna *pozabljenost* ali *pozabljanje*, proces puščanja zgodovinskih in kontekstualnih spremenljivk v imenu

dragocenega in resničnega. Prispevek obravnava to *pozabljanje* v obliki razkoraka med glasbeno poetiko in estetiko v delu Uroša Rojka (roj. 1954).

Nada Bezić

Art déco v Hrvaškem glasbenem zavodu v Zagrebu – po sledeh razstave

Za razstavo *Art déco v Hrvaškem glasbenem zavodu*, prirejeno leta 2011, sem izbrala vizualno privlačne slike iz bogate knjižnice in arhiva HGZ: notne izdaje, knjige, koncertne programe, pisma in račune iz art décoja (1920. in 1930. leta). Identificirala sem petnajst avtorjev umetniškega oblikovanja naslovnih strani, rojenih med letoma 1873 in 1903; v prispevku je predstavljenih šest. Najstarejše so slike za scenografijo opere *Vilin Veo* (P. Konjović), objavljene v klavirskem izvlečku leta 1917; oblikoval jih je Tomislav Krizman (1882–1955), eden izmed vodilnih hrvaških umetnikov medvojnega obdobja. Posebej zanimive so naslovnice notnih izdaj dunajskega založnika *Edition Slave/Slavenski izdavaški zavod* (1918–1923), specializiranega za skladbe južnoslovenskih skladateljev. Večino naslovnice za *Edition Slave* je naredil Ivo Tijardović (1895–1976), hrvaški skladatelj, čigar privlačne ilustracije so v zadnjem času za raziskovalce vse bolj zanimive. Druge naslovnice so ustvarili slikar Radovan Tommaseo (1895–1924), znan predvsem zaradi svojih posterjev, in srbski umetnik Dušan Janković (1894–1950), specializiran za upodabljajoče umetnosti. Njegova naslovnica notne izdaje *Molbe* K. Manojlovića doslej ni bila znana umetnostnim zgodovinarjem, strokovnjakom za Jankovića, prav tako ne dela drugih umetnikov: hrvaški slikar Marko Rašica (1883–1963) je ilustriral tri naslovnice za različne založnike v Zagrebu, slovenski slikar Tone Kralj (1900–1975) pa naslovnico za zbirko B. Šček *Kadar jaz, dekle, umrla bom*, objavljeno v Trstu. Potrdilo, da so se z oblikovanjem notnih izdaj tedaj ukvarjali znameniti umetniki, je tudi v dejstvu, da so vsi navedeni (razen Tijardovića) sodelovali na mednarodni razstavi art décoja v Parizu leta 1925.

Darja Koter

Izdelovalac klavirjev Martin Ropas: od obrtnika do fabrikanta

Martin Ropas (1843–1915) sodi v glasbeno rodbino iz okolice Vranskega pri Celju. Kot glasbeni obrtniki ali poustvarjalci so omenjeni Martin, Ladislav, Max, Lavoslav, Ervina in Zora Ropas. Martin Ropas, najstarejši, je bil glasbeni samouk. Razvil se je v priznanega izdelovalca klavirjev krilnih in pokončnih oblik, bil inovator in uspešen podjetnik. Prvo obrtno delavnico je imel v domačem kraju na Črnem Vrhu pri Taboru pri Vranskem, kjer je deloval do

leta 1892, ko se je z družino preselil v predmestje Celja, kjer se je deklariral za fabrikanta. S svojimi izdelki se je predstavil na obrtnih razstavah v Celju in morda tudi drugod ter prejel več priznanj in cesarsko-kraljevih patentov. Njegovi izdelki so bili cenjeno in dobro prodajno blago. Kot inovator je patentiral t. i. dvojno resonančno desko, s čimer je pri klavirjih dosegel boljši zvok v basovski legi. Ohranil se je le njegov piramidni klavir, danes v glasbeni zbirki Pokrajinskega muzeja Ptuj-Ormož. Kot dober tehnik in spreten trgovec je Martin Ropas na začetku 20. stoletja med prvimi na Slovenskem prodajal mehanske klavirje oziroma glasbene avtomate. Njegovo delavnico je okrog leta 1909 prevzel starejši sin Ladislav, ki je ohranil očetovo znamko »M. Ropas«; slednja je obstajala do leta 1967.

Summaries

Jonatan Vinkler

»One Restless Individual« and »Plagiarism«: Klombner's *Ene duhovne peisni* (1563)

Church song was one of the three key literary expressions in the Slovenian literature of the 16th century. Besides biblical translations and 'postil' commentaries on the Sunday and holy day gospels for reading at home, it was the most productive literary genre of Slovenian Protestant literature. This text corpus in the Slovene language comprises six hymnals by P. Trubar, book of songs by Matija Klombner, two hymnals by Jurij Dalmatin, and the last Slovenian Protestant hymnal of the 16th century, which was edited by Felicijan Trubar (1595) – a total of 10 books of church song (the textual scopes of the full hymnals comprise between 42 and 80 song texts).

The book *Ene duhovne peisni* (1563), arranged by Matija Klombner, contains 67 songs (seven by Trubar, of which six were from the *Catechismus* of 1550, and 60 by other translators and re-creators) has a special place among the Slovenian Protestant hymnals of the 16th century, and was considered the most extensive Slovenian songbook until *Ta celi catechismus, eni psalmi* appeared in 1584, by Jurij Dalmatin, which contains eighty hymns. Martin Luther is the most represented author among the 67 hymns (22 versifications), having written almost one third of them. Czech Brother Michael Wiese wrote five songs, and with his hymnal *Ein new Gesangbuchlen* (Mladá Boleslav 1531) significantly impacted the German and Slovenian church song of the 16th century. The book also contains translations of two songs by the church composer Nikolaus Hermann and the Merovingian court poet Venantius Fortunatus; the following authors are represented by one song each: Elisabeth Creutziger,

Anarg von Wildenfels, M. Johann Agricola and the Tyrolean Anabaptist Georg Grünwald.

Slovenian cultural and literary history has not so far given much attention to the hymnal *Ene duhovne peisni* as one of the main stumbling blocks in the relationships between Trubar and Klombner. Although Klombner (most probably due to Trubar's reproaches and Klombner's odiousness towards him) was not considered leniently, it seems reasonable to establish that the Klombner-Juričič hymnal is, at least at the level of concept and structure, a cogent and balanced hymnal. It is a real kaleidoscope of Protestant church song – from the representative Luther songs to others less famous, and it even includes some of those authors who were, due to their radical views, persecuted without mercy by the mainstream of the Lutheranism (Anabaptists).

Matjaž Barbo

Musical Life in Ljubljana in the Time of the Foundation of the Academia Philharmonicorum

When we discuss the music of Baroque Ljubljana, we encounter a series of fundamental methodological problems faced by all those who are dealing with music for which there is no solid, or only insufficient, material sources. Notwithstanding the numerous testimonies of the rich musical life in Ljubljana, especially at the end of the 17th and first half of the 18th centuries, there is practically no surviving concrete musical works whose analysis would offer insight into the musical creativity of composers in the then capital of the Habsburg Land of Carniola. Hence, at the outset of our discussion of music in Baroque Ljubljana we cannot avoid a question about the broader musicological definition of musical space, as it is needed to establish the basic methodological framework for its understanding. In this sense, the principle of “understanding musical understanding” should be held as the methodological guide that reveals the complex network of various referential links that form the meaning of a musical work and places music into a broader aesthetic, cultural, or social context.

For the basis of our discussion we will utilize a number of concrete records of a wide range of musical performances, church celebrations, school or theatre performances, etc. Numerous printed synopses of different types of plays, preserved librettos, descriptions of compositions and their titles, extant musical textbooks and the school system itself can all reveal rich compositional creativity and chart the stylistic tradition by which it was determined. In addition, the sources unveil a picture of some central principles of reproduction and a measurement of their quality as well as present different perfor-

mance bodies and the quantity of their work, and the like. Finally, our analysis of picturesque notes about audience reception of particular musical pieces conjures up an image of the intellectual climate that conditioned the development of the rich musical life of Baroque Ljubljana.

Janez Gregor Dolničar, a chronicler and one of the central figures of the Ljubljana cultural life of his time celebrated the idea of Ljubljana as a “revitalized and triumphant Rome” in the baroque period. The idea stressed the spirit of the recatholization and the antique tradition of former Aemona, symbolized by the construction of the new building of Ljubljana Cathedral in 1707. The architectural and art models from Salzburg, the so-called “Northern Rome”, inspired the construction of the cathedral. The music on the other hand directly followed Italian musical ideals. The members of the *Academia philharmonicorum*, established just few years before, musically conducted the celebrations. The *Academia* was the most prominent representative of the musical life of baroque Ljubljana along with some other similar learned societies (*Society of S. Dismas*, i.e. *Die Gesellschaft der Vereinigten*, and in particular *Academia Operosorum Labacensium*). They all followed Italian models and its members have maintained permanent contacts with similar Italian societies. In this discussion it is not intended to overlook the importance that the Jesuit gymnasium in Ljubljana had on the creative enthusiasm of the 17th and early 18th centuries in Carniola. A considerably number of printed synopses of the Jesuit school plays is preserved. Loquacious Baroque play titles, precise descriptions of dates and performance circumstances, concise, often also bilingual Latin-German summary of events, and in particular exhaustive lists of participants testify to the regular artistic activities of boarders on all study levels. The lists of the participants are of particular interest because in them one encounters several later known musicians.

Ivan Florjanc

Contactless Hyphen in the Terminus ‘Phil – Harmonicorum’ – Significant

On the question about presence of mental caesura, which is expressed within a graphic record of the key contactless dash terminus *Phil - Harmonicorum* in the name *Academia Phil - Harmonicorum Labaci* established in 1701, has not reached attention by the researchers yet.

Therefore, it was necessary to made study of it and with that to confirm the hypothetical constant presence and consistency in graphic format contactless hyphen in the terminus *Phil - Harmonicorum* in written sources, which had been preserved by the founders and members of the Academy in the first

decades after the year 1701. The review was made in *Leges*, which is formed by founding document and then in the founder's source J. B. Höffer, in the memorial book *Theatrum memoriae nobils ac almae Societatis unitorum* and in the source of Academy members such as J. G. Gošelj (Goschl), J. J. Hočevcar (Gottscheer). Hypothesis was fully confirmed by the study.

It turned out that the terminus *Phil - Harmonicorum* with its constant graphic record of contactless hyphen is forming a semantic whole with seal (symbolum) and the Academy character of St. *Caeciliae*. All these facts may explain the content of which the Ljubljana Philharmonic was established different from any other role models (Bologna, Verona, Rome). So, within the semantic name *Academia Phil - Harmonicorum Labaci* exists terminus *Phil - Harmonicorum* by its purpose. Although the contactless dash itself is broken down (by the Aristotelian – scholastic key in the *genus* and *differentia*), forms within the whole name of the Ljubljana Philharmonic those articles which are accurately determined in the semantic field of names (in the role of specific difference). Therefore, it is this message of semantic carrier core.

Jernej Weiss

Between a Provincial Operetta and a National Opera: Foerster's Gorenjski slavček

Particularly at the end of the 19th century, the ever-rising Slovenian national consciousness saw its great opportunity in theatre and opera, which became the center of a national movement with which the young bourgeoisie identified itself. *Gorenjski slavček*, an operetta by Anton Foerster, one of the leading Czech composers in Slovenia, was staged for the first time in Ljubljana in 1872 by the Dramatical Society and, after being adapted for the operatic stage in 1896, soon became the most popular and most frequently performed Slovenian stage-music composition. This warm reception led the Slovenian bourgeoisie of that time to come up with the idea that *Gorenjski slavček* could fill in the gap of the first Slovenian national opera. This myth of the first Slovenian national opera was later more or less uncritically adopted by the majority of music history literature.

Nevertheless, it seems that the composer's real intention was to write a stage music composition that would be appealing to and easily understood by the ordinary public, an opera that would first of all respond to the topical social issues of the times. Using the simple rural theme of a libretto by Lujiza Pesjakova and Emanuel Züngl, which portrays the infinite beauty of the Gorenjska countryside seasoned with a romantic patriotic plot between Minka, Franjo and a Frenchman, Chansonette, the composer above all managed to

bring this three-act opera closer to the simple, rural population. By including a number of national folk melodies in particular, the composer managed to instil feelings of hope in the rural population alongside the worries that tormented them due to the increasing wave of emigrations triggered by all the more pressing social issues. In this way he aroused in them an awareness for supporting national ideas.

Considering the overall music-history image of Foerster's *Gorenjski slavček* and the social-political issues of the time in which it originated, this composition seems more like a warm and not too demanding expression of intimacy than a national opera in the true sense of the word. For adequate esthetic contemplation, it is therefore necessary to understand the opera primarily as a document of the time and circumstances of its origin, in all its simplicity and naivety. Although from today's perspective the opera does not attain an above-average level and is therefore not capable of achieving success on foreign opera stages, it is by all means interesting because of the specific role it played as national agitator in the period discussed.

Peter Andraschke

Hugo Wolf in Perchtoldsdorf: Über die Mörike-Lieder

Das ans südliche Wien angrenzende Perchtoldsdorf ist eine Weingemeinde mit hohem Erholungswert. Zahlreiche Künstler haben hier gewohnt und gearbeitet, von Komponisten z.B. W. Gluck, G. Mahler und Fr. Schmidt. H. Wolf hat in den Wintermonaten der Jahre 1888 bis 1896 als Gast der Familie des Börsensmaklers Hugo Werner längere Zeit in deren Haus in der Brunnergasse verbracht und hier u.a. den größten Teil seiner Mörike-Lieder komponiert. In diesem Gebäude ist heute ein ihm gewidmetes Museum untergebracht. Wolfs Arbeit an den Mörike-Liedern und deren Rezeption u.a. bei M. Reger werden dargestellt und die Vertonung *Der Knabe und das Immelein* ausführlich analysiert.

Hartmut Krones

»[D]ie Worte [...] schienen noch zu wachsen«:

»Metrische« Synkopen in Hugo Wolfs Mörike-Liedern

Hugo Wolfs Vertonungen literarischer Vorlagen sind in einem hohen Maße durch »Übernahmen« sowohl des vom Dichter gewählten Metrums als auch spezieller deklamatorischer Besonderheiten geprägt. Und das gilt in gleichem Maße im Falle einer rein instrumentalen In-Musik-Setzung von dichterischen Worten wie – vor allem – in Wolfs Vokalwerken, wobei uns Freunde des Komponisten überliefert haben, Welch faszinierender, sich bis in

kleinste Details der Texte einführender und mit diesen gleichsam »mitlebender« Rezitator Hugo Wolf war. Die vorliegende Untersuchung, die Wolfs ersten großen Liederband in den Blick nimmt, zeigt nun, wie genau sich der Komponist einerseits bemühte, Eduard Mörikes Gedichte metrisch im Sinne des Dichters zu vertonen, in welch hohem Maße er sich aber darüber hinaus die Freiheit nahm, Betonungen, die er aus inhaltlichen Gründen für wichtig hielt, zusätzlich oder sogar anders zu gestalten. Und dies geschah besonders häufig durch Synkopen, die das Metrum zwar meist unterstützen, es bisweilen aber auch in speziell persönlicher Weise gewichten, und dies oft im Verein mit Silbendehnungen, die Schlüsselworte zusätzlich hervorheben. Von besonderem Interesse ist hier auch, daß Wolf bei Gedichten mit unregelmäßiger Deklamation bisweilen (zumindest partiell) das Grundmetrum beizubehalten trachtet und die Unregelmäßigkeiten lediglich durch Synkopen oder Dehnungen im Groß-Rahmen des Metrums wiedergibt. Insgesamt jedenfalls erscheint jedes rhythmische Detail der Melodik in Hugo Wolfs Liedern »sprachgezeugt«, worauf ja auch der Komponist selbst immer wieder hinwies.

Luisa Antoni

Trieste, dalla convivenza pacifica all'intolleranza razziale

Nell'articolo l'autrice scrive di Trieste e della sua storia musicale nel periodo tra la fine del XIX° secolo e l'avvento del Fascismo. La ricerca mostra uno spaccato molto interessante di una città in cui hanno convissuto i gruppi etnici (slavo, romanzo e austrotedesco) che hanno fatto la storia europea. A Trieste si è formato un intreccio unico nella vita cittadina, in cui tutti e tre i gruppi - presenti come autoctoni (caso unico nell'impero austroungarico) - proponevano le proprie eccellenze musicali. Sino alla Prima Guerra Mondiale la vita musicale della città era ricca di manifestazioni organizzate dalle diverse associazioni in competizione tra di loro. Nell'articolo si leggono nomi importanti da Julius Heller, Julius Kugy, Italo Svevo, James Joyce, Emil Adamič, Mirko Polić, sino a Cesare Barison e Avgusto Jankovič; tutte personalità culturali di diverse etnie che hanno collaborato a formare l'humus multiculturale di Trieste. Questi intrecci e questa ricchezza di vedute si è interrotta con l'avvento del Fascismo che ha forzatamente costretto la città in un'unica cultura monolingvistica. I Kuret hanno vissuto in questa città sino al 1916, quando hanno dovuto trasferirsi a causa delle pressioni sui non-italofoni e a causa della guerra. Niko Kuret, il padre di Primož, ha sino ai 10 anni ha avuto esperienza della città europea all'epoca più liberale e culturalmente vivace. Dopo

– come molti emigranti triestini e goriziani – ha sostanzialmente stimolato lo sviluppo della cultura slovena.

Luba Kyyanovska

Die national-kulturellen Beziehungen in Lviv (Lemberg) in der ersten Hälfte der 80-er Jahre des XIX. Jahrhunderts

Der vorliegende Artikel ist dem Lemberger Musikleben in dieser Zeit gewidmet, wann in der Hauptstadt „des Königstums von Galizien und Lodomerien“ der Klassiker slovenischer Musik Fran Gerbič zeitweilig lebte (1880-1885). Hier wirkte er nicht nur als Sänger (Tenor) auf der Opernbühne und der Chordirigent, sondern auch wurde als Professor für das Gesang an das Lemberger Konservatorium am Galizischen Musikverein eingeladen. In der Bibliothek der Lemberger Musikakademie „Mykola Lyssenko“ wird ein einziges Exemplar der Notenausgabe von Fran Gerbič gefunden: „*Slovanska Jeka. Moški in ženski četverospevi in zbori*“. Im Artikel analysiert man kurz den Stil und die Thematik dieser Sammlung, die im Geist damaliger kultur-aufklärischen Kunst geschrieben wurde. Man betont, daß für Gerbič, wie auch für die Lemberger Musiker-Aufklärer, das wichtigste Ziel ihres eigenen Schaffens und der ganzen Tätigkeit in der Erweckung der patriotischen Gefühle und Suche nach der Nationaltradition bestand. In diesem Sinne betrachtete die Ziele seines Werkes zu dieser Zeit auch Fran Gerbič, wovon dargelegte Chorsammlung klar zeugt. Dadurch hat er so positiv in Lemberger Milieu eingewurzelt und hier solche Freunde wie Wilhelm Czerwinski gefunden hat, daß in diesem Moment verstand die national-aufklärische Aufgaben des Musikwerkes als primäre in seiner schöpferischen Tätigkeit.

Deswegen blieben als herrschende Institutionen für die Entwicklung der Musikkultur im Land die liebhaberische Vereine bzw. Gesellschaften, die hauptsächlich national-kulturelle und aufklärische Ziele verfolgten, die die breiteren Kreisen der Bevölkerung verschiedener Nationalitäten umfassen. Auf ihrem Grund entstanden bald die professionellen Organisationen und Lehranstalten, wie das Konservatorium am Galizischen Musikverein.

Helmut Loos

**Musik als Maßstab soziokultureller Evolution:
Ein grundlegendes Problem regionaler Musikkultur
und Musikgeschichtsschreibung**

Die Vorstellung von der Musik als einer progressiven Kraft ist nicht zu trennen von ihrer vollständigen Neuverortung mit der Formierung der bürgerlichen Gesellschaft seit dem 18. Jahrhundert. Dieses „Projekt der Moderne“ zur

„Selbstvergewisserung“ und „Selbstbegründung“ des Menschen, das Jürgen Habermas noch 1980 als unvollendet zu retten beabsichtigte, stand ausgehend von der Aufklärung bei allen Varianten, die einschließlich von verfallstheoretischen Geschichtsdeutungen bis hin zu ihrer dialektischen Aufhebung formuliert wurden, unter den Prämissen der Säkularisierung, des Fortschrittsglaubens, der Rationalität und der Autonomie. Der Fortschrittsglaube hat sich im Weltbild der westlichen Moderne besonders prägend ausgewirkt und die Musikgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert maßgeblich geprägt. Gegenüber der Vorstellung von einer „Weltliteratur“ sank regionale Kultur zu einem provinziellen Phänomen herab, das der Aufmerksamkeit fortschrittlicher, gebildeter, höherer Geister nicht würdig erschien. Selten werden die negativen Konsequenzen dieser Einstellung thematisiert, hier interessiert vor allem der geistige Weltkrieg der Nationalmusiken, der bis heute vielerorts tobt. Er bedient sich theoretischer und ästhetischer Konstruktionen, die ihren Geltungsanspruch aus einer „emphatischen Kunstwissenschaft“ ziehen.

Igor Grdina

Between Cultural and Musical History

History is a special way of perceiving and gaining knowledge of the world. As a record and memory of humankind, as defined by John Lukacs, it is the result of the thoughts and activities of all the people in the past – of those who succeeded in enforcing their will, as well as those who could not, but acted as if they were. Historical reality, which is always unique, is therefore multilayered and ambivalent. The purpose of historical research is, above all, not to simplify history. As the only science for which present reality is not a starting point of research, but the outcome and the problem, history has a special place in the humanistic understanding of the world. For history, causality or the question of development and change are of crucial importance. Here, the fact that events cannot be repeated limits the scope of comprehension in terms of certain models: there are different distances between events and shifts, but no similarities. The comprehension of history is a philosophy of the concrete; generalisations, which are always simplified, are useful when comparing different cultures.

Both history and historical reality are dynamic terms, especially in different areas of art. In different periods, the work of individual artists has had various roles: they can have canonised historical value and, as such, a level of quality and innovation or a dialogic encouragement to actual creativity (especially in a typological sense). The systematisation of style has limited meaning in cultural history, because affinities among individual creators who live at the

same time but aspire to opposing graphic ideals transcends stylistic boundaries. In Slovenia after WWI, for example, the lawyer and composer Anton Lajovic (1878–1960), a cultural and national ideologist, acted as radically as his contemporary avant-garde modernists, although their creative principles were different (mostly following the principles of the neo-Romantic period). Even programme eliminationism based on class ideology after WWII, which excluded certain musical genres (in Yugoslavia, jazz music, which Marshal Tito perceived as a potentially fatal foreign influence on national life), warns of the limited scope of historical research of different areas of artistic creation based on stylistic groups.

Aleš Gabrič

Primož Kuret's Monograph on the Philharmonic Society in Terms of the Nationally Conceived Perception of the Past

The article analyses the relationship to the display of cultural creativity in the area of today's Slovenia in Slovenian scientific literature. The importance of Slavic languages in public, in education and in scientific works increased with the Austrian reforms after 1848. Slovene became the language of art and scientific work, and even prior to WWI Slovenian societies successfully competed with German societies on Slovenian territory. After the war and the beginning of the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes, the German language was gradually banished from cultural institutions. The memory of the previous German societies and cultural institutions faded due to one-sided historical research, to studies only of "Slovenian" and excluding "German". A nationalised myth of the "Sloveneness" of the territory already in the distant past spread to scientific work and school education.

Changes in perception in terms of including German cultural creativity on Slovenian territory in the past gained great momentum after the fall of Communist regimes and the integration of European countries. Humanistic research work focused more on finding common ground in historical development. Primož Kuret's book on the Philharmonic Society of Ljubljana published in 2005 played an important part in this area. This is the first comprehensive monographic depiction of a cultural institution in today's Slovenia which used the German language in the past. With this volume, Kuret advanced his research work, which he began prior to the political coup in the 1990s. On the example of this book, the article highlights concern about the diversity of approaches in displaying the cultural past on Slovenian soil in the 20th century and the beginning of the 21st century.

Nataša Cigoj Krstulović

Between Amateurism and Professionalism:

Ljubljana music society *Glasbena matica* after World War I

Since the beginning of the 19th century the differentiation of amateur and professional musical work in the major music centres of the European territory went simultaneously with the process of institutionalization of musical life. Development of Slovenian musical work at that time was interfered with the low level of music education caused by the absence of the well organised educational system on the national basis. The Ljubljana Music Society *Glasbena matica*, established in 1872, a little more than two decades after the 'fateful' year of 1848, initiated the institutionalization and professionalization of Slovenian music. The substance of the music society's activities in the first period followed three main programme guidelines: preserving folk music heritage of the Slovenes, concern for the development of amateur choral singing and vocal music and gradual professionalization of musical work. With the establishment of the music Conservatory in 1919, *Glasbena matica* had created a foundation for the separation of amateur and professional musical work and the gradual enforcement of instrumental music.

In the twenties and thirties of the 20th century *Glasbena matica* retained the position of the largest Slovenian music society. Statistic data of its concert, publishing and education activities show remarkable results: from 1918 until the end of the Second World War has organized over 600 concerts and five several days long tours of its choir in Yugoslavia, Czechoslovakia, Poland, France and Switzerland and Bulgaria, has issued over 170 volumes of different compositions and didactic manuals, society's music school were attended by several thousand pupils. Despite the gradual institutionalisation and professionalization of Slovenian musical work after 1919 the (educational) norms of amateur musical practices still had a significant impact on society's work. Its amateur choir, consisted of more than 150 members, maintained a representative function and performed large vocal-instrumental (usually unmodern) works in accordance with the expectations of its audience. In 1919 established society's amateur orchestra, important for the popularization of orchestral music, could not have a significant meaning in artistic development due to its structure. At the end of the thirties of the 20th century *Glasbena matica* found itself at a crossroads. Maintaining a representative and educational function of music in society's programme prevented artistic development. The final separation of amateur and professional work took place after World War II. The need for professionalization was the most important reasons for splitting of the individual musical activ-

ities – concert, school and publishing. From that time onwards only amateur choir functioned within the society.

Jitka Bajgarová

Leben und Leiden der Deutschen Akademie für Musik und darstellende Kunst in Prag der Zwischenkriegszeit

Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst in Prag (German Academy of Music and Theater in Prague) was initiated and supported by the German speaking minority in Czechoslovakia after 1918. Founded as a private school in 1919, it was a German counterpart of the Czech teaching State Conservatory of Music (the former Prague conservatory, established in 1811, was bilingual). Even though there was some financial support from the state, the German Academy had big problems to raise funds for its survival. Headed by prominent personalities of German music, such as Alexander von Zemlinsky, Fidelio Friedrich Finke, Konrad Ansorge, Franz Langer, Wily Schweyda a.o., it gradually gained recognition not only in its own country but also abroad. There had been studying hundreds of students in various musical fields during its existence (till 1945). The paper gives an insight into the wider research, which is still in progress, and uses mainly the documents of the former Czechoslovak Ministry of National Education.

Franc Križnar

To Read, To Hear and To See the Slovene Music: The Music of Slovenia from the Remoteness to the Present

In the development of Slovene music and/or music in Slovenia by the end of the 15th century was the first mentioned the *Diary* of Paolo Santonino, secretary to the patriarch of Aquileia, Cardinal Marco Barbo. It is the first evidence of (Slovene) secular and church music. By the first European and the most important composer Iacobus Handl Gallus (1550-1591) Slovene music was creativity spread out in European area. Slovene music or the music in Slovenia was the first time by Eoropa compared. All of them were not validid by Renaissance and counter-reformation music, still less by Baroque in Slovene music. The first of them was in at the late Baroque still now founded Jakob Frančišek Zupan (1734-1810) by his the first Slovene opera the *Belin* (1780-82). The attraction of Slovene music that time and area was even one year starring of the famous composer and conductor Gustav Mahler (1860-1911) who was living and doing in Ljubljana no sooner one season than the conductor and pianist (1881/82). After Romantic by something creators (composers), performances and the institutions still at the beginning of Slovene modern music

(i.e. 1914) Marij Kogoj (1892-1956) was sown. By his mixed choir *Trenotek (A Moment)*, set to a text by Josip Murn Aleksandrov and still more by opera *Črne maske (The Black Masks; 1924-27)* Kogoj was by this certainly the first in area European music Expressionism. To him (M. Kogoj) we can both put up side by side only still Slavko Slavko Osterc (1895-1941) and Lucijan Marija Škerjanc (1900-1973), all of them by his own »composer school.« The numerous generations, various schools and style's orientations are represented of company of Slovene composers of the 20th and the 21st centuries. They are divided in what six generations. Among them was decidedly the biggest of European in Slovenia or the Slovenina in Europe (after I. H. Gallus) Vinko Globokar (born 1934). Of course at the end we can not forget by the numerous interpreters, performers and ensembles, which are together made even than obviousness spreadness of Slovene music today's time and area.

Frank Schneider

Dvořák und Hiawatha:

Versuch einer literarischen Lesart zur 9. Sinfonie

Trotz Dvořáks Eingeständnis, der 2. und 3. Satz seiner Sinfonie "Aus der Neuen Welt" seien durch Motive aus Longfellow's großem Poem "The Song of Hiawatha" angeregt worden, rechnet eine gewisse analytische Tradition vor allem in der deutschen Musikwissenschaft seine Sinfonik und damit auch die 9. Sinfonie der Kategorie "absoluter Musik" zu und stellt sie seinen späten "Sinfonischen Dichtungen" gegenüber. Dazu im Unterschied kann bei Dvořák auf eine Durchmischung beider Prinzipien verwiesen werden, und es wird von daher – auf der Basis zahlreicher Indizien, besonders der leitmotivischen Verknüpfung aller Sätze – der Nachweis versucht, den ganzen Satz-Zyklus in Beziehung zu dieser Dichtung zu setzen. Obwohl keine wirkliche "Sinfonische Dichtung" mit erzählerischem Plot, sondern natürlich eine genuine Sinfonie mit poetischen Neigungen des Autors, enthält das Werk eine Fülle auffälliger Berührungspunkte mit diversen Aspekten der Dichtung, die den Schluss erlauben, es handle sich um einen durchdachten, nicht mehr rein musikalischen Kommentar – letztlich um eine dem Komponisten vielleicht gar nicht wirklich bewusste Referenz an den amerikanischen Gründungs-Mythos von der Einsicht der Indianer in die Höherwertigkeit der europäischen Eroberer, ihrer freiwilligen Unterwerfung bei weitgehend friedlichem Landraub. Das Werk ist vielleicht die sinfonische Antwort auf eine Kantate oder gar Oper nach Longfellow, die sich die Amerikaner von Dvořák in ihrem Traum von genuin amerikanischer Kunst wünschten, die er – in genauer, verehrender Kenntnis der Dichtung – zwar erwog, aber nicht realisier-

te, sondern nur indirekt, im Sinne sinfonischer Deutungs-Vielfalt öffentlich machte.

Niall O'Loughlin

**Mahler's Tenth Symphony:
Motivic Development and Interaction**

Mahler's unfinished Tenth Symphony continues to fascinate. Numerous attempts have been made to realise the sketches, with the most convincing those made by the English musicologist Deryck Cooke and his colleagues. The work itself is full of hints of its biographical significance, with verbal annotations to parts of the score and various musical connections both to other works by Mahler and to the composer's real life crisis of his wife's affair with the artist Walter Gropius. The work is in five movements all of which display musical conflict. The first contrasts a wandering theme with a hymn-like chorale, its progress being interrupted by an organ-like chorale and violent discord. The second movement is a metrically complex scherzo with a slower regular Ländler. The third, called *Purgatorio*, is short and enigmatic providing musical material for the final movements. The fourth movement juxtaposes music related to *Das Lied von der Erde* with music derived from the *Purgatorio*, ending with a funereal drum stroke which is continually repeated in the finale. The music, initially slow, gradually becomes faster, but moves back into a peaceful ending after the return of the dramatic episode from the first movement. The significance of this music suggests a conflict of themes, either by tempo or metre, and progress from peace through disruption to death and a final transfiguration.

Vlasta Reittererová – Hubert Reitterer

**Guido Adler, der Bildhauer Anton Hanak und das Projekt
eines Gustav Mahler-Denkmal in Wien**

Der Artikel beschäftigt sich mit der Darstellung des gescheiterten Projekts eines Gustav Mahler-Denkmal in Wien in der Zwischenkriegszeit. Im Mittelpunkt steht der Vorsitzende des dazu eingesetzten Denkmal-Komitees, der langjährige Freund Mahlers, Guido Adler. Es werden die Schwierigkeiten aufgezeigt, mit denen sowohl das Komitee als auch besonders die beauftragten Künstler, insbesondere der Bildhauer Anton Hanak konfrontiert waren. Erstmals werden die im Adler-Nachlass in der University of Georgia (USA) erhaltenen Dokumente veröffentlicht.

Valentina Sandu-Dediu

Woyzeck and Wozzeck – Büchner and Berg

This essay pleads for the efficiency and beauty of Berg's music related to its dramaturgical source. The text of the libretto is compared with the original Büchner text, then there is an attempt to describe the musical typology of the opera characters within an expressionist constructivism. What are the purely musical means whereby Berg retells Büchner's play and, ultimately, albeit with great fidelity, projects it into a different dimension? I would place them in four categories: the structure drawn from the world of instrumental forms and transplanted to the opera, an absolute novelty in the history of music; the musical themes, which act as Wagnerian leitmotifs; the musical language, which flexibly and imperceptibly crosses the boundary between tonal and atonal; and the types of vocal and orchestral song.

Borut Smrekar

View of Opera Works by Marjan Kozina

Not many Slovenian operas among Slovenian operatic works are able to keep their place in repertoires, and even fewer can communicate internationally. One exception is *Ekvinokcij* (*Equinox*), an opera by Slovenian composer Marjan Kozina. A review of the composer's output leads to the conclusion that music theatre was at the very centre of Kozina's attention. He began his career in this medium in the 1930s with the operettas *Majda* and *Adriamödl*. The first was staged in Maribor, while the second remained in unfinished drafts. After moving to Belgrade in 1939, Kozina tried to write an opera entitled *Lepa Vida* (*Beautiful Vida*), but he changed his mind because he deemed the libretto inappropriate and completed the work as a cantata for soloists, mixed choir and symphony orchestra. Afterwards, he desperately sought a suitable opera theme and finally came across *Ekvinokcij*, a play by the Croatian dramatist Ivo Vojnović. *Ekvinokcij*, one of the peaks of Slovenian opera, was completed in 1942, after the composer made three major cuts. Kozina's next opera project was *Martin Krpan*. He had already written some of the scenes for this, but later changed his mind. He started to write *Cyrano de Bergerac*, an idea he had occupied him with before he wrote *Ekvinokcij*. Kozina succeeded in writing some inserts of the opera before his death, but could not obtain permission from the publisher Ricordi to use *Cyrano* as an theme.

Characteristic of Kozina's creative process was "operatic thinking". An overview of his opera sketches shows that his composing principle was not in "writing music based on the libretto"; his music was born at the same time as

the libretto and staging ideas. This characteristic makes him different from most other Slovenian composers.

Katarzyna Szymańska-Stulka

Forms of Musical Architecture in Polish Contemporary Music

The aim of this paper is to find connections between music and architecture from a view of a compositional form aspects. An inspiring idea of that is taken from Le Corbusier *Modulor* where he introduced a new vision of music and architecture in their close relations. As Le Corbusier stated architecture is a kind of the time sequence art when music is the spacious one. Ludwik Bielawski mentioned that according to Le Corbusier's opinion the essence of architecture itself is strictly connected with music: „*Music, as architecture its time and space. Music and architecture are the questions of measure.*”

Le Corbusier points out that an architect creates the order which is the pure product of his mind by arranging solids and forms. Relations of forms in space resound deeply in us and an architect shows the measure of their order harmonised with the world order. It influences the movement of our hearts and mind and we can experience beauty then. In the same time this special order is a kind of harmony which has been distinctly felt by the audience.

Following Le Corbusier's classification I have proposed some general measurements of composition in relations to the architectural rules and shown them in musical examples:

- a) *Solid, surface, plan* in Andrzej Panufnik's *Sinfonia di sfera* which is a kind of study of geometrical contemplation of sound construction. Composer expressed it as a reference to the structure of antique temples basing on the geometric symbols and patterns which were used in different civilizations to arouse contemplation state of mind and to reach higher levels of consciousness.
- b) *Compositional lines* in Marian Borkowski's *De profundis* where Psalm 130 (129) is used as the text of a composition (*From the depth I call to you my Lord*) and wide space of sounds is designed by the lines of composition routed from all dimensions of a composition (dynamics, harmony, registers, specific combination of choir and orchestral voices and tints).
- c) *Sound architecture* in Witold Lutosławski's *Chain II (Łańcuch II)* devoted to violin and orchestra is a kind of the sound contemplati-

on from one hand and the sound examination from the other. The idea of contemplation and examination of sound can be related to modern tendencies designed by spectral music in which the sound examination and concentration on its values plays an important role.

Leon Stefanija, Ljubljana

In-between the Musical Poetics and Aesthetics of Uroš Rojko

The composer is put in a rather schizophrenic situation: the postulates of genuine creation stand in a line with the belief that hardly anything new or original may be achieved in music. To search for uniqueness in an artistic enterprise today would be a rather suspicious ontological task; besides: who would dare to question uniqueness of a phenomenon in an era of multiple differentiations? Of course, one may object that the main functionalist quandary – the omnipresent saturation with differences and specificities leads toward certain clustering of allegedly incommensurable phenomena – shifts the focus toward certain search for universals, common, shared, or at least comparable features. In any case, certain *forgetfulness* seems fairly relevant for the contemporary musical practice, a process of leaving the historical and contextual variables to certain extent aside in the name of the *valuable* and the *real*. The contribution addresses this *forgetfulness* in the form of discrepancy between musical poetics and aesthetics in the work of Uroš Rojko (b. 1954).

Nada Bezić

Art déco u Hrvatskom glazbenom zavodu u Zagrebu – tragom jedne izložbe

Za izložbu *Art déco u Hrvatskom glazbenom zavodu* (HGZ), priređenu 2011. godine, izabrala sam vizualno atraktivne izložke iz bogate knjižnice i arhiva HGZ-a: notna izdanja, knjige, koncertne programe, pisma i račune iz razdoblja art décoa (1920-tih i 1930-tih godina). Identificirala sam 15 autora umjetničkog oblikovanja korica, rođenih između 1873. i 1903., a u tekstu sam predstavila šestoricu. Najstarije su slike za scenografiju opere *Vilin veo* P. Konjovića, objavljene u klavirskom izvatku 1917. godine, a dizajnirao ih je Tomislav Krizman (1882–1955), jedan od vodećih hrvatskih umjetnika međuratnog razdoblja. Posebno su zanimljive korice notnih izdanja bečke nakladničke kuće *Edition Slave / Slavenski izdavački zavod* (1918–1923), specializirane za skladbe (južno)slavenskih skladatelja. Većinu korica za *Edition Slave* dizajnirao je Ivo Tijardović (1895–1976), hrvatski skladatelj čije su atraktivne ilustracije zadnje vrijeme sve zanimljivije istraživačima. Ostale korice su kreirali sli-

kar Radovan Tommaseo (1895–1924), poznat prije svega po svojim plakatima i srpski umjetnik Dušan Janković (1894–1950), specijaliziran za primjenjene umjetnosti. Njegove korice notnog izdanja *Molbe* K. Manojlovića nisu bile do sada poznate povjesničarima umjetnosti specijaliziranim za Jankovića. I djela drugih umjetnika niso do sada bila poznata: hrvatski slikar Marko Rašica (1883–1963) ilustrirao je tri korice za različite nakladnike u Zagrebu, a slovenski slikar Tone Kralj (1900–1975) korioce zbirke B. Šček *Kadar jaz, dekle, umrla bom*, objavljene u Trstu. Potvrda, da su se s oblikovanjem notnih izdanja u to doba bavili ugledni umjetnici, može se pronaći i u činjenici da su svi navedeni (osim Tijardovića) sudjelovali na međnarodnoj izložbi art décoa Parizu 1925. godine.

Darja Koter

**Piano Maker Martin Ropas:
From Tradesman to Manufacturer**

Martin Ropas (1843–1915) came from a musical family that originated from the surroundings of Vransko near Celje. Many of his relatives are mentioned in the sources as musical instrument makers or musical performers, such as Martin, Ladislav, Max, Lavoslav, Ervina and Zora Ropas, to name a few. The oldest of them, Martin Ropas, a self-taught musician, became a reputable instrument maker of grand and upright pianos, both an innovator and a successful tradesman. The first of his workshops operated in his hometown of Črni vrh near Tabor in Vransko until 1892, when he and his family moved to the surroundings of Celje, and he became a manufacturer. He presented his products at trade exhibitions in Celje and presumably elsewhere. He received many awards as well as royal patents. His products were highly-valued and popular in the market. As an innovator he patented the so-called “double resonance board” that produced an improved piano sound in the bass range. To this day his only preserved piece of work is the pyramid piano which is kept in the Musical Instruments Collection at the Ptuj - Ormož Regional Museum. Martin Ropas was a skilled technician and a salesman; he was also one of the first sellers of mechanical pianos and musical automata in Slovenia at the beginning of the 20th century. Around 1909 his workshop was taken over by his elder son Ladislav, who retained his father’s trademark “M. Ropas”. The workshop had remained open until 1967.

Viri in literatura

Viri

- Ajlec, Rafael: »Ekvinokcij.« *Ljubljanski dnevnik*, November 19, 1960 .
Amerikanski Slovenec, 5. 3. 1915.
- Barham, Jeremy, ed. *The Cambridge Companion to Mahler*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Cerkveni glasbenik* (1897, 1911, 1915).
- Cillier Zeitung* (1877–1880, 1928).
- Čerin, Josip. »Moji programi.« *Slovenec*, March 6, 1924.
- Deutsche Wacht* (1887–1895, 1906, 1909, 1911).
- Distler, Hugo. *Mörrike-Chorliederbuch* 19, no. 17. (1939).
- Domovina* (1897, 1898, 1899, 1904, 1905).
- Dorfles, Gillo. »A Trieste è crollata una villa.« *La Letteratura*, April 27, 1946.
- D. Ž. »Ljubljanska Opera odpotuje 21. maja na ‚Praško pomlad‘.« *Ljubljanski dnevnik*, May 11, 1966.
- Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes: Section du Royaume des Serbes, Croates et Slovènes*. Katalog izložbe. Paris: Girard et Bunino, 1925. Accessed January 12, 2015. <http://dizbi.hazu.hr/?-documentIndex=1&docid=2455>. Accessed January 12, 2015.
- Festschrift Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst in Prag. 1920–1930*. Praha: Deutsche Akademie für Musik und Darstellende Kunst, 1931.
- Anton Foerster. *Gorenjski slavček*. Fotokopija izvorne partiture opere.

- Partitura opere *Gorenjski slavček* izdana pri založbi *Vivo*
- Klavirski izvleček opere *Gorenjski slavček* izdan pri založbi *Vivo*
- Klavirski izvlečki opere *Gorenjski slavček*: F272/1, F272/4, F272/5, F272/6 in F 272/F6
- Gradivo je dostopno v arhivu SNG Opera in balet Ljubljana.

Gedichte von Eduard Mörike. Stuttgart: G. J. Cotta, 1876; G. J. Göschen'sche Verlagsbuchhandlung, 1876.

Glas naroda, 1. 3. 1915.

Hellmesberger, Josef von, with collaboration of Max Regers, eds. *Hugo Wolf, Penthesilea*. Partitur. Leipzig, September 1903. RWV. Wolf-H1

Hellmesberger, Josef von, with collaboration of Max Regers, eds. *Hugo Wolf, Streichquartett d-Moll*, Leipzig, 1903. RWV. Wolf-H2.

Hnátová, Kateřina (Stichwort Jan Branberger). [http: www.ceskyhudebni-slovník.cz](http://www.ceskyhudebni-slovník.cz).

Hugo Wolf. Briefe 1873–1901. Mit Kommentar vorgelegt von Leopold Spitzer. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 2010.

Ilustrovani narodni koledar (1894–1910).

Jahresberichte der Deutschen Akademie für Musik und darstellende Kunst in Prag 1920–1936.

J. ST. »O operi in še marsičem.« *Slovenski poročevalec*, April 16, 1963.

Kozina, Marjan: *Ekvinokcij*. Opera.

originalna partitura, rokopis. Beograd, 1942

partitura, prepis (Zrimšek). Beograd, 1947

klavirski izvleček, Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1947

klavirski izvleček, Praha: Dilia, 1968

klavirski izvleček, edited by Ivo Petrić. Ljubljana, 1998

partitura, edited by Ivo Petrić. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev.

korespondenca Marjana Kozine. Ljubljana: NUK.

posnetki Ekvinokcija. Ljubljana: radio Slovenija.

Skladateljeva zapuščina v Arhivu Slovenije – enota Novo mesto.

Skladateljeva zapuščina pri sinu Juriju Kozini.

- Krajnc-Vrečko, Fanika, ed. *Zbrana dela Primoža Trubarja I*. Ljubljana: Rokus, 2002.
- Laibacher Zeitung* (1884, 1887).
- Letopis matice Slovenske* (1890, 1891).
- Lexikon zur Deutschen Musikkultur. Böhmen, Mähren, Sudeten-Schlesien.* Volume 1, 284–87. München: Langen Müller, 2000.
- L'immagine di Trieste nella letteratura italiana, slovena e tedesca fra Ottocento e Novecento.* Trieste: Italo Svevo, 1991.
- Mahler, Alma Maria von, ed. *Gustav Mahler. Briefe 1879–1911*. Berlin - Wien - Leipzig: Paul Zsolnay, 1925.
- Mitchell, Donald, and Andrew Nicholson, eds. *The Mahler Companion*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- »Ob krstu nove slovenske opera.« *Slovenski poročevalec*, May 3, 1946.
- Paul Müllers Bericht über Hugo Wolfs eigenen Vortrag seiner Lieder: »Ein neuer Liederkomponist.« *Hannoverscher Courier*, 1894.
- »Pogovor s Srečkom Mehom.« *Glasbena mladina*, no. 5 (1995): 5.
- Pokorn, Danilo, ed. *Leges Academiae Philharmonicorum Labaci Metropoli Carnioliae adunatorum/Zakoni Akademije filharmonikov, združenih v Ljubljani, prestolnici Kranjske*. Translated to Slovene by Kajetan Gantar. Ljubljana: Novamedia, 1993.
- Poročilo prosvetnega odseka Delavske zbornice v Ljubljani za leta 1926-1931*. Ljubljana: Delavska zbornica, 1931.
- »Praha, Akademie hudební německá.« Fonds Nr. 33. Národní archiv (Nationalarchiv) Praha: Archivní 6, Praha-Chodovec; Inventar 587a/b, Karton 3421.
- Prix Italia '93, Uroš Rojko Inner Voices*. Brošura Radia Slovenije. Ljubljana: RTV, 1993.
- Reger, Max. *Hugo Wolf. Lieder nach Gedichten von Eduard Mörike*. Bearbeitet für Klavier RWV. Wolf-B6.
- Reger, Max, ed. *Hugo Wolf, Italienische Serenade*. Leipzig, Herbst 1903. RWV. Wolf-H4
- Reger, Max, and Ferdinand Foll, eds. *Hugo Wolf, Christnacht*. Partitur. Leipzig, Herbst 1903. RWV. Wolf-H3.
- Repertoar slovenskih gledališč*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1967.

- Rojko, Uroš. Personal website. http://home.arcor.de/uros.rojko/english/e_rojko.html.
- Slovenska biografija*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013. <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi143644/#slovenski-biografski-leksikon>.
- Slovenski gospodar* (1878–1898, 1903).
- Slovenski narod* (1888–1890, 1908).
- Šali, Severin. »Kako je Marjan Kozina snoval opero o martinu Krpanu.« *Dolenjski razgledi/Dolenjski list*, December 16, 1971.
- Šlamberger, Snežna. »Ekvinokcij požel uspeh.« *Ljubljanski dnevnik*, July 14, 1964.
- Šlamberger, Snežna. »Uspeh domače opera.« *Ljubljanski dnevnik*, July 17, 1964.
- Šlamberger, Snežna. »Ponovljen uspeh Ekvinokcija.« *Ljubljanski dnevnik*, July 22, 1964.
- Šlamberger, Snežna. »Aplavz Marjanu Kozini.« *Ljubljanski dnevnik*, May 28, 1966.
- The Complete Works of Oscar Wilde*. London, Glasgow: Blitz Editions, 1990.
- Vidmar, Tit. »Uspeh z »Ekvinokcijem«.« *Delo*, February 1964.
- Vidmar, Tit. »Prisrčen sprejem v Kijevu.« *Delo*, February 1964.
- Vidmar, Tit. »Hruščov na predstavi ljubljanske Opere.« *Delo*, July 13, 1964.
- Vinkler, Jonatan, ed. *Zbrana dela Primoža Trubarja IV*. Ljubljana: Darila Rokus, 2006.
- Vitula, Jiři. »Iz dneva v dan je rastla pozornost.« *Ljubljanski dnevnik*, April 20, 1966.

Literatura

- Abert, Herman. *W. A. Mozart*. New Haven: Yale University Press, 2007.
- Adorno, Theodor W. *Gesammelte Schriften*, Bd. 7. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970.
- Alešovec, Jakob. *Kako sem se jaz likal: povest slovenskega trpina*. Ljubljana: Prešernova družba, 1973.
- Andraschke, Peter. »Denk es, o Seele. Über Draesekes Mörike-Lied op. 81, Nr. 4 und seinen kulturellen Kontext.« In *Felix Draeseke. Komponist seiner Zeit. Tagungsbericht Coburg 2011 mit Beiträgen von der Drae-*

- seke-Tagung Leipzig 2002, Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft. Schriften 8*, edited by Helmut Loos, 123–37. Leipzig: Gudrun Schröder, 2012.
- Andraschke, Peter. »Eduard Mörike: An eine Äolsharfe in der Vertonung von Hugo Wolf.« In *Centuries of Music in Slovenia. 20th Slovenian Music Days, 20.–23 VI 2005*, 258–75. Ljubljana: Festival Ljubljana, 2006.
- Ara, Angelo, and Claudio Magris. *Trieste: un'identità di frontiera*. Torino: Einaudi, 1997.
- Aristoteles. *Metafizika*. Translated by Valentin Kalan. Ljubljana: ZRC, 1999.
- Arnič, Lovrenc. »Gorenjski slavček in nova redakcija.« *Gledališki list SNG Opere in baleta Ljubljana*, 1. Ljubljana: SNG Ljubljana, 1984.
- »Art déco u HGZ-u.« *HaGeZe* 15, no. 5 (2011): 1. Accessed January 12, 2015. http://www.hgz.hr/glasila/Glasilo_HaGeZe_10-11_05.pdf. (12. 1. 2015.).
- Ash, Mitchell G., and Jan Surman. »The Nationalization of Scientific Knowledge in Nineteenth-Century Central Europe: An Introduction.« In *The Nationalization of Scientific Knowledge in the Habsburg Empire, 1848–1918*, edited by Mitchell G. Ash and Jan Surman, 1–29. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2012.
- Bahr, Hermann. »Hugo Wolf.« In *Gesammelte Aufsätze über Hugo Wolf*, IX–XII. Berlin: S. Fischer, 1898.
- Bartel, Dietrich. *Handbuch der musikalischen Figurenlehre* [1985], 5. Edition. Laaber: Laaber, 2007.
- Bayertz, Kurt. »Sozialdarwinismus in Deutschland 1860–1900.« In *Charles Darwin und seine Wirkung*, edited by Eve-Marie Engels, 178–202. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2009.
- Bentoiu, Pascal. *Capodopere enesciene*. Bucharest: Editura Muzicală, 1984.
- Benz, Richard. *Beethovens geistige Weltbotschaft*. Heidelberg: Carl Pfeffer Verlag, 1948.
- Berg, Alban. *Écrits*. Paris: Christian Bourgeois éditeur, 1985.
- Bezić, Nada. *Die Lieder von Hugo Wolf*. Bern–Leipzig: Haupt, 1935.
- Bezić, Nada. »Art déco u HGZ-u«; »Slike s izložbe«; »Notna izdanja *Edition Slave* (Slavenski izdavački zavod), Beč«. In *Glazba, riječi i slike: svečani zbornik za Koraljku Kos*, edited by Vjera Katalinić and Zdravko Blažeković. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 1999.

- Bezić, Nada. »Edition Slave (Slavenski izdavački zavod)«. In *Oesterreichisches Musiklexikon*, sv. 1 (Abbado-Fux), edited by Rudolf Flotzinger. Wien: Verlag der Oesterreichischen Akademie der Wissenschaften, 2002.
- Bezić, Nada. »Slike s izložbe: Uz izložbu Art déco u HGZ-u, (veljača – lipanj 2011.) postavljenu usporedo s izložbom Art déco i umjetnost u Hrvatskoj između dva rata u Muzeju za umjetnost i obrt u Zagrebu.« *Cantus* no. 168 (2011): 6.
- Bezić, Nada. »Art déco u HGZ-u: Izložba u natuknicama.« *HaGeZe* 15 (2011): 3. Accessed January 1, 2015. http://www.hgz.hr/glasila/Glasilo_HaGeZe_10-11_06.pdf.
- Bielawski, Ludwik. *Strefowa teoria czasu i jej znaczenie dla antropologii muzycznej*. Kraków: PWM, 1976.
- Bingulac, Petar. *Ekvinocijo – opera Marjana Kozine*. Novi Sad: Srpsko narodno pozorište, Opera, 1963.
- Blaschtschik, Leon Tadeusch. *Das Lembergers Musikleben im XIX Jahrhundert. Die östliche Übersicht*, Band 1, Heft 4. Warszawa, 1991.
- Bloomfield, Theodore. »In Search of Mahler's Tenth: The Four Performing Versions as Seen by a Conductor.« *The Musical Quarterly* 74, no. 2 (1990): 175–96.
- Bolesławska, Beata. *Panufnik. Architekt emocji*. Warszawa: PWM, 2014.
- Bowler, Peter J. »Herbert Spencers Idee der Evolution und ihre Rezeption.« In *Die Rezeption von Evolutionstheorien im 19. Jahrhundert*, edited by Eve-Marie Engels, 309–25. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995.
- Božič, Darijan. »Moja tri srećanja z Gorenjskim slavčkom.« *Gledališki list SNG Opere in baleta Ljubljana*, 3. Ljubljana: SNG Ljubljana, 1996.
- Branberger, Jan. *Konservator hudy v Praze*. Praha, 1911.
- Branberger, Johann. *Das Konservatorium für Musik in Prag*. Translated to German by Emil Bezečný. Praha, 1911.
- Bravničar, Matija, in Anton Foerster: »Gorenjski slavček.« *Gledališki list Opere narodnega gledališča*. Ljubljana, 1936/37.
- Brendel, Franz. *Die Musik der Gegenwart und die Gesamtkunst der Zukunft*. Leipzig: B. Hinze, 1854.
- Brillenburtg Wurth, Kiene. »Sounds Like Now: Music, Avant-gardism, and the Post-modern Sublime.« In *Music and literary modernism: Critical*

- essays and comparative studies*, edited by Robert P. McParland, 12–31. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2009.
- Brinkhus, Gerd. *Zwischen Privilegien und Zensur. Das Verhältnis von Buchgewerbe und Universität, Eine Stadt des Buches, Tübingen 1498–1998*. Tübingen: Stadtmuseum, 1998.
- Buchmayr, Friedrich. *Der Priester in Almas Salon. Johann Hollnsteiners Weg von der Elite des Ständestaates zum NS-Bibliothekar*. Weitra: Bibliothek der Provinz, 2002.
- Carner, Mosco. *Alban Berg*. Paris: Ed. Jean-Claude Lattès, 1979.
- Cattaruzza, Marina. »Sloveni e italiani a Trieste: la formazione dell'identità nazionale.« *Clio. Rivista trimestrale di studi storici* XXV, no. 1 (1989): 27–58.
- Cavallini, Ivano, ed. *Itinerari del classicismo musicale*. Lucca: Libreria musica italiana, 1992.
- Cavallini, Ivano. »L'Adriatico e la ricerca dell'identità nazionale in musica.« *Musica e storia* XII, no. 3 (2004): 489–512.
- Chodkowski, Andrzej, ed. *Encyklopedia muzyki*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2006.
- Cooke, Deryck. »The Facts Concerning Mahler's Tenth Symphony.« In *Vindications: Essays on Romantic Music*. 72–94. London: Faber, 1982.
- Crivelli, Renzo S., and Benussi, Cristina. *Italo Svevo, itinerari triestini*. Trieste: MGS Press, 2006.
- Cvetko, Ciril. *Opera in njeni mojstri*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1963.
- Cvetko, Ciril. *Marjan Kozina*. Maribor: Gledališki list SNG Maribor, 1964/65.
- Cvetko, Ciril. *Marjan Kozina*. Ljubljana: Partizanska knjiga, 1983.
- Cvetko, Ciril. *Dirigent in skladatelj Mirko Polič*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1995.
- Cvetko, Dragotin. *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1958–1960.
- Cvetko, Dragotin. *Academia Philharmonicorum Labacensis*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1962.
- Cvetko, Dragotin. *Stoletja slovenske glasbe*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1964.

- Cvetko, Dragotin. *Slovenska glasba v evropskem prostoru*. Ljubljana: Slovenska matica, 1991.
- Cvetković, Srđan. *Između srpa i čekića III. Oblici otpora komunističkom režimu u Srbiji 1944–1991*. Beograd: Institut za savremenu istoriju, 2013.
- Czeike, Felix. *Historisches Lexikon Wien*, Bd. 5. Wien: Kremayr & Scheriau, 1997.
- Čepič, Zdenko et al. *Zgodovina Slovencev*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1979.
- Čermelj, Lavo. »Slavjanska čitalnica v Trstu v letih 1865–1876.« *Jadranski koledar* (1959), 97–102.
- Dahlhaus, Carl. »Brahms und die Idee der Kammermusik.« In *Verteidigung des musikalischen Fortschritts. Brahms und Schönberg*, edited by Albrecht Dümling, 57–68. Hamburg: Argument, 1990.
- de Lugnani, Silvana. *La cultura tedesca a Trieste dalla fine del 1700 al tramonto dell'impero asburgico*. Trieste: Italo Svevo, 1986.
- de Wit, Paul. *Welt-Adressbuch der gesamten Musikinstrumenten – Industrie*. Leipzig: Verlag Paul de Wit, 1912.
- de Wit, Paul. *Welt- Adressbuch Musik-Industrie*, 1. del. Leipzig: Verlag Paul de Wit, 1925/26.
- Debussy, Claude. *Monsieur Croche. Sämtliche Schriften und Interviews*. Stuttgart: Reclam, 1974.
- Decsey, Ernst. *Hugo Wolf. Zweiter Band: Hugo Wolfs Schaffen 1888–1891*. Leipzig–Berlin: Schuster & Loeffler, 1904.
- Dolenc, Ervin. »Deavstrizacija v politiki, upravi in kulturi v Sloveniji.« In *Slovensko-avstrijski odnosi v 20. stoletju*, edited by Dušan Nečak et al., 81–94. Ljubljana: Oddelek za zgodovino Filozofske fakultete, 2004.
- Dović, Marijan, »Zgodnje literarne reprezentacije nacionalne zgodovine in ,slovenski kulturni sindrom««. *Primerjalna književnost* 30 (2007): 71–90; 191–207.
- Dulibić, Frano. »Crteži, ilustracije, plakati i karikature Joze Kljakovića.« In *Jozo Kljaković – retrospektiva: katalog izložbe*, edited by Petra Senjanović, 45–51. Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2009.
- Dulibić, Frano. *Povijest karikature u Hrvatskoj do 1940. godine*. Zagreb: Leykam international, 2009.
- Eco, Umberto. *Segno*. Milano: Mondadori, 1980.

- Elze, Theodor. *Primus Trubers Briefe*. Tübingen: Litterarischen Verein in Stuttgart, 1897.
- Erwe, Hans-Joachim. »Musik nach Eduard Mörike, Teil 2.« In *Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft* 35. Hamburg: Karl Dieter Wagner, 1987.
- Feichtinger, Johannes. »'Staatsnation', 'Kulturnation', 'Nationalstaat': The Role of National Politics in the Advancement of Science and Scholarship in Austria from 1848 to 1938.« In *The Nationalization of Scientific Knowledge in the Habsburg Empire, 1848–1918*, edited by Mitchell G. Ash and Jan Surman, 57–82. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2012.
- Filli, Marta. »Tolminski ustvarjalci in poustvarjalci prejšnjega časa.« *Primorska srečanja* 172 (1995): 584–88.
- Fleischer, Oskar. *Mozart*. Berlin, 1900.
- Florjanc, Ivan. »Akademija in Harmonija – ob semantiki imena Academia Phil-Harmonicorum Labacensium.« In *300 let, years Academia philharmonicorum Labacensium: 1701–2001: Zbornik referatov z mednarodnega simpozija 25. in 26. oktobra 2001 v Ljubljani*, edited by Ivan Klemenčič, 85–107. Ljubljana: Založba ZRC, 2004.
- Floros, Constantin. *Gustav Mahler: The Symphonies*. Aldershot: Scolar, 1994.
- Flotzinger, Rudolf von, ed. *Oesterreichisches Musiklexikon*, Bd. 4. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2005.
- Forster, Meret. »Wer jetzt Kunst macht, ist die Tradition. Qualitätsvolle Musik und die Qualität des vermittelnden Weges – Ein Interview mit Wolfgang Rihm.« *Neue Musikzeitung* 56, no. 11 (2007). <http://www.nmz.de/artikel/wer-jetzt-kunst-macht-ist-die-tradition>.
- Frelih, Emil. »Nekaj drobnih spominov na Marjana Kozino.« *Gledališki list* 8. Ljubljana: Opera SNG Ljubljana, 1975/76.
- Fuchs, Torsten. »Die deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst in Prag – Gründung und Strukturwandel im Spiegel neu erschlossener Dokumente.« In *Musik im Protektorat Böhmen und Mähren (1939–1945). Fakten, Hintergründe, Historisches Umfeld*, edited by Andreas Wehrmeyer, 63–87. München: Ricordi, 2008.
- Gabrič, Aleš. »Izganjanje jazza iz slovenske glasbene scene po drugi svetovni vojni«, *Prispevki za novejšo zgodovino* XLVIX, no. 1 (2009): 293–304.
- Galjer, Jasna. »Art déco u primijenjenoj umjetnosti i dizajnu.« In *Art déco i umjetnost u Hrvatskoj između dva rata*, edited by Miroslav Gašparović and Anđelka Galić, 23–60. Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2011.

- Gantar, Kajetan, ed. *Academia Operosorum. Zbornik prispevkov kolokvija ob 300-letnici ustanovitve*. Ljubljana: SAZU, 1994.
- Gantar, Kajetan. »Od Academiae operosorum do Academiae philharmonicorum.« In *300 let, years Academia Philharmonicorum Labacensium: 1701–2001: Zbornik referatov z mednarodnega simpozija 25. in 26. oktobra 2001 v Ljubljani*, edited by Ivan Klemenčič, 57–72. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2004.
- Garda, Michel. »Teorie e tipologie del sublime musicale nella seconda metà del Settecento: Presupposti estetici ed atteggiamenti ricettivi.« *Revista De Musicologia* 16, no. 5 (1993): 3070–88.
- Gašparović, Miroslav, ed. *Art déco i umjetnost u Hrvatskoj između dva rata*. Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2011.
- Goff, Jacques le. *Kultura średniowiecznej Europy*. Translated by Hanna Szumańska-Grossowa. Warszawa: Volumen, 2002.
- Goršič, Edvard. *Dr. Anton Schwab 1868–1938*. Celje: Zavod za kulturne prireditve, 1995.
- Grabócz, Márta. »Value in contemporary art and the category of the sublime in new music: Works of F.-B. Mâche, J.-C. Risset and P. Eötvös.« In *Music: function and value. Proceedings of the 11th international congress on musical signification 27*, edited by Teresa Malecka and Małgorzata Pawłowska, 75–97. Kraków, 2013.
- Grange, Henri-Louis de La. »The Tenth Symphony: Purgatory or Catharsis?« In *Fragment or Completion? Proceedings of the Mahler X Symposium Utrecht 1986*, edited by Paul Op de Coul, 154–64. The Hague: Nijgh & Van Ditmar, 1991.
- Grange, Henri-Louis de La. »Music about music in Mahler: reminiscences, allusions, or quotations?« In *Mahler Studies*, edited by Stephen E. Hefling, 122–168. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Grange, Henri-Louis de La. »The Unfinished Tenth Symphony in F sharp (1910).« In Henri-Louis de La Grange, *Gustav Mahler Vol. 4: A New Life Cut Short (1907–1911)*, 1453–1529. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Grassegger, Friedric, and Wolfgang Krug, eds. *Anton Hanak (1875–1934)*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 1997.

- Grdina, Igor. »Doživljanje Nemcev in nemške kulture pri slovenskih razumnikih od prosvetljenstva do moderne.« *Zgodovinski časopis* 47, no. 1 (1993): 57–67.
- Grdina, Igor: »Conte Ivo Vojnović de Užički in njegov Ekvinokci.« *Gledališki list Opere in baleta Ljubljana*. Ljubljana: SNG Opera in balet, 1998/99.
- Grdina, Igor. *Ipavci: zgodovina slovenske meščanske dinastije*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2001.
- Grdina, Igor. »Opereta ali peklenski nesmisel.« In Moritz Csaky, *Ideologija operete in dunajska moderna* 253–71. Ljubljana: Inštitut za civilizacijo in kulturo, 2001.
- Harley, James. »Iannis Xenakis: racionalny mistyk, architekt dźwięku.« *Muzyka* 43, no. 4 (1998): 17–33.
- Hatch, Elvin. *Theories of Man and Culture*. New York: Columbia University Press, 1973.
- Hećimović, Branko, ed. *Repertoar hrvatskih kazališta: 1840–1860–1980*, book 1 and 2 Zagreb: Globus – Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1990; book 3 Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – AGM, 2002.
- Hilmes, Oliver. *Witwe im Wahn, Das Leben der Alma Mahler-Werfel*. München: Btb Verlag, 2005.
- Hobsbawm, Eric. *The Jazz Scene*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1959.
- Hochradner, Thomas. »Looking for coordinates: a challenge for research in reception and interpretation of music.« *Muzikološki zbornik* 49, no. 2 (2013): 11–22.
- Hopfner, Rudolf. *Wiener Musikinstrumentenmacher 1766–1900. Adressenverzeichnis und Bibliographie*. Tutzing: Hans Schneider Verlag; Wien: Kunsthistorisches Museum, 1999.
- Höfler, Janez. *Glasbena umetnost pozne renesane in baroka na Slovenskem*. Ljubljana: Partizanska knjiga, 1978.
- Höfler, Janez. »Nekaj vrstic o prvih desetletjih jezuitskega kolegija v Ljubljani.« *Kronika* 18, no. 1 (1970): 21.
- Hubad, Samo, and Hinko Leskovšek. »O Kozinovi operi ‚Ekvinokcij‘.« *Gledališki list Opere in baleta Ljubljana* no. 12. Ljubljana: SNG Opera in balet, 1945/46.

- Jelovškova, Ernestina. *Spomini na Prešerna*. Ljubljana: L. Schwentner, 1903.
- Jenko, Sandra. *Jubilejno gledališče Cesarja Franca Jožefa v Ljubljani: zgodovina nastanka in razvoj nemškega odra med 1911 in 1918*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2014.
- Jestremski, Margret. *Hugo-Wolf-Werkverzeichnis (HWW). Thematisch-chronologisches Verzeichnis der musikalischen Werke Hugo Wolfs (Catalogus musicus XIX)*. Kassel etc.: Bärenreiter, 2011.
- Jumeau-Lafond, Jean-David. »Le chœur sans paroles, ou Les voix du sublime.« *Revue de musicologie* 83, no. 2 (1997): 263–79.
- K. [Krešimir Kovačić]. »Jugoslovenski ilustratori francuskih knjiga.« *Novosti* 27, no. 162 (1933).
- Kampmann, Wanda. *Deutsche und Juden. Studien zur Geschichte des deutschen Judentums*. Heidelberg: L. Schneider, 1963.
- Karbusicky, Vladimir. *Wie deutsch ist das Abendland? Geschichtliches Sendungsbewußtsein im Spiegel der Musik*. Hamburg: von Bockel, 1995.
- Karbusicky, Vladimir. »Gorenjski slavček – Prepad med domovino in tujino.« IN *Foersterjev zbornik*, edited by Edo Škulj, 101–7. Ljubljana: Družina, 1998.
- Kavurić, Lada. *Hrvatski plakat do 1940*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti – Nacionalna i sveučilišna knjižnica – Horetzky, 1999.
- Kečkemet, Duško. *Nepoznati Tijardović: Likovno stvaralaštvo najpoznatijeg splitskog skladatelja*. Split: Naklada Bošković; Zaklada Karlo Grenc, 2012.
- Kidrič, France. »Lenart Mravlja.« In *Slovenski biografski leksikon 1925–1991*. <http://nl.ijs.si:8080/fedora/get/sbl:1759/VIEW/>.
- Klemenčič, Ivan. *Slovenska filharmonija in njene predhodnice*. Ljubljana: Slovenska filharmonija, 1988.
- Klemenčič, Ivan. *Musica noster amor: Glasbena umetnost Slovenije od začetkov do danes*. Maribor, Ljubljana: Založba Obzorja in glasbeno založništvo Helidon, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 2000.
- Klemenčič, Ivan, ed. *300 let, years Academia philharmonicorum Labacensium, 1701–2001: Zbornik referatov z mednarodnega simpozija 25. in 26. oktobra 2001 v Ljubljani*. Ljubljana: Založba ZRC, 2004.

- Klemenčič, Ivan. »Academia Philharmonicorum Labacensium (1701–2001) v luči glasbenega poustvarjanja na Slovenskem.« In *300 let, years Academia Philharmonicorum Labacensium: 1701–2001: Zbornik referatov z mednarodnega simpozija 25. in 26. oktobra 2001 v Ljubljani*, edited by Ivan Klemenčič, 17–28. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2004.
- Koblar, France. *Moj obračun*. Ljubljana: Slovenska matica, 1976.
- Kokole, Metoda. »Academia Philharmonicorum Labacensium: zgledi, ustanovitve in delovanje.« In *Historični seminar II*, edited by Oto Luthar and Vojislav Likar, 205–22. Ljubljana: ZRC SAZU, 1997.
- Kokole, Metoda. »Academia Philharmonicorum Labacensium v evropskem okviru.« In *300 let, years Academia Philharmonicorum Labacensium: 1701–2001: Zbornik referatov z mednarodnega simpozija 25. in 26. oktobra 2001 v Ljubljani*, edited by Ivan Klemenčič, 29–56. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2004.
- Koller, Oswald. »Die Musik im Lichte der Darwinschen Theorie.« *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1900*, 7 (1901): 35–50.
- Komelj, Milček. »Umetnost Toneta Kralja.« In *Kopitarjevi študijski dnevi II: Predavanja iz 1991 in 1992*, edited by Joža Mahnič. Ljubljana: Zveza kulturnih organizacij Šiška, 1993.
- Komelj, Milček. »Med univerzalnostjo življenja in kmečkim izrazom slovenske identitete.« In *Umetnost Toneta Kralja: Med univerzalnostjo življenja in kmečkim izrazom slovenske identitete*, katalog, edited by Goran Milovanović. Kostanjevica na Krki: Galerija Božidar Jakac, 2010.
- Kosi, Jernej. *Kako je nastal slovenski narod: začetki slovenskega nacionalnega gibanja v prvi polovici 19. stoletja*. Ljubljana: Sophia, 2013.
- Koter, Darja. *Glasbilarstvo na Slovenskem*. Maribor: Založba Obzorja, 2001.
- Koter, Darja. »Izdelovalci glasbil na Slovenskem«, *Muzikološki zbornik* 39, no. 1–2 (2003): 123–52.
- Koter, Darja. »Peter, Johann and August Rumpel – Organ and Piano Makers in Slovenia and Vienna.« In *Unisonus. Musikinstrumente erforschen, bewahren, sammeln*, edited by Beatrix Darmstädter & Ina Hoheisel, 651–68. Wien: Praesens Verlag, 2014.
- Kotnik, Vlado. *Antropologija opere: Pomen idej o operi za razumevanje opernega fenomena in imaginarija*. Koper: Univerza na Primorskem, Znan-

- stveno-raziskovalno središče, Zgodovinsko središče za južno Primorsko, 2005.
- Kovačević, Krešimir. *Leksikon CZ–Glasbeniki*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1988.
- Kozina, Marjan. »Nekaj opomb o 'Ekvinokciju'«. Ljubljana: Gledališki list Opere SNG Ljubljana, no. 12, sezona 1945/46.
- Kozina, Marjan. »Ob novi uprizoritvi 'Ekvinokcija'«. Ljubljana: Gledališki list Opere SNG Ljubljana, no. 7, sezona 1947/48, 1948.
- Kozina, Marjan. »Nekaj besed o glasbenih stilih.« *Mlada pota* 5: 1956–57.
- Kozina, Marjan. *Svet operne glasbe*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1962.
- Köhler, Armin. »'...ohne Vergessen ist Erfindung nicht möglich...'.« *Positionen: Beiträge Zur Neuen Musik* 72 (2007): 57–58.
- Kravos, Marko, et al., ed. *Narodni dom*. Trieste: Devin, 1995.
- Križnar, Franc. *Kogojevi dnevi 1980–1994, 15 let*. Kanal: Prosvetno društvo 'Soča', 1994.
- Križnar, Franc. »Razvoj slovenske glasbe od začetkov do danes.« *Glasba v šoli in vrtcu* 16, No. 3–4 (2012): 32–39.
- Križnar, Franc. »The Music of Slovenia from the Past to the Present.« *Fontes Artis Musicae* 60, no. 1 (2013): 17–25.
- Križnar, Franc, and Tihomir Pinter. *Sodobni slovenski skladatelji*. Ljubljana: Prešernova družba, 1997.
- Križnar, Franc, and Tihomir Pinter. *Sto slovenskih skladateljev*. Ljubljana: Prešernova družba, 1997.
- Križnar, Franc, and Tihomir Pinter. *Sto slovenskih glasbenikov*. Ljubljana: Prešernova družba, 2002.
- Krones, Hartmut. »Rhetorik und rhetorische Symbolik in der Musik um 1800. Vom Weiterleben eines Prinzips.« *Musiktheorie* 3 (1988): 117–40.
- Krones, Hartmut. »Das Fortwirken symbolhafter Traditionen im frühen Vokalschaffen Franz Liszts.« In *Der junge Liszt. Referate des 4. Europäischen Liszt-Symposiums Wien 1991*, edited by Gottfried Scholz, 43–57. München–Salzburg: Katzbichler, 1993.
- Krones, Hartmut. »Tonale und harmonische Semantik im Liedschaffen Alexander Zemlinskys.« In *Alexander Zemlinsky. Ästhetik, Stil und Umfeld*, edited by Hartmut Krones, 163–87. Wien–Köln–Weimar: Böhlau, 1995.

- Krones, Hartmut. »›Er hatte sich gleichsam mit seinem ganzen Körper in das Wort des Dichters verwandelt!‹ Hugo Wolfs ‘Penthesilea’ als Musik gewordene Dichtung.« In *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 13, edited by Constantin Floros et al., 201–21. Laaber: Laaber, 1995.
- Krones, Hartmut. »Musik und Rhetorik.« In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Sachteil 6, edited by Ludwig Finscher, 814–52. Kassel etc.: Bärenreiter, 1997.
- Krones, Hartmut. »Musikalische Figurenlehre.« In *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* 5, edited by Gert Ueding, 1567–90. Tübingen: Niemeyer, 2001.
- Krones, Hartmut. »[Die] Tradition der musikalisch-rhetorischen Figuren in Hugo Wolfs Liedschaffen/Tradicija glasbeno-retoričnih figur v samospevih Huga Wolfa.« In *Hugo Wolf – Sodobniki in nasledniki/Seine Zeitgenossen und Nachfolger*, edited by Branko Čepin, 74–100. Slovenj Gradec: Društvo Huga Wolfa, 2001.
- Krones, Hartmut. »Zum Nachwirken der musikalisch-rhetorischen Figuren in Hugo Wolfs Eichendorff-Liedern.« In *Joseph von Eichendorff. Tänzer, Sänger, Spielmann*, edited by Ute Jung-Kaiser and Matthias Kruse, 173–90. Hildesheim–Zürich–New York: Olms, 2007.
- Krones, Hartmut. »Zur Tradition der musikalischen Rhetorik im Oeuvre Hugo Wolfs.« In *Musicologia Austriaca* 26 (2007): »Wahrheit bis zur Grausamkeit«. *Internationales Hugo Wolf Symposium Graz/Slovenj Gradec/Ottawa November 2003*, edited by Barbara Boisits and Cornelia Szabó-Knotik, 77–100. Wien: Praesens, 2008.
- Krones, Hartmut. »Zum Weiterleben der Figurenlehre in Richard Wagners Musiksprache.« In *Richard Wagner. Persönlichkeit, Werk und Wirkung*, edited by Helmut Loos, 151–63. Beucha–Markleeberg: Sax, 2013.
- Krummacher, Hans-Henrik, ed. Eduard Mörike, *Gedichte*. Ausgabe von 1867, 1. Teil: Text. *Historisch-kritische Gesamtausgabe. Werke und Briefe*. Bd. 1, Teil 1. Stuttgart, 2003.
- Kubik, Reinhold. »Analysis versus History: Erwin Ratz and the Sixth Symphony.« In *The Correct Movement Order in Mahler’s Sixth Symphony*, edited by Gilbert Kaplan, 43. New York: The Kaplan Foundation, 2004.
- Kuntarić, Marija, ed. *Bibliografije rasprava i članaka*, 13. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 1984.

- Kuret, Primož. *Marjan Kozina, Prispevek za biografijo*. Ljubljana: Muzikološki zbornik VII, 1971.
- Kuret, Primož. *Umetnik in družba. Slovenska glasbena misel po prvi vojni (Lajovic, Kogoj, Vurnik)*. Ljubljana: Državna Založba Slovenije, 1988.
- Kuret, Primož. »Academia Philharmonicorum v Ljubljani.« *Kronika* 43, no. 1–2 (1995): 19–24.
- Kuret, Primož. *Od Academiae philharmonicorum do prve Slovenske filharmonije – ob 200-letnici Filharmonične družbe*. Ljubljana: Slovenska filharmonija, 1997.
- Kuret, Primož. »Buči, ljubljeno morje moje.« *Gledališki list*, sezona 1998/99, uprizoritev 2. Ljubljana: SNG Opera in balet Ljubljana, 1998.
- Kuret, Primož. *Mahler in Laibach. Ljubljana 1881–1882, Wiener Schriften zur Aufführungspraxis*, Sonderband 3. Wien etc.: Böhlau, 2001.
- Kuret, Primož. *Slovenska filharmonija – Academia Philharmonicorum: 1701–2001*. Ljubljana: Slovenska filharmonija, 2001.
- Kuret, Primož, ed. *Marjan Kozina, Mednarodni simpozij o Marjanu Kozini ob koncertni izvedbi operete Majda*. Novo mesto: Glasbena šola Novo mesto, 2002.
- Kuret, Primož. *Ljubljanska filharmonična družba: 1794–1919: kronika ljubljanskega glasbenega življenja v stoletju meščanov in revolucij*. Ljubljana: Nova revija, 2006.
- Kuret, Primož. *Der Archivalienbestand der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach – Eine bedeutende Quelle zum slowenischen Musikleben im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert*. Stuttgart: F. Steiner, 2007.
- Kuret, Primož. *Sto let Slovenske filharmonije (1908–2008)*. Ljubljana: Slovenska filharmonija, 2008.
- Kuret, Primož. *Zanesenjaki in mojstri. Častni člani, umetniški vodje in znameniti umetniki v filharmonijah v Ljubljani*. Ljubljana: Slovenska filharmonija, 2011.
- Kuret, Primož, and Marijan Mikič, eds. *Mednarodni simpozij o življenju in delu skladatelja Huga Wolfa, Slovenj Gradec, 13.–15. März 1996*. Slovenj Gradec: Društvo Huga Wolfa, 1997.
- Kyyanovska, Lubov. *Die Evolution der galizischen Musikkultur des XIX–XX Jahrhunderts*, 2. Ed. Tschernowitz: Knyha-XXI, 2008.

- Lachenmann, Helmut. *Musik als existentielle Erfahrung – Schriften 1966–1995*. Ed. Josef Häusler. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1996.
- Lavrič, Ana, ed. *Janez Gregor Dolničar, Zgodovina ljubljanske stolne cerkve, Ljubljana 1701–1714*. Ljubljana: Založba ZRC, 2003.
- Lavrič, Ana. »Povezave Ljubljane s ‚Severnim Rimom‘ – Salzburgom.« In *Janez Gregor Dolničar, Zgodovina ljubljanske stolne cerkve: Ljubljana 1701–1714*, edited by Ana Lavrič, 57–58. Ljubljana: Založba ZRC, 2003.
- Le Corbusier. *The Modulor. A Harmonious Measure to the Human Scale Universally Applicable to Architecture and Mechanics*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1954.
- Le Corbusier. *W stronę architektury*. Translated by Tomasz Swoboda. Warszawa: Centrum Architektury, 2012.
- Lebič, Lojze, ed. *Slovenski skladatelji akademik*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 2003.
- Lederer, Ana. »Art déco i hrvatsko kazalište.« In *Art déco i umjetnost u Hrvatskoj između dva rata*, edited by Miroslav Gašparović, 163–73. Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2011.
- Leśniakowska, Marta. »Oczy Le Corbusiera.« In Le Corbusier, *W stronę architektury*, translated by Tomasz Swoboda. Warszawa: Centrum Architektury, 2012.
- Locke, John. *An Essay Concerning Human Understanding*, 1690.
- Loos, Helmut. »Zur Rezeption von <Wiener Klassik> und <Wiener Schule> als Schule.« In *Mozart und Schönberg. Wiener Klassik und Wiener Schule*, edited by Hartmut Krones and Christian Meyer, 17–28. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2012.
- Lukacs, John. *A Short History of the Twentieth Century*. London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2013.
- Łukaszewski, Marcin. Commentary to the disc *Marian Borkowski, Symphonic and Sacred Music*, Acte Préalable AP 0038. Warszawa, 1998.
- Magaš, Lovorka. »Reklamni zavod Imago i komercijalni grafički dizajn u Hrvatskoj 1920–ih.« *Peristil*, no. 51 (2008): 109–11.
- Marx, Adolf Bernhard. *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1855.

- Matthews, Colin. »The Tenth Symphony.« In *The Mahler Companion*, edited by Donald Mitchell and Andrew Nicholson, 491–507. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Mavrič, Irena. *Ptujsko gledališče: 1786–1958*. Ptuj: Pokrajinski muzej, 1988.
- Merkù, Pavle. *Poslušam*. Trst: ZTT, 1983.
- Mitterwenger, Christine. »Christoph Willibald Glucks Perchtoldsdorfer Sommerdomizil.« in *Perchtoldsdorfer Rundschau 12.13–01.14*: 5.
- Moravec, Dušan, ed. *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1967.
- Moravec, Dušan. *Slovensko gledališče Cankarjeve dobe (1892–1918)*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1974.
- Moser, Hans Joachim. »Von der Steuerung des deutschen Musiklebens.« In *Jahrbuch der deutschen Musik 1943* [*Jahrbuch der deutschen Musik 1943, im Auftrage der Abteilung Musik des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda*], edited by Hellmuth von Hase, 22–26. Leipzig/Berlin, 1943.
- Mosusova, Nadežda. »Slavenski izdavački zavod u Beču (Petar Konjović i Milan Obuljen).« *Zvuk*, no. 85/86 (1968): 261–75.
- Motte-Haber, Helga de la. »Umfang, Methode und Ziel der Systematischen Musikwissenschaft.« In *Systematische Musikwissenschaft*, edited by Carl Dahlhaus and Helga de la Motte-Haber, 1–24. Laaber: Laaber Verlag, 1997.
- Motte-Haber, Helga de La. »Das Schöne und das Sublime.« In *Schönheit als verweigerte Gewohnheit: Der Schönheitsbegriff und die avancierte Musik im 20. Jahrhundert–Kolloquium des Dresdner Zentrums für Zeitgenössische Musik im Rahmen der 13. Dresdner Tage der Zeitgenössischen Musik*, edited by Marion Demuth, 66–72. Saarbrücken: Pfau-Verlag, 2008.
- Murko, Matija. *Spomini*. Ljubljana: Slovenska matica, 1951.
- Nagode, Aleš. »Breda Šček (1893–1968), slovenska skladateljica.« In *Pozabljena polovica: portreti žensk 19. in 20. stoletja na Slovenskem*, edited by Alenka Šelih et al., 285–86. Ljubljana: Tuma, SAZU, 2012.
- Nattiez, Jean-Jacques. »Essai d'analyse sémiologique tripartite.« *Musicae Scientiae*, Special Issue (1998): 43–61.
- Neubauer, Henrik. »Ob novi premieri Gorenjskega slavčka.« *Gledališki list SNG Opere in baleta Ljubljana*. Ljubljana: SNG Ljubljana, 1984.

- Neubauer, Henrik. »Vodnik po operah slovenskih skladateljev.« *Gledališki list SNG Opere in baleta Ljubljana*. Ljubljana: SNG Ljubljana, 2000.
- Neubauer, Henrik. *Opereta v Sloveniji: Zgodovinski pregled*. Ljubljana: Glasbena matica Ljubljana, 2008.
- Nučič, Hinko. *Igralčeva kronika III*. Ljubljana: Mesto gledališče ljubljansko, 1964.
- Ogrin, Matija. »Retorska proza na Slovenskem na začetku 18. stoletja.« In *Stolnica sv. Nikolaja v Ljubljani: 1708*, edited by Metod Benedik, 124–47. Ljubljana: Stolna župnija sv. Nikolaja v Ljubljani etc., 2008.
- O'Loughlin, Niall. *The Dramatic Integration of Conflicting Musical Techniques in the Opera Ekvinokcij by Marjan Kozina*. Ljubljana: 17. slovenski glasbeni dnevi, Festival Ljubljana, 2002.
- O'Loughlin, Niall. »The Dark Underside of Transformation: Motivic Interaction in Mahler's Ninth Symphony.« In *Fin de siècle in Gustav Mahler – Fin de siècle and Gustav Mahler*, edited by Primož Kuret, 211–18. Ljubljana: Festival Ljubljana, 2012.
- Op de Coul, Paul, ed. *Fragment or Completion? Proceedings of the Mahler X Symposium Utrecht 1986*. The Hague: Nijgh & Van Ditmar, 1991.
- Pahor, Milan. *Slovensko denarništvo v Trstu*. Trieste: BCTK, 1989.
- Paja-Stach, Jadwiga. *Lutostawski i jego styl muzyczny*. Kraków: Musica Iagellonica, 1997.
- Panufnik, Andrzej. *Sinfonia di Sfere*. Composer's note, partytura. London: Boosey & Hawkes, 1976.
- Panufnik, Andrzej. *Panufnik o sobie*. Translated by Marta Glińska. Warszawa: Niezależna Oficyna Wydawnicza, 1990.
- Peternel, Marija Mojca. *Cillier Wochenblatt (Zeitung): celjski nemški časopis iz leta 1848*. Celje: Zgodovinsko društvo, 2006.
- Petersdorff, Dirk von. *Verlorene Kämpfe. Essays*. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 2001.
- Petronio, Paolo. *Le opere di Antonio Smareglia*. Trieste: Italo Svevo, 2004.
- Pirjevec, Jože, ed. *Introduzione alla storia culturale e politica slovena a Trieste nel '900*. Trieste: Provincia di Trieste, s.d, 1983.
- Pociej, Bohdan. Commentary to the disc *Marian Borkowski, Symphonic and Sacred Music*, Acte Préalable AP 0038. Warszawa, 1998.

- Počivavšek, Marija. »Celjska obrt in zgodovina po sprejetju obrtnega zakona 1859.« In *Iz zgodovine Celja 1848–1918*, edited by Počivavšek Marija, 187–204. Celje: Muzej novejšje zgodovine, 1998.
- Popović, Bojana. »Keramika i porcelan Dušana Jankovića.« *Zbornik Muzeja primenjene umetnosti* 4/5 (2008/2009).
- Predan, Vasja. *Slovenska dramska gledališča: kratak oris*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1996.
- Preisler, František. »Končno oder!« *Gledališki list SNG Opere in baleta Ljubljana*. Ljubljana: SNG Ljubljana, 1996.
- Prüfer, Arthur. *Die gegenwärtigen Aufgaben der Musikgeschichte. Vortrag, gehalten in Leipzig, am 29. April 1895*. Leipzig, 1896.
- Prüfer, Arthur. *Johann Sebastian Bach und die Tonkunst des neunzehnten Jahrhunderts. Antrittsvorlesung gehalten am 10. Mai 1902 in der Aula der Universität zu Leipzig. Für den Druck an einigen Stellen geändert und erweitert*. Leipzig, 1902.
- Rákuša, Fran. *Slovensko petje v preteklih dobah*. Ljubljana: samozal., 1890.
- Ratz, Erwin, ed. *Gustav Mahler, Adagio aus der 10. Symphonie*. Vienna: Universal Edition, 1964.
- Ratz, Erwin, ed. *Gustav Mahler, X. Symphonie. Faksimile nach der Handschrift*. Munich: Ricke; Meran: Laurin, 1967.
- Rebula, Alojz. »Evropski moment v Gorici 1921, in memoriam Alojzij Res.« In *La Mitteleuropa negli anni Venti: cultura e società, a cura di Quirino Principe*. Gorizia: Atti del Convegno, 1992.
- Reevers, Peter. *Gustav Mahler: Untersuchungen zu den späten Sinfonien*. Hamburg: Karl Dieter Wagner, 1985.
- Reger, Max. »Hugo Wolfs künstlerischer Nachlaß.« In *Süddeutsche Monatshefte* 1, Heft 2 (1904): 157–64. Im Folgenden zitiert nach dem Abdruck bei Karl Hasse, *Max Reger*. Mit acht eigenen Aufsätzen von Max Reger. *Die Musik*: 42–44. Leipzig: Siegel o. J., [1920].
- Reger, Max. *Hugo Wolf. Geistliche Lieder nach Gedichten von Eduard Mörike, bearbeitet für Singstimme und Orgel RWV. Wolf-B2 Thematisch-chronologisches Verzeichnis der Werke Max Regers und ihrer Quellen. Reger-Werk-Verzeichnis*. Im Auftrage des Max-Reger-Instituts, edited by Susanne Popp. München: Henle, 2010.
- Reger, Max. »Hugo Wolfs künstlerischer Nachlaß«, in *Süddeutsche Monatshefte* 1, Heft 2 (1904): 157–64. Im Folgenden zitiert nach dem Abdruck

- bei Karl Hasse, *Max Reger*. Mit acht eigenen Aufsätzen von Max Reger, *Die Musik* 42–44. Leipzig: Siegel o. J., [1920].
- Reilly, Edward R. *The Papers of Guido Adler at the University of Georgia*. Athens, GA: University of Georgia, 1975.
- Reilly, Edward G. *Gustav Mahler und Guido Adler. Zur Geschichte einer Freundschaft*. Wien: Universal Edition, 1978.
- Renihan, Colleen. »History as it should have been»: Haunts of the historical sublime in John Corigliano's and William Hoffman's *The ghosts of Versailles*.« *Twentieth-century music* 10, no. 2 (2013): 249–72.
- Rojko, Uroš. »Prehodnost zdajšnjega trenutka.« *Nova revija* XX, no. 225/226/227 (2001): 441.
- Roser, Max. *Literacy*. OurWorldInData.org, 2015. <http://ourworldindata.org/data/education-knowledge/literacy/>.
- Ross, Alex. *The rest is noise*. New York: Picador Farrar, Straus and Giroux, 2007.
- Rothkamm, Jörg. *Gustav Mahlers zehnte Symphonie: Entstehung, Analyse, Rezeption*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003.
- Rozić, Vladimir. *Dušan Janković 1894–1950: život i delo*. Beograd: Muzej primenjene umetnosti, 1987.
- Rupel, Mirko. *Primož Trubar – življenje in delo*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1962.
- Rüdiger, Wolfgang, talking with Uroš Rojko, in the foreword to the *CD ARS MUSICI {AM}* 1122-2, Freiburger Musik Forum 1995, 15, 18–19.
- Sadie, Stanley. *Mozart. The Early Years 1756–1781*. New York, London: W. W. Norton & Co., 2006.
- Salimbeni, Fulvio. »Presentazione.« In *La Civica Cappella di San Giusto*, edited by Fulvio Salimbeni. Trieste: Comitato Cappella Civica 450, 1989.
- Sandu-Dediu, Valentina. *Wozzeck, profeție și împlinire*. Bucharest: Editura Muzicală, 1991.
- Saussure, Ferdinand de. *Predavanja iz splošnega jezikoslovja*. Ljubljana: Studia humanitatis, 1997.
- Schönberg, Arnold. *Harmonielehre*. Leipzig–Wien: Universal-Edition, 1911.
- Sedak, Eva, ed. *Bersa, Blagoje. Korespondencija. Druga knjiga*. Zagreb: Hrvatski glazbeni zavod, 2012.

- Sivec, Jože. »Foersterjev Gorenjski slavček.« *Gledališki list SNG Opere in baleta Ljubljana*. Ljubljana: SNG Ljubljana, 1972.
- Sivec, Jože. *Opera skozi stoletja*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1976.
- Sivec, Jože. »Mihael Omerza.« In *Enciklopedija Slovenije*, 8, edited by Dušan Voglar, 130. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1994.
- Skrabl, Zorka. *Arhivska zapuščina Marjana Kozine (1907–1966), skladatelja, publicista in prevajalca*. Ljubljana – Novo mesto: Zgodovinski arhiv Ljubljana, Gradivo in razprave 16, 1996.
- Slivnik, Francka, et al., eds. *Josip Rijavec, slovenski tenorist mednarodnega slovesa*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 2006.
- Smrekar, Borut. »Foersterjevi operi.« In *Foersterjev zbornik*, edited by Edo Škulj, 89–99. Ljubljana: Družina, 1998.
- Snoj, Jurij. »Uvod.« In *Zgodovina glasbe na Slovenskem I*, edited by Jurij Snaj, XI–XVII. Ljubljana: Založba ZRC/ZRC SAZU, 2012.
- Spitzer, Leopold, and Hugo Wolf. *Sämtliche Werke*, 1. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1994.
- Spitzer, Leopold. »Ein Blick in die Komponierwerkstatt Hugo Wolfs/Pogled v Wolfovo skladateljsko delavnico.« In *Hugo Wolf – Sodobniki in nasledniki/Seine Zeitgenossen und Nachfolger*, edited by Branko Čepin, 53–73. Slovenj Gradec: Društvo Huga Wolfa, 2001.
- Stanetti, Maja. »Na valovima noći: Glazba uz art déco.« *Vijenac*, br. 442 (2011). Accessed January 12, 2015. <http://www.matica.hr/vijenac/442/Na%20valovima%20no%4%87i/> (12. 1. 2015).
- Stassow, Wladimir. *Meine Freunde Alexander Borodin und Modest Mussorgski. Die Biographien*. Berlin: Verlag Ernst Kuhn, 1993.
- Stein, Leonard, ed. *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*. London: Faber, 1975.
- Steska, Viktor. »Dolničarjeva ljubljanska Kronika od l. 1660. do l. 1718.« *Izvestja Muzejskega društva za Kranjsko* 11 (1901): 93.
- Steska, Viktor. »Academia Philo-Harmonicorum v Ljubljani: ob dvestoletnici (1702–1902).« *Dom in svet* 15, no. 4 (1902): 234.
- Stuckenschmidt, Hans H. *Schönberg. Leben. Umwelt. Werk*. Zürich–Freiburg i. Br.: Atlantis Verlag, 1974.
- Stuparich, Gianni. *Trieste nei miei ricordi*. Milano: Garzanti, 1948.

- Surman, Jan. »Science and Its Publics: Internationality and National Languages in Central Europe.« In *The Nationalization of Scientific Knowledge in the Habsburg Empire, 1848–1918*, edited by Mitchell G. Ash and Jan Surman, 30–56. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2012.
- Škerjanc, Lucijan Marija. Življenje in delo slovenskega skladatelja. Ljubljana: Ivan Grohar, 1937.
- Škulj, Edo, ed. *Mirkov zbornik*. Ljubljana: Družina, 2003.
- Škulj, Edo, ed. *Adamičev zbornik*. Ljubljana: Akademija za glasbo, 2004.
- Šramel, Bača. »Marjan Kozina in njegova opera ‚Ekvinokcij‘.« *Gledališki list*, no. 8, sezona 1975/76. Ljubljana: Opera SNG Ljubljana, 1976.
- Štědroň, Bohumír. Československý hudební slovník osob a institucí, Bd. 1. Praha, 1963.
- Tappert, Wilhelm. »Feinde ringsum! Krieg gegen die deutsche Musikwissenschaft.« *Neue Zeitschrift für Musik* 81 (1914).
- Tarbuk, Nela. *Glazbeni instrumenti iz fundusa Muzeja za umjetnost i obrt: Katalog izložbe*. Varaždin: Varaždinske barokne večeri, Gradski muzej; Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2007.
- Tausche, Anton. *Hugo Wolf's Mörikelieder in Dichtung, Musik und Vortrag*. Wien: Amandus, 1947.
- Terzoli, Gianfranco. »Uros Rojko, un musicista creativo.« *Fucine*, april 2001. <http://www.fucine.com/network/fucinemute/core/index.php?url=redir.php?articleid>.
- Thompson, Damian. »Are today's composers up to the challenge of writing sublime music?« *The Spectator*, 27. april 2013. <http://www.spectator.co.uk/arts/music/8895001/transcendental-meditation/>.
- Thrun, Martin. *Eigensinn und soziales Verhängnis. Erfahrungen und Kultur »anderer Musik« im 20. Jahrhundert*. Leipzig: Schröder, 2009.
- Tiessen, Heinz. »Fortschritt und schöpferische Funktion.« *Allgemeine Musikzeitung* 40 (1913): 776.
- Traubner, Richard. *Operetta. A Theatrical History*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1989.
- Traven, Janko. »Vprašanje izvirnega slovenskega opernega besedila.« *Gledališki list SNG Opere in baleta Ljubljana*. Ljubljana: SNG Ljubljana, 1953.
- Trstenjak, Anton. *Slovensko gledališče: zgodovina gledaliških predstav in dramatične književnosti slovenske*. Ljubljana: Dramatično društvo, 1892.

- Ukmar, Kristijan. »Zgodba Gorenjskega slavčka.« *Gledališki list SNG Opere in baleta Ljubljana*. Ljubljana: SNG Ljubljana, 2013.
- Valenčič, Rafko. »Pastoralna vprašanja časa in prostora.« In *Stolnica sv. Nikolaja v Ljubljani: 1707*, edited by Metod Benedik, 104–15. Ljubljana: Stolna župnija sv. Nikolaja etc., 2008.
- Vatovec, Fran. *Slovenski časnik 1557–1843*. Maribor: Založba Obzorja, 1961.
- Vetta, Federica. »Passeggio Sant'Andrea 76. Una sera a concerto in casa Svevo.« *Musica e ricerca nel Friuli-Venezia Giulia*, no. 0 (1994): 69–75.
- Vevar, Štefan. *Slovenska gledališka pot*. Ljubljana: DZS, 1998.
- Vinkler, Jonatan. »Cerkovna ordninga Primoža Trubarja kot politično dejanje.« *Stati inu obstati* 19, no. 20 (2014): 14–35.
- Vodopivec, Peter. »Začarani krog nacionalne zgodovine.« In *Mitsko in stereotipno v slovenskem pogledu na zgodovino*, edited by Mitja Ferenc and Branka Petkovšek, 49–59. Ljubljana: Zveza zgodovinskih društev Slovenije, 2006.
- Vrhunc, Larisa. »Organizacija in svoboda – analiza skladbe Tongenesis Uroša Rojka.« *Musicological Annual* 46, no. 2 (2010): 149–66.
- Vukić, Feđa. *Stoljeće hrvatskog dizajna*. Zagreb: Meandar, 1996.
- Wagner, Undine. »Fidelio F. Finke und sein Wirken in Prag.« Paper presented at Czech-German conference Zwischen Brücken und Gräben. Tschechisch-deutsche Musikbeziehungen in der Tschechoslowakei der Zwischenkriegszeit, Praha, Czech Republic, 2011.
- Weismann, August. »Gedanken über Musik bei Thieren und beim Menschen.« In *Deutsche Rundschau*, Bd. 61, 50–79. Berlin, 1889.
- Weismann, August. *Aufsätze über Vererbung und verwandte biologischen Fragen*. 587–637. Jena: G. Fischer, 1892. http://caliban.mpizkoeln.mpg.de/weismann/weismann_vererbung.pdf.
- Weiss, Jernej. »Češki dirigenti v Slovenskem Deželnem gledališču na prelomu iz 19. stoletja v 20. stoletje.« *Glasba in (za) oder*. Ljubljana: Festival, 2014.
- Wellesz, Egon. »Gedanken über die neue Musik.« *Die neue Rundschau* 30, no. 1 (1919): 506.
- Werner, Heinrich. *Hugo Wolf in Mayerling. Eine Idylle*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1913.
- Werner, Heinrich. *Der Hugo-Wolf-Verein in Wien*. Regensburg: Bosse, 1921.

- Werner, Heinrich. *Hugo Wolf in Perchtoldsdorf, Persönliche Erinnerungen nebst Briefen des Meisters an seine Freunde Dr. Michael Haberlandt, Rudolf von Larisch und andere, Deutsche Musikbücherei 53*. Regensburg: Bosse, 1925.
- Werner, Heinrich. *Hugo Wolf und der Wiener Akademische Wagner-Verein*. Regensburg: Bosse, 1927.
- Wolf, Hugo. »Gedichte von Eduard Mörike für eine Singstimme und Klavier, vorgelegt von Hans Jancik.« In Hugo Wolf, *Sämtliche Werke*, 1. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1963.
- Zajc Cizelj, Ivanka. »Šolstvo v Celju 1848–1918.« In *Iz zgodovine Celja 1848–1918*, edited by Marija Počivavšek, 275–306. Celje: Muzej novejšje zgodovine, 1998.
- Zograf, Vlad. »Bufoni și knuki.« *Infinitul dinăuntru*. București: Humanitas, 2012.
- Žaja Vrbica, Sanja. *Marko Rašica*. Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 2014.
- Žaja Vrbica, Sanja. *Marko Rašica: doktorski rad*. Rukopis u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu. Zagreb, 2011.
- Žigon, Tanja. *Nemško časopisje na Slovenskem*. Ljubljana: Študentska založba, 2001.
- Žigon, Tanja. *Nemški časnik za slovenske interese – Triglav (1865–1870)*. Ljubljana: Zveza zgodovinskih društev Slovenije, 2004.
- Žmegač, Viktor. »Art déco u povijesnom kontekstu.« In *Art déco i umjetnost u Hrvatskoj između dva rata*, edited by Miroslav Gašparović. Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2011.

Imensko kazalo

A

Abert, Hermann 153
Adamič, Bojan 214, 215
Adamič, Emil 111, 115, 116, 186, 213
Adler, Ernest 246
Adler, Guido 241, 242, 244, 245, 246,
248, 249, 250, 253, 254
Adler, Hubert Joachim 241
Adorno, Theodor 143, 144, 145, 146,
147, 232
Agricola, M. Johann 31
Ajdič, Alojz 214
Alešovec, Jakob 166
Alfano, Franco 269
Alighieri, Dante 15, 110
Aljaž, Jakob 210
Andraschke, Peter 83, 84
Ansorge, Conrad 193, 198
Antoni, Luisa 118
Antonini, Oto 310, 336
Antoniuk, Irena 121
Anzellotti, Fulvio 112
Ara, Angelo 110
Arh, Janez Mihael 39
Aristotel 45, 48, 49, 51, 56, 58, 240
Arnič, Blaž 213

Arnič Lemež, Blaženka 215
Arnič, Lovrenc 72, 73
Ash, Mitchell G. 164, 165
Auric, Georges 311
Avrelj Prudencij Klemens 31
Avsec, Vitja 215
Avsenik, brata 215
Avsenik, Slavko 216, 218

B

Babič, Ljubo 309, 310
Babnik, Matija 210
Bach, Johann Sebastian 137, 141, 169,
259, 263, 264, 284
Bahr, Hermann 95
Bajgarová, Jitka 191, 197
Bajželj, Tomaž 215
Bakst, Léon 309
Baldrian, Rudolf 81
Ballata, Zeqirja 215
Ban, Franc 215
Baranović, Krešimir 309
Barbo, Marco 205
Barham, Jeremy 233
Barison, Cesare 113
Barshai, Rudolf 232

- Bartel, Dietrich 101
 Batič, Martina 216
 Batista, Vladimir 215
 Baumgartner, Mojmir 338, 344, 345, 350
 Bavdek, Dušan 215
 Bayertz, Kurt 139
 Bečan, Nejc 215
 Becking, Gustav 193
 Beer, dunajski sošolec M. Kozine 268
 Beethoven, Ludwig van 17, 113, 127, 137,
 144, 154, 155, 169, 210, 212, 259, 292
 Behrens, Peter 244, 245, 247, 248, 249,
 251, 254
 Bekavac, Mate 218
 Belar, Leopold 210
 Bendl, Karel 61
 Benedik, Metod 35, 43
 Beneš, Jožef 210
 Benišek, Hilarion (Hilarij) 65, 66
 Bennewitz, Antonín 199
 Benn, Gottfried 144
 Bentoiu, Pascal 264
 Benussi, Cristina 111
 Benz, Richard 144
 Beović, David 215
 Beran, Emerik 211
 Berg, Alban 145, 146, 255, 256, 257, 258,
 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 268
 Berkopec, Vida 274
 Berlioz, Hector 154, 183
 Berners, Lord 310
 Bernstein, Leonard 233
 Bersa, Blagoje 310, 313
 Bervar, Karol 348
 Betetto, Julij 188
 Bezecný, Emil 197
 Bezić, Nada 308, 311, 313, 314, 316
 Bielawski, Ludwik 281, 282
 Bieri, Georg 102, 105, 106
 Bingulac, Pero 268, 269, 271, 272
 Bitenc, Janez 214
 Bittner, Julius 246
 Bizjak, Milko 215
 Blaszczyk, Leon Tadeusz 126, 129, 130
 Blažeković, Zdravko 311
 Bleiweis pl. Trsteniški, Janez 122, 123
 Bloch, Marc 152, 161
 Bloomfield, Theodore 231
 Bock, Emil 47
 Bodanzky, Arthur 246
 Böhm, Jindřich 70
 Bolesławska, Beata 282
 Bonaparte, Napoleon 72
 Bonin, Matej 215
 Boorn, Henriette Van den 247
 Borkowski, Marian 294, 295, 296, 297
 Bor, Matej (Vladimir Pavšič) 276
 Borodin, Aleksander 154, 224
 Borovsky, Aleksander 185
 Borštnik, Ignacij 345
 Borštnik, por. Ropas, Terezija 344
 Bortolotti, Gita 118
 Bösendorfer, Ludwig 344
 Bösendorf, podjetje 350
 Bosquet, Emile 247
 Botstiber, Hugo 246
 Boulez, Pierre 233
 Bowler, Peter J. 139
 Božič, Darijan 73, 214
 Brahms, Johannes 17, 113, 143, 145, 219,
 224, 232
 Branberger, Jan 195, 197, 198, 199, 200
 Brandl, Josef 350
 Bravničar, Matija 72, 186, 213
 Brecht, Bertold 144
 Brendel, Franz 138, 139
 Brillenburg Würth, Kiene 305
 Brinkhus, Gerd 29

- Brnobič, Josip 186
 Brömse, Peter 192, 194
 Brömse-Schünemann, Else 199
 Broz - Tito, Josip 158, 159
 Bruck, Jerry 231
 Bruckner, Anton 186, 219, 224, 239
 Buchmayr, Friedrich 243
 Büchner, Georg 256, 257, 258, 260, 261,
 263, 265
 Budkovič, Cvetko 181
 Bugarin, Marica 318
 Buquoy, Karl 196
 Burian, Karel 18
 Burkat, Toma_ 215
 Burmester, Willy 18
 Busoni, Ferruccio 111
 Bužan, Joso 310
 Byrns, Harold 231
- C**
- Closson, Ernest 247
 Cvetko, Dragotin 18, 47, 55
 Czeike, Felix 243, 244
 Cage, John 161
 Cahn, Peter 180
 Canić, Josip 328, 329, 330, 332, 336
 Cankar, Ivan 160, 171
 Cankar, Izidor 160
 Carner, Mosco 258, 259
 Carpenter, Clinton A. 230, 231
 Carr, Edward Hallett 161, 162
 Cassadó, Caspar 185
 Cattaruzza, Marina 110, 114
 Cavallini, Ivano 109, 113
 Cetwinski, Stanislaw 129
 Chailly, Riccardo 233
 Chamberlain, Houston Stewart 139
 Cherubini, Luigi 127
- Chopin, Frédéric-François 126, 133, 212,
 264
 Ciglič, Zvonimir 214
 Cigoj Krstulović, Nataša 178, 179
 Cipci, Kruno 214
 Collalto-San Salvatore, Emmanuel 196
 Cooke, Deryck 229, 230, 231, 232, 233,
 235, 236, 237, 240
 Corigliano, John 305
 Coul, Paul Op de 229, 231
 Cowell, Henry 304
 Cranach st., Lucas 23
 Creutziger, Elisabeth 31
 Crivelli, Renzo S. 111
 Croce, Benedetto 119
 Csaky, Moritz 159
 Curzon, Clifford 185
 Cvek, Leopold 210
 Cvetko, Ciril 117, 214, 268, 269, 271, 277
 Cvetko, Dragotin 37, 40, 115, 172, 173,
 177, 205
 Cvetković, Srđan 159
 Cvilak, Sabina 218
 Cvirn, Janez 173, 349
 Czerwinski, Wilhelm 122, 130, 134
- Č**
- Čadež, Marijan 39
 Čajkovski, Peter Iljič 147
 Čaklovič, Josip 311, 318, 330, 332
 Čangalović, Miroslav 269
 Čargo, Ivan 118
 Čencur, Jakob 114
 Čepič, Zdenko 172
 Čepin, Branko 96
 Čerin, Josip 155, 156, 186
 Čermelj, Lavo 114
 Černigoj, Avgust 118
 Čopi, Ambrož 215

D

Dahlhaus, Carl 34, 142, 143, 179
 Dallà Casa, Luigi 127
 Dallapiccola 119
 Dalmatin, Jurij 24, 25, 26, 30, 31
 Darmstädter, Beatrix 341
 Darwin, Charles 139, 141, 142, 148
 Debelakova, pianistika 347
 Debevec, Ciril 276
 Debussy, Claude 154, 155, 195, 260, 264
 Decsey, Ernst 100, 103, 106
 Defauw, Désiré 247
 Dekleva, Igor 214
 Delak, Ferdo 268
 Demuth, Marion 305
 Dev, Anton Felix (o. Janez Damascen) 208
 Dev, Oskar 211
 Diether, Jack 230, 231
 Distler, Hugo 88
 Dlabacz, Friedrich 250, 254
 Dohnanyi, Ernst von 18
 Dolar, Janez Krstnik 208
 Dolenc, Ervin 169
 Dolenc, Pavel 215
 Dolinar, Ivan 114
 Dolinar, Luka 210
 Dolničar, Janez Anton 35
 Dolničar, Janez Gregor 35, 36, 37, 39, 41,
 42, 43, 44, 47, 51, 53, 55, 56
 Domiszewski, Franciszek 130
 Donner, Raphael 247
 Dorfles, Gillo 112
 Dović, Marijan 163
 Draescke, Felix 83, 143
 Dragutinović, Leon 116
 Dulibić, Frano 320, 335
 Dümling, Albrecht 143
 Dunajevski, Isaak Osipovič 159

Dupuis, Sylvain 247
 Dusik, František Benedikt 209
 Dvořák, Antonín 59, 115, 147, 183, 219,
 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227

E

Eberle, Josip 72
 Eckstein, Friedrich 82
 Eco, Umberto 49, 50
 Eggebrecht, Hans Heinrich 183, 189
 Eichendorff, Joseph von 82, 96
 Eigenberger, profesor 250, 254
 Elgar, Edward 232
 Elze, Theodor 27
 Engels, Eve-Marie 139
 Eötvös, Peter 305
 Erwe, Hans-Joachim 88

F

Fabiani, Max 115
 Faganel, Tomaž 183
 Fages, Phillippe de 326
 Fajgelj, Danilo 210
 Fall, Maurycy 125, 128, 129
 Farič, Boris 342, 345, 346
 Feguš, Maksimilijan 215
 Feichtinger, Johannes 165
 Ferenc, Mitja 163
 Ferjančič, Fran 211
 Ficker, Rudolf 246
 Filli, Marta 111
 Finke, Fidelio Friedrich 193, 195, 196,
 197, 199
 Finke, Romeo 193, 198
 Finscher, Ludwig 101
 Firšt, Nenad 215
 Fischer, Franc Bernard 43
 Fleischer, Oskar 141
 Fleišman, Jurij 210

- Florjanc, Ivan 48, 57, 215
 Floros, Constantin 98, 233, 234, 236
 Flotzinger, Rudolf 245, 313
 Foerster, Anton 17, 59, 60, 61, 62, 63,
 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 74,
 75, 210
 Foerster, August 196
 Foerster, Vladimir 74
 Foll, Ferdinand 86
 Fontana, Julian 130
 Forster, Meret 300
 Forte, Nana 215
 Franc Jožef 168, 175
 Frank, César 224
 Frank, Maurits 200
 Franzos, Karl Emil 256
 Fredericzi-Jakovicka, Teodosia 127
 Frelih, Emil 275
 Fuchs, Johann Nepomuk 96
 Fuchs, Robert 96
 Fuchs, Torsten 192, 193, 195, 197
 Funtek, Anton 65, 66
 Furceva, Ekaterina 275
 Furtwängler, Wilhelm 246
- G**
- Gabrič, Aleš 158
 Gabrijan, Jurij 61
 Gabrijelčič, Marijan 214
 Galjer, Jasna 308
 Gall, Jan 127, 128, 130, 133
 Gallus, Iacob Handl 13, 160, 205, 207
 Galsworthy, John 170
 Gangl, Engelbert 64
 Gantar, Kajetan 36, 37, 47, 51
 Garda, Michela 305
 Gašparović, Miroslav 308, 309, 314, 315,
 318, 322
 Gašpersič, Egi 214
 Gavrilovič, Osip 246
 Gerbič, Fran 64, 67, 121, 122, 124, 127,
 128, 130, 131, 134, 210
 Gerstner, Hans 169
 Gielen, Michael 233
 Gigli, Beniamino 185
 Glavina, Bojan 215
 Glińska, Marta 284
 Globokar, Vinko 160, 214
 Gluck, Christoph Willibald 77
 Glumac, Sergije 310, 335
 Gobec, Radovan 214
 Gobineau, Arthur de 139
 Godowsky, Leopold 18
 Goethe, Johann Wolfgang 82, 260, 282
 Goff, Jacques le 282
 Goldschmidt, Berthold 230, 231, 233,
 235, 238
 Golob, Jani 215
 Golob, Mihael 39
 Golob, Nataša 332
 Golob, Rok 215
 Golob, Vlado 271
 Gončarova, Natalija Sergejevna 310, 311,
 335
 Goossens, Eugene 311
 Goršič, Edvard 155
 Gošelj (Goschl) Ljubljanski, Janez
 Gašper 38, 55
 Gotovac, Jakov 309, 316
 Gounod, Charles 147
 Grabócz, Márta 305
 Graf, Max 246
 Grassegger, Friedrich 242
 Grbec, Ivan 113, 114, 118, 213
 Grdina, Igor 64, 159, 167, 268
 Gregorc, Janez 214
 Gregorc, Janko 214
 Gregorc, Jurij 214

- Gregor XI., papež 23
 Grey, Zane 170
 Grgošević, Zlatko 330, 331
 Grimschits, Bruno 254
 Grohe, Oskar 82
 Gropius, Walter 238, 239
 Grünwald, Georg 31
- H**
 Habbe, Bogdan 214
 Haberlandt, Michael 79
 Habermas, Jürgen 138
 Habe, Tomaz 215
 Habsburžani, dinastija 28
 Haeckel, Ernst 142
 Haerdtl, Heinrich von 250, 254
 Hainisch, Michael 248, 249, 253
 Haitink, Bernard 233
 Hajdrih, Anton III, 118, 210, 314
 Hall, Neville 215
 Hamsun, Knut 170
 Hanak, Anton 242, 243, 244, 245,
 246, 247
 Händl, Georg Friedrich 152, 153
 Hanslick, Eduard 140, 219, 223
 Harej, Zorko 116
 Harley, James 282
 Hase, Hellmuth von 144
 Hašnik, Jožef 339
 Hasse, Karl 87
 Hatch, Elvin 139
 Häusler, Josef 304
 Haydn, Franz Joseph 17, 77
 Hećimović, Branko 315
 Heeger, Wenzel Bernardin 77
 Hefling, Stephen E. 234
 Heine, Heinrich 81
 Heller, Julius 111
 Hellmer, Edmund von 349
 Hellmesberger, Josef 86
 Heraklit 304
 Hermann, Nicolaus 31
 Hetzel, Erich 270, 271
 Hilbert, David 292
 Hilmes, Oliver 243, 244
 Hindemith, Paul 195
 Hirschler, Žiga 310
 Hitchcock, Alfred 263
 Hitler, Adolf 147
 Hladky, Karl 214
 Hladnik, Ignacij 210
 Hnátová, Kateřina 197
 Hobsbawm, Eric 161
 Hočevar (Gottscheer), Janez Jurij 40,
 47, 55
 Hočevar, Karel Jožef 40
 Hochradner, Thomas 34
 Hochreiter, Emil 160
 Höffer, Janez Berthold 37, 41, 43, 47, 53,
 54, 55, 56
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 140
 Hoffman, William 305
 Hoffmeister, Karel 66, 192
 Höfler, Janez 38, 39, 40, 41, 44, 47
 Hoheisel, Ina 341
 Hollnsteiner, Johannes 243, 250, 251,
 252, 254
 Hopfner, Rudolf 341
 Hren, Tomaz 208
 Hribar, Anton 61, 62
 Hrovatin, Radoslav 214
 Hrovat, Vladimir 215
 Hruščov, Nikita Sergejevič 159
 Hubad, Matej 70, 180, 181, 183, 185, 211
 Hubad, Samo 214, 274
 Huber, Klaus 300
 Huberman, Bronislaw 18
 Humperdinck, Engelbert 96

Hupfeld, podjetje 349
 Huschalewytsh, Ivan 124
 Hus, M. Jan 31

I

Ipavec, Alojz 210
 Ipavec, Avgust 215
 Ipavec, Benjamin 59, 60, 64, 155, 210
 Ipavec, Gustav 210, 347
 Ipavec, Josip 213, 347
 Itlich, Jožef 40
 Iuritschitsch, Georg (glej Juričič, Jurij)
 Ivančič, Amandus 208

J

Jakac, Božidar 333
 Jakl, Anton 314
 Jakončič, Jožko 213
 Jancik, Hans 89, 93
 Janez Nepomuk 40
 Jankovič, Avgust 113
 Janković, Dušan 310, 311, 320, 322, 323,
 324, 325, 326, 336
 Janžekovič, Janez 49
 Janžek, Sl. 123
 Jarecki, Henryk 133
 Jashari, Baki 215
 Jelačin, Mirko 268
 Jelinčič, Franc 214
 Jelovškova, Ernestina 167
 Jenko, Davorin 160, 210, 314
 Jenko, Sandra 175
 Jeraj, Karel 70, 71, 72
 Jereb, Peter 210, 211
 Jericijo, Stanko 214
 Jestremski, Margret 81
 Jež Brezavšček, Brina 215
 Jež, Jakob 214
 Jezovšek, Janko 215

Jiroušek, Antun 328
 Jirtschak, Willibald 199
 Jobst, Anton 213
 Jongen, Joseph 247
 Joyce, James 112
 Jumeau-Lafond, Jean-David 305
 Jung-Kaiser, Ute 96
 Junkar, Emil 250, 254
 Jurčič, Josip 169
 Jurgec, Stane 215
 Juričič, Jurij 25, 26, 27, 30, 31, 32
 Juvanec, Ferdo 213

K

Kaczkowski, Emanuel 128
 Kalan, Pavle 214
 Kalan, Valentin 49
 Kalbek, Max 113
 Kamplet, Robert 215
 Kampmann, Wanda 139
 Kantušer, Božidar 214
 Kaplan, Gilbert 233
 Kaplan, Josip 214
 Karbusicky, Vladimir 68, 138
 Karel IV., rimski cesar 23
 Karlin, Ivan 184
 Katalinić, Vjera 311
 Kauffmann, Emil 103
 Kavurić, Lada 322
 Kečkemet, Duško 311, 316, 318, 320, 322
 Keesbacher, Friedrich 47
 Keldorfer, Viktor 246
 Kidrič, France 27
 Kienzl, Wilhelm 246
 Kimovec, Franc 213
 Kimovec, France 71
 Kirin, Vladimir 310
 Kleist, Heinrich von 98, 103
 Klemenčič, Ivan 36, 37, 42, 47, 48, 55, 173

- Klinc (Cvekelj), Lukež 26
 Kljaković, Jozo 310, 335
 Klombner, Hans 26, 29
 Klombner, Matija 24, 25, 26, 27, 28, 29,
 30, 31, 32
 Knaflič, Josip Fran 268
 Kobald, Karl 250, 254
 Kobenc, Leopold 43
 Koblar, France 170
 Kocijančič, Josip 210
 Koczalski, Armand Georg Raoul von
 18, 185
 Kogoj, Marij 118, 154, 155, 156, 213
 Köhler, Armin 299
 Kokol, Bogomir/Miro 214
 Kokole, Metoda 37, 43, 47, 55
 Kokošar, Janez 210
 Kollár, Jan 165
 Koller, Oswald 141, 142
 Komar, Janez 214
 Komel, Emil 117
 Komelj, Milček 333
 Konjović, Petar 309, 313, 314, 315, 316
 Konstantin Filozof 23
 Konzul, Štefan 27, 30
 Kopač, Peter 215
 Kopecky, Ivo 215
 Koporc, Srečko 213
 Koronowicz, Józef 127
 Korun Koželjski, Fran 211
 Kos, Božidar 214
 Koseski, Jovan Vesel 114
 Kosi, Jernej 163
 Kos, Koraljka 311
 Kosmač, Ciril 276, 277
 Kosovel, Karmela 118
 Kosovel, Srečko 118, 270
 Kosovel, Stano 118
 Koter, Darja 338, 339, 341
 Kotnik, Vlado 68
 Kotonski, Włodzimierz 300
 Kovačić, Krešimir 326
 Kozina, Jurij 273
 Kozina, Marija, por. Kovač 271, 272
 Kozina, Marjan 158, 213, 267, 268, 269,
 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277,
 278, 279, 280
 Kozina, Pavel 186
 Krajncan, Lojze 215
 Kralj, Tone 310, 311, 332, 333, 334
 Kraus, Ernst 246
 Kravos, Marko 115
 Krek, Gojmir Gregor 213
 Krek, Uroš 214
 Krelj, Sebastijan 24, 26, 32
 Kren, Ciril 214
 Krenedić, Kazimir 313
 Křenek, Ernst 230, 250
 Kretschmar, Hermann 140
 Krištof Württemberski, vojvoda 29
 Krivokapić, Igor 215
 Krizman, Tomislav 309, 310, 311, 314,
 315
 Krleža, Miroslav 313, 322
 Krones, Hartmut 96, 98, 101, 106, 107,
 146
 Krpan, Anđelko 336
 Krug, Wolfgang 242
 Krummacker, Hans-Henrik 87
 Kruse, Matthias 96
 Krzyzanowski, Rudolf 78
 Kubelik, Jan 18
 Kubik, Reinhold 233
 Kugy, Julius 111, 114
 Kuhar, Janez 214
 Kumar, Aldo 215
 Kumar, Srečko 117, 118, 186, 213
 Kuntarić, Marija 313

- Kuret, Franz 109
 Kuret, Niko 109
 Kuret, Primož 9, 14, 16, 17, 18, 19, 36, 47,
 65, 66, 78, 80, 109, 154, 155, 156, 169,
 173, 174, 175, 178, 189, 234, 272, 308,
 349
 Kurnik, V. 123
 Kuzmič, Marin 316
 Kyyanovska, Lubov 133
- L**
- Lachenmann, Helmut 304
 Lagkhner, Daniel 208
 La Grange, Henri-Louis de 229, 233,
 234, 238, 240
 Laharnar, Janez 210
 Lajovic, Aleksander 214
 Lajovic, Anton 153, 154, 155, 156, 157,
 158, 169, 178, 190, 213
 Lajovic, Uroš 215
 Lam, Jan 130
 Lamperti, F. 127
 Lampret, Franc 214
 Lang, Edmund 101, 108
 Langer, Franz 200
 Larisch, Rudolf von 79
 La Roche, Henrietta 127
 Launoit, Paul de 247
 Lavrič, Ana 36, 42, 47
 Lavrin, Anton 213
 Lavtizar, Josip 210
 Lazar, Milko 215
 Leban, Avgust Armin 210
 Lebič, Lojze 214
 Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanne-
 ret-Gris) 281, 282, 283, 284
 Lederer, Ana 315
 Lego, Jan 115
 Lehrdahl, Fred 234
 Leopold I., cesar 44
 Leskovic, Bogo 213
 Leśniakowska, Marta 281
 Levičnik, Josip 210
 Levine, James 233
 Levi, Vito 113
 Levstik, Fran 275, 276
 Ligeti, György Sándor 300, 301
 Likar, Vojislav 47
 Linhart, Anton Tomaž 208, 209
 Link, Dorothea 242
 Linne, Carl 24
 Lipar, Peter 214
 Lipiner, Siegfried 238
 Lipovšek, Boštjan 218
 Lipovšek, Marijan 187, 214
 Lipovšek, Marjana 218
 Lisinski, Vatroslav 310
 Liszt, Franz 128, 138, 154, 183, 292
 Liszt, Richard 96
 Locke, John 48
 Logar, Mihovil 160
 Logar, Mirko 118
 Löhr, Friedrich 77, 78
 London, Jack 170
 Longfellow, Henry Wadsworth 219,
 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226
 Loos, Helmut 83, 107, 146
 Lotrič, Janez 218
 Lotter, Melchior 23
 Lovec, Vladimir 214
 Lugnani, Silvana de 110
 Luitprand iz Cremona 15
 Lukacs, John 149, 157
 Łukaszewski, Marcin 295
 Luksemburžani, dinastija 23
 Luthar, Oto 47
 Luther, Martin 24, 26, 27, 29, 31, 32
 Lutoslawski, Witold 290, 291, 293

- Luževič, Franjo 213
 Lyssenko, Mykola 121, 122
- M**
- Mâche, François-Bernard 305
 Maeterlinck, Maurice 260
 Magaš, Lovorka 335
 Magris, Claudio 110, 119
 Mahkota, Karel 183, 185
 Mahler, Alma 78, 230, 238, 239, 240, 242, 243, 244, 252, 254
 Mahler, Anna 243, 250
 Mahler, Gustav 18, 77, 78, 211, 212, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 252, 253, 254, 257, 292
 Mahnič, Joža 333
 Majcen, Igor 215
 Malecka, Teresa 305
 Malič, Stane 116
 Malko, Nikolaj 267
 Mandić, Josip 116, 118
 Manojlović, Kosta 314, 322, 323, 324, 326, 335, 336
 Mantuani, Josip 18, 186
 Marek, Ludwik 128
 Maria Antoinetta 270
 Marinetti, Filippo Tommaso Emilio 118, 153, 155
 Marner, Knud 238
 Marteau, Henri 193, 198, 199
 Marx, Adolf Bernhard 138
 Marx, Josef 246
 Mašček, Gašpar 209
 Mašček, Kamilo 210
 Matačić, Lovro 270
 Materna Friedrich, Amalie 18
 Matičič, Janez 214
 Matjuk, Viktor 132
 Matthews, Colin 229, 231, 234, 235, 238
 Matthews, David 231, 232, 238
 Matz, Rudolf 332
 Mauko, Tina 215
 Mauri, Štefan 214
 Mavrič, Irena 171
 May, Karl Friedrich 170
 Mayr, Janez Krstnik 35, 38
 Mazzetti, Remo 232
 Mazzuca, Giuseppe 232
 McParland, Robert P. 305
 Meden, Ivan 63
 Medici, Lorenzo de' 16
 Meh, Srečko 301
 Meibom, Heinrich 98
 Melik, Vasilij 349
 Mendelssohn, Felix 127, 155, 212
 Mengelberg, Willem 246
 Mercu, Ivan 114
 Merku, Josip 118
 Merku, Pavle 118, 150, 214
 Merljak, Pavel 215
 Metodij 23
 Meyer, Christian 146
 Meyer, Krzysztof 300
 Meze, Anita 270
 Michaelis, Friedrich 140
 Michl, Josip 117
 Mihelčič, Alojzij 210
 Mihelčič, Pavel 214
 Mihelčič, Slavko 214
 Mihelčič, Viktor 214
 Mihevc, Jurij 209
 Mihevc Muni, Marko 215
 Mikic, Marijan 80
 Miklošič, Franc 165
 Mikuli, Karol 126, 127, 128, 133
 Milhaud, Darius 195

Milojević, Miloje 314
 Milovanović, Goran 333
 Mirk, Vasilij 116, 213
 Mirosavljević, Vladimir 335
 Misson, Andrej 215
 Mistler, Enrique 247
 Mitchell, Donald 229, 238
 Mitterwenger, Christine 77
 Mizerit, Klaro Marija 214
 Mlakar, Marjan 215
 Močnik, Damijan 215
 Mohorič, France 61, 70
 Mokranjac, Stevan Stojanović 312, 314
 Moll, Carl 244, 247, 249, 250, 251, 252,
 253, 254
 Moravec, Dušan 62, 67, 74, 171
 Mörike, Eduard 17, 77, 80, 81, 82, 83,
 84, 85, 86, 87, 88, 89, 93, 98, 99, 101,
 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108
 Morris, Wyn 231, 233
 Moser, Hans Joachim 144
 Mosusova, Nadežda 313, 314, 316
 Motte-Haber, Helga de la 34, 305
 Mozart, Franz Xaver 132
 Mozart, Wolfgang Amadeus 77, 113,
 127, 141, 146, 152, 153, 155, 255, 259,
 284
 Mrak, Gabrijela 111
 Mravlja, Lenart 27, 30, 32
 Müller, Paul 101
 Murko, Matija 168
 Murn Aleksandrov, Josip 213
 Murnik, Ivan 63
 Musorgski, Modest Petrovič 154, 232

N

Nagode, Aleš 190, 333
 Nancarrow, Conlon 304
 Nattiez, Jean-Jacques 234

Naum, Filip Jakob 40
 Nećak, Dušan 169, 349
 Nedvěd, Anton 174, 210
 Neubauer, Henrik 59, 72, 73
 Neuberger, Mavricij 185
 Neumann, Hans 310, 311
 Nicholson, Andrew 229, 238
 Nietzsche, Friedrich 147
 Niewiadomski, Stanislaw 128
 Nolli, Josip 63, 65, 67
 Nono, Luigi 301, 304
 Nosedá, Giandrea 232
 Notker Balbulus 31
 Novak, Diana 215
 Novak, Janez Krstnik 209
 Novák, Vítězslav 115, 195, 199
 Nučić, Hinko 169
 Nyshankiwskyj, Ostap 132

O

Oblak, Breda 214
 Oblak Parker, Jerica 215
 Oblák, Pavel 73
 Obuljen, Milan 313, 314, 316
 Ocvirk, Ivan 160
 Odak, Krsto 311
 Ogrin, Matija 43
 O'Loughlin, Niall 234, 235
 Omerza, Mihael 33, 38, 41, 42
 Ondříček, František 199
 Orešič Šantavec, Urška 215
 Orlov, Nikolaj 185
 Ormandy, Eugene 233
 Osana, Jože 214
 Osredkar, Janez 215
 Osterc, Slavko 213
 Ovsenik, Vilko 218
 Ozim, Igor 218

P

- Paganini, Niccolò 17
 Pahor, Karol 118, 214
 Pahor, Milan 114
 Paja-Stach, Jadwiga 290, 291
 Palmieri, Robert 349
 Panufnik, Andrzej 282, 284, 285, 286,
 287, 288, 289
 Parma, Viktor 211, 314
 Paš, Mihael 215
 Pavčić, Josip 211
 Pawłowska, Malgorzata 305
 Payne, Anthony 232
 Pečić, Bela 310
 Pejačević, Dora 311, 332
 Pejačević, fond 311
 Pembauer, Joseph 118
 Pergolesi, Giovanni Battista 127
 Pertot, Avgust 184
 Pesjakova, Luiza 60, 62, 67, 71
 Peternel, Marija Mojca 175
 Petersdorff, Dirk von 144, 147
 Petkovšek, Branka 163
 Petrić, Ivo 214
 Petronio, Paolo 113
 Petrović 271
 Petschek, Julius 196
 Piano, Ivan 114
 Pilon, Veno 118
 Pintar, Lovro 166
 Pirjevec, Jože 114
 Pirnik, Maks 214
 Pirš, Gregor 215
 Pistl, Josef 128
 Pižon, Valentin 114
 Plavec, Gabriel 208
 Pocij, Bohdan 294
 Počivavšek, Marija 340, 341
 Podkrajšek - Rossa, Cecilija 62, 63
 Pokorn, Danilo 51
 Polič, Mirko 71, 72, 116, 117, 183, 213
 Pollini, Franc 209
 Pompe, Urška 215
 Popović, Bojana 322, 324, 326
 Popp, Alexander 244, 245, 247, 248,
 249, 250, 251, 252, 254
 Popp, Susanne 85, 86
 Poš (Posch), Isaac 208
 Potočnik, Blaž 210
 Potočnik, Milan 214
 Predan, Vasja 171
 Pregelj, Ciril 213
 Pregl, Baltazar 38
 Preisler, František 73
 Prek, Stanko 214
 Prelovec, Zorko 186, 211
 Premrl, Stanko 186, 213
 Prenner, Ljuba 276
 Prešeren, France 123, 124, 167, 276
 Prešeren, Janez Krstnik 35, 36, 47, 58
 Preuß, Viktor 79
 Prevorsek, Uroš 214
 Preyss, Therese 81, 82
 Principe, Quirino 119
 Prinčič, Žarko 215
 Privšek, Jože 215
 Procházka, Ljudevit 61
 Prüfer, Arthur 140, 141
 Puccini, Giacomo 116
 Pucihar, Blaž 215
 Pucihar, Jaka 215
 Puliti, Gabriello 208
 Pustinec Rakar, Katarina 215

R

- Rabadan, Vojmil 276
 Radics, Peter Paul von 47

- Rajhman, Jože 32
 Rajšter, Branko 214
 Rakuša, Fran 115
 Ramovš, Primož 214
 Rančigaj, Ljubo 214
 Rašica, Marko 310, 326, 327, 328, 329,
 330, 331, 332, 336
 Rattle, Simon 231, 233
 Ratz, Erwin 232, 233
 Ravel, Maurice 232, 292
 Ravnihar, Vladimir 190, 349
 Ravnik, Janko 213
 Ražem, Hrabroslav 114
 Rebula, Alojz 119
 Reevers, Peter 233
 Reger, Max 85, 86, 87, 143
 Reichenberg, Mitja 215
 Reichhardt, Johann Friedrich 77
 Reilly, Edward R. 241, 242, 243, 245
 Reimer, Erich 183, 189
 Reinick, Robert 81
 Renihan, Colleen 305
 Res, Alojzij 119
 Resman, Iv. 123
 Revoltella, družina 111
 Ribičič, Josip 118
 Richter, Hans 18
 Riemann, Georg Friedrich Bernhard 292
 Riemann, Hugo 140
 Rietsch, Heinrich 193
 Rihar, Gregor 210
 Rihm, Wolfgang 299, 300
 Rijavec, Andrej 213
 Rijavec, Josip 117
 Rink, John 180
 Risset, Jean-Claude 305
 Rogošič, Željko 316
 Rojko, Uroš 215, 300, 301, 302, 303,
 304, 305, 306
 Rokavec, Gašper 26
 Roller, Alfred 244, 247
 Ropas, Anton 338, 341
 Ropas, Davorin 345, 350
 Ropas, delavnica 345, 347
 Ropas, družina 337, 338, 339
 Ropas, Ervina 337, 338
 Ropas, Ladislav 337, 338, 345, 349, 350
 Ropas, Lavoslav 337, 338, 341
 Ropas, Marija, roj. Kapitan 338
 Ropas, Martin 337, 338, 339, 340, 341,
 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348,
 349, 350
 Ropas, Max 337, 338
 Ropas, Milan 338
 Ropas, Pavel 338
 Ropas, podjetje 337
 Ropas, Zora 337, 338
 Rosenthal, Carl August 243, 245, 249,
 250, 254
 Roser, Max 23
 Ross, Alex 305
 Rossetti, družina 111
 Rossini, Gioacchino 255
 Rostand, Edmond 269, 278
 Rothkamm, Jörg 229, 233, 234, 235
 Rožanc, Mihael 213
 Rozić, Vladimir 322, 324, 326
 Rubbra, Edmund 232
 Rubinstein, Arthur 185
 Rüdiger, Wolfgang 302
 Rudolf, Vida (Stana Vinšek) 313, 332,
 333, 335
 Rühmkorf, Peter 144
 Rukavina, Friderik 70
 Rumpel, August 341
 Rumpel, Johann 341
 Rumpel, Peter 341
 Rupel, Mirko 26, 27, 28, 29, 30

Rzepko, Władysław 133

S

Sacher, Paul 87

Sachs, Hans 26

Sadie, Stanley 153, 180

Sarasate, Pablo Martín Melitón de 18

Sauer, Emil 18

Saussure, Ferdinand de 49

Schell pl. Schellenburg, Jakob 55, 56

Schmidt, Franz 246

Schmitz, Richard 243

Schönberg, Arnold 246

Schuschnigg, Kurt von 243

Schwarzenberg, knez 248, 251

Seitz, Karl 246

Slezak, Leo 18

Sojar Voglar, Črt 215

Specht, Richard 246

Spitzer, Fritz 250, 254

Stanič, Žiga 215

Stefan, Paul 246, 250, 254

Steska, Viktor 47

Stibilj, Milan 13

Swoboda, Tomasz 281, 283

Szell, Georg 18

Szumańska-Grossowa, Hanna 282

Salimbeni, Fulvio 110

Samale, Nicola 232

Samec, Smiljan 275, 277, 278

Sancin, Karlo 115, 118

Sancin Reharjeva, Lejla 115

Sanderling, Kurt 233

Sandu-Dediu, Valentina 260

Santonino, Paolo 205

Sartorio, družina 111

Sattner, Hugolin 210

Savinec, Andrej 30

Savin, Risto (Friderik Širca) 213

Seelsi, Giacinto 304

Schaeffer, Bugoslav 300

Schemann, Ludwig 139

Schering, Arnold 140

Schiller, Friedrich 110, 111

Schlick, Rudolf 332

Schmidt, Franz 77

Schmitz, Abram Adolf 112

Schmitz, Ettore (Italo Svevo) 112

Schneider, Louis 154

Scholz, Gottfried 96

Schönberg, Arnold 79, 106, 143, 145,
146, 195, 229, 231, 232, 255, 257, 259,
265

Schönleben, Janez Ludvik 35

Schönleben, Marija Ana 35

Schopenhauer, Arthur 139

Schubert, Franz 87, 113, 127, 225, 259

Schumann, Robert 113, 127, 154, 212,
232

Schurer, Josef 128

Schwab, Anton 155, 211

Schwarzenberg, Johann 196

Schwarzenberg, Therese 196

Schwentner, Lavoslav 167

Schweyda, Willy 199

Sedak, Eva 313

Senjanović, Petra 335

Shakespeare, William 263, 278

Shao, En 215

Sifler, Paul John 214

Simoniti, Rado 72, 73, 214

Simpson, Robert 230

Sinico, družina 116

Sitschynskyj, Denys 132

Sivec, Jože 33, 69, 74

Skrabl, Zorka 267

Sládek, Josef Václav 219

Slataper, Scipio 119

- Slatkonja, Jurij 205
 Slivnik, Francka 117
 Slokar, Branimir 218
 Smareglia, Antonio 113, 118
 Smetana, Bedřich 59, 61, 64, 66, 67, 68,
 69, 116, 186
 Smrekar, Andrej 333
 Smrekar, Borut 69, 72, 74
 Snoj, Jurij 34
 Solovera Roje, Aljoša 215
 Solti, Georg 233
 Spencer, Herbert 139, 141
 Spiller, Felix 336
 Spitzer, Leopold 82, 93, 96, 101, 103
 Srebotnjak, Alojz 214
 Stalin, Josif Visarionovič Džugašvili 159
 Stamitzer, Andrej 39
 Stanetti, Maja 309
 Stasov, Vladimir 154
 Stefanija, Leon 190
 Steiner, Franz 183, 189
 Stein, Leonard 229
 Steska, Viktor 41, 44
 Stibilj, Milan 17, 214
 Strajnar, Aleš 215
 Strajnar, Julijan 214
 Strasser, Joseph 82
 Stratil, Friedl 193
 Strauss, Richard 18, 143, 240
 Strmčnik, Maks 215
 Strozzi-Pečić, Maja 310, 311, 335
 Stuckenschmidt, Hans. H. 79
 Stuparich, Giani 118
 Stupica, Bojan 270, 271
 Suk, Josef 195
 Sulzer, Johann Georg 147
 Sundečić, J. 123
 Surman, Jan 164, 165
 Svetek, Antonija 63
 Svetel, Heribert 213
 Svete, Tomaž 215
 Svevo, Italo 110, 111, 112, 113
 Swieten, Gottfried van 152
 Szmaciażyński, Wojciech 127
- Š
- Šafranek-Kavič, Luj 310, 336
 Šali, Severin 275, 276, 277
 Šaljić Podešva, Bojana 215
 Šantel, Saša 213
 Šavli, Peter 215
 Šček, Breda 118, 213, 332, 333, 334, 335
 Šček, Ivan 214
 Šček, Virgil 333
 Šelih, Alenka 333
 Šenk, Nina 215
 Šenoa, August 318
 Šest, Osip 70
 Šijanec, Marjan 215
 Širok, Albert 118
 Širok, Karlo 118
 Širola, Božidar 313, 332
 Šitin, Tonči 318
 Šivic, Pavel 186, 187, 214
 Škerjanc, Lucijan Marija 115, 184, 185,
 213, 314
 Škerl, Dane 214
 Škulj, Edo 68, 69, 115, 116
 Šonc, Viktor 115, 116
 Šostakovič, Dmitrij Dmitrijevič 159
 Štédroň, Bohumír 197
 Štuhec, Igor 214
 Šturm, Franc 187, 188, 214
 Švara, Danilo 213, 276
 Švara, Igor 73
 Švara, Vladimir 116
 Švihlikova, Viktorija 185
 Švikaršič, Zdravko 213

T

Tačlik, Rudolf 327, 328
 Talich, Václav 185
 Tandler, Julius 244, 245
 Tappert, Wilhelm 143, 144
 Tarbuk, Nela 308
 Tatlin, Vladimir Jefgrafovič 157
 Taufer, Vito 73
 Tausche, Anton 101
 Tekstor, Urban 28
 Terzoli, Gianfranco 304
 Thompson, Damian 304
 Thrun, Martin 142, 143, 144
 Thurber, Jeanette 219
 Thurn, Ahac baron 27
 Thurn-Taxis, Alexander 196
 Tiessen, Heinz 143
 Tijardović, Ivo 310, 311, 312, 314, 316,
 317, 318, 319, 320, 321, 336
 Tit Mark Plavt 278
 Toman, Lovro 123
 Tomašek, Andrija 190
 Tomaž iz Yorka 282
 Tomc, Matija 186, 213
 Tommasco, Radovan 310, 320, 321, 322,
 332
 Tomšič Srebotnjak, Dubravka 218
 Traubner, Richard 159
 Traven, Janko 70
 Trepše, Marijan 309
 Trošt, Jože 214
 Trstenjak, Anton 60, 61
 Trubar, Felicijan 25, 26, 30
 Trubar, Primož 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30,
 31, 32
 Turel, Bor 215
 Tyrrell, John 180

U

Ueding, Gert 101
 Ukmar, Kristijan 67
 Ukmar, Vilko 214
 Ulaga, Emil 213
 Unamuno, Miguel de 24
 Unger, Makso 213
 Ungnad baron Žovneški, Ivan 27, 28,
 29, 30
 Urbas, V. 123

V

Valenčič, Rafko 35
 Valenta, Vojteh 210
 Valentič, Josip 114
 Vatovec, Fran 171, 172
 Vavken, Andrej 210
 Veber, France 49
 Venancij Fortunat 31
 Verdi, Giuseppe 127, 212, 255, 258, 263
 Vesely, por. Foerster, Petronila 60
 Vetta, Federica 112, 113
 Vevar, Štefan 171
 Vidmar, Josip 71
 Vidmar, Tit 275
 Vidović, Emanuel 322
 Vilfan, Janez Krstnik 39
 Vilhar Kalski, Fran Serafin 160, 211
 Vilhar, Miroslav 59, 210
 Vinkler, Jonatan 19, 28, 47
 Vodnik, Valentin 172
 Vodopivec, Marijan 214
 Vodopivec, Peter 163
 Vodopivec, Vinko 211
 Voglar, Dušan 33
 Voglar, Mira 214
 Vojnovič, Ivo 270, 271
 Vojnovič, Marija 271

Volarič, Hrabroslav 211
 Vomáčka, Boleslav 311
 Von Guttmansthal, družina 109
 Vörös, Ladislav 214
 Vrabec, Ubald 214
 Vremšak, Boris 215
 Vremšak, Samo 214
 Vrhunc, Larisa 215, 302
 Vukić, Feđa 311, 336
 Vulc, Tadeja 215
 Vurnik, Stanko 154, 155, 156, 158, 160,
 186

W

Wachnjanyin, Anatol 131, 132
 Wagner, Cosima 139
 Wagner, Richard 78, 80, 96, 103, 107,
 137, 138, 139, 150, 151, 154, 155, 233,
 234, 235, 237, 238, 255, 258, 264, 265,
 271
 Wagner, Undine 197
 Waldmüller, Ferdinand Georg 81
 Wallace, Edgar 170
 Wallaschek, Richard 113
 Walter, Bruno 231, 246, 250, 254
 Warbinek, Rudolf A. 350
 Weber, Carl Maria von 226, 264
 Webern, Anton 79, 80, 87, 145, 146,
 294
 Webern, Peter 79
 Wehrmeyer, Andreas 192, 197
 Weingartner, Felix 246
 Weingerl, Albin 214
 Weismann, August 139, 140
 Weiss, Anna 111
 Weisse, Michael 31
 Weiss, Jernej 19, 65
 Wellesz, Egon 143
 Wendt, Amadeus 140

Werbyckyj, Mychajlo 124
 Werner, družina 79
 Werner, Heinrich 80, 81, 82
 Werner, Hugo 77, 79
 Wheeler, Joe 230, 231
 Wien-Claudi, Franz 193
 Wieniawski, Jozef 247
 Wieniawski, Marcelle 247
 Wiesthaler, Fran 55
 Wildenfels, Anarg von 31
 Wilde, Oscar 161
 Wilson, Keri-Lynn 215
 Wit, Paul de 337, 338, 347
 Wittenz, Andreas 339
 Wolf, Ernst 268
 Wolf, Hugo 17, 77, 78, 79, 80, 81, 82,
 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 93,
 95, 96, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104,
 105, 106, 107, 108, 113, 348, 349
 Wolf, Käthe (Katarina) 348, 349
 Wollschläger, Hans 232
 Wolska, pevka 347
 Wotruba, Fritz 243, 245, 250, 251, 252,
 253
 Wszelaczynski, Wladyslaw 128
 Wunderer, Alexander 246
 Wyatt, Thomas 324
 Wysocki, Valery 127, 128

X

Xenakis, Iannis 282, 304

Y

Ysaye, Eugene 247

Z

Zagoričnik, Franci 161
 Zajc Cizelj, Ivanka 340
 Zajc, Ivan pl. 116

Zangger, Fritz 348
 Završan, Janez 187
 Zemlinsky, Alexander von 96, 193, 198,
 246
 Zografi, Vlad 263
 Zois, Žiga 208
 Zrimšek, Ivan 274
 Zsolnay, Alma 250
 Zsolnay, Paul 249, 250
 Züngl, Emanuel František 64, 66, 71
 Zupan, Jakob Francišek 208
 Zupančič, Brina 215
 Zweckel, Lucas (glej Klinc, Lukež)

Ž

Žagar, Ana 109
 Žagar, Andrej 40
 Žaja Vrbica, Sanja 326, 328, 330
 Žebre, Demetrij 214, 274
 Žedrinski, Vladimir Ivanovič 310, 311
 Žigon, Avgust 160
 Žigon, Marko 214
 Žigon, Tanja 175
 Žmegač, Viktor 309
 Žuraj, Anton 215
 Žuraj, Vito 215

MUSIC

Leta 2005 je prejel tudi državno nagrado Republike Slovenije za življenjsko delo na področju glasbenega šolstva, leta 2006 pa Mantuanijevo nagrado za življenjsko delo na področju muzikologije. Leta 2008 je postal častni član Slovenske filharmonije, 2012. je prejel reda za zasluge Republike Slovenije. Sodeloval je na številnih mednarodnih muzikoloških simpozijih, kjer je predstavljal slovensko glasbo (Belgija, Bolgarija, Češka, Hrvaška, Italija, Latvija, Litva, Luxemburg, Nemčija, Norveška, Romunija, Švica, Slovaške, Slovenija in Turčija).

Med pomembnejšimi deli P. Kureta so: *Glasbeni instrumenti na srednjeveških freskah v Sloveniji* (1973), *Glasbena Ljubljana 1899–1919* (1985), *Besede skladateljev* (1985), *Glasba in družba* (1988), *Mahler in Ljubljana* (1997, razširjeni nemški prevod je izšel 2001 na Dunaju), *Slovenska filharmonija – Academia philharmonicorum 1701–2001* (2001), *Zgodbe o glasbi in glasbenikih* (2004), *Slovenski skladatelji v portretih Saše Šantla* (skupaj z Vereno Koršič Zorn, 2005), *Ljubljanska filharmonična družba 1794–1919* (2005), *100 let Slovenske filharmonije 1908–2008* (2008) ter *Zanesenjaki in mojstri* (2011). V domačih in tujih publikacijah (Avstrija, Bolgarija, Češka, Italija, Japonska, Kanada, Nemčija, Slovaška) je objavil številne razprave o slovenski glasbi. Bil je vabljeni predavatelj na univerzah v Münchnu in v Freiburgu im Breisgau.

Exegi monumentum aere perennius

Horatius, Carmina III, 30

CA ET ARTES

Univerza v Ljubljani
Akademija za glasbo



**Slovenska
filharmonija**

ISBN 978-961-6963-19-0



9 789616 963190